

1991 148 88 101



HIERDIE EKSEMPLAAR MAG ONDER
GEEN OMSTANDIGHEDE UIT D
BIBLIOTEK VERWYDER WORD NIE

UOVS - BIBLIOTEK



199114858501220000019

DIE WOORD-TOON-VERHOUDING IN DIE

DICHTERLIEBE-

EN

FRAUENLIEBE UND LEBEN-

SIKLUSSE VAN

ROBERT SCHUMANN

CORNELIA ALICE BOSHOFF

VOORGELÊ TER VOLDOENING AAN DIE VEREISTES VIR DIE GRAAD
DOCTOR PHILOSOPHIAE (MUSIEKWETENSKAP)
IN DIE FAKULTEIT LETTERE EN WYSBEGEERTE
DEPARTEMENT MUSIEK
AAN DIE UNIVERSITEIT VAN DIE ORANJE-VRYSTAAT

MEI 1991

PROMOTOR: PROF. DR. J.H. POTGIETER (UOVS)

Universiteit van die
Oranje-Vrystaat
BLICHTSTEIN
- 3 DEC 1991
UOVS SASOL BIBLIOTEEK

T 781.42168092 SCH

IN LIEFDE OPGEDRA AAN MY KINDERS

JEAN, NICOLETTE,

PIETER EN NICO

"EK VERKLAAR DAT DIE PROEFSKRIF WAT HIERBY VIR DIE GRAAD DOCTOR PHILOSOPHIAE (MUSIEKWETENSKAP) AAN DIE UNIVERSITEIT VAN DIE ORANJE-VRYSTAAT DEUR MY INGEDIEN WORD, MY SELFSTANDIGE WERK IS EN NIE VOORHEEN DEUR MY VIR 'N GRAAD AAN 'N ANDER UNIVERSITEIT/FAKULTEIT INGEDIEN IS NIE".


.....
C.A. BOSHOFF

VOORWOORD

Naas my Skepper wil ek my opregte dank betuig teenoor my promotor Prof. Dr. J.H. Potgieter, hoof van die Departement: Musiek aan die Universiteit van die Oranje-Vrystaat. Dit was 'n voorreg om onder sy kundige leiding hierdie studie aan te pak en te voltooi. Met entoesiasme, geduld en begrip het hy my geïnspireer en aangespoor. Sy moeite en opoffering vir meer as 'n dekade en die wyse waarop hy sy kennis met my gedeel en my verryk het, word baie hoog op prys gestel.

Ek is ook baie dank verskuldig aan Prof. Dr. J.J.K. Kloppers (Edmonton, Kanada), aangesien hy oorspronklik my belangstelling in hierdie onderwerp geprikkel het en my aangemoedig het om die studie te onderneem.

Aan Mej. Hanlie West, Mnr. Martin Coetzee en my dogter Nicolette wat met die versorging van die notevoorbeelde behulpsaam was, wil ek graag 'n opregte woord van dank rig. Hulle hulp was onontbeerlik.

Teenoor my ouers sal ek altyd dankbaar wees vir hulle belangstelling, aanmoediging en hulp.

My vier kinders, aan wie ek ook hierdie werk opdra, wil ek graag spesiaal bedank. Hulle moes dikwels my aandag en teenwoordigheid ontbeer terwyl ek met hierdie studie besig was. Vir hulle begrip en die wyse waarop hulle my ondersteun en gehelp het, is ek besonder dankbaar.

Alice Boshoff

Mei 1991

Bloemfontein

INHOUDSOPGAWE

	Bladsy
INLEIDING	i
1 DICHTERLIEBE	1
1.1 AGERGROND EN TEKS VAN DIE <i>DICHTERLIEBE</i> -SIKLUS	1
1.2 VERSKILLE TUSSEN SCHUMANN EN HEINE SE TEKSTE	3
1.3 ANALISE VAN DIE <i>DICHTERLIEBE</i> -SIKLUS	5
1.3.1 DIREK-SKILDERENDE ELEMENTE IN DIE SANGSTEM EN BEGELEIDING	5
1.3.2 INDIREK-SKILDERENDE ELEMENTE IN DIE SANGSTEM EN BEGELEIDING	10
1.3.3 SUGGESTIEWE ELEMENTE IN DIE SANGSTEM	18
1.3.3.1 MELODIEK	18
DI: IM WUNDERSCHONEN MONAT MAI	18
DII: AUS MEINEN TRANEN SPRIESSEN	20
DIII: DIE ROSE, DIE LILIE	23
DIV: WENN ICH IN DEINE AUGEN SEH'	25
DV: ICH WILL MEINE SEELE TAUCHEN	28
DVI: IM RHEIN, IM HEILIGEN STROME	29
DVII: ICH GROLLE NICHT	32
DVIII: UND WÜSTEN'S DIE BLUMEN	35
DIX: DAS IST EIN FLÖTEN UND GEIGEN	38
DX: HÖR' ICH DAS LIEDCHEN KLINGEN	39
DXI: EIN JÜNGLING LIEBT EIN MADCHEN	41
DXII: AM LEUCHTENDEN SOMMERMORGEN	43
DXIII: ICH HAB' IM TRAUM GEWEINET	45
DXIV: ALLNACHTLICH IM TRAUME	47
DXV: AUS ALTEN MARCHEN WINKT ES	52
DXVI: DIE ALTEN BOSEN LIEDER	57
1.3.3.2 RITMIEK	62
DI: IM WUNDERSCHONEN MONAT MAI	62
DII: AUS MEINEN TRANEN SPRIESSEN	62
DIII: DIE ROSE, DIE LILIE	63
DIV: WENN ICH IN DEINE AUGEN SEH'	64
DV: ICH WILL MEINE SEELE TAUCHEN	65
DVI: IM RHEIN, IM HEILIGEN STROME	66
DVII: ICH GROLLE NICHT	68
DVIII: UND WÜSTEN'S DIE BLUMEN	69
DIX: DAS IST EIN FLÖTEN UND GEIGEN	70
DX: HÖR' ICH DAS LIEDCHEN KLINGEN	71
DXI: EIN JÜNGLING LIEBT EIN MADCHEN	72
DXII: AM LEUCHTENDEN SOMMERMORGEN	73

DXIII: ICH HAB' IM TRAUM GEWEINET	73
DXIV: ALLNACHTLICH IM TRAUME	76
DXV: AUS ALTEN MARCHEN WINKT ES	77
DXVI: DIE ALTEN BOSEN LIEDER	78

1.3.3.3 DINAMIEK	81
DI: IM WUNDERSCHÖNEN MONAT MAI	81
DII: AUS MEINEN TRANEN SPRIESSEN	81
DIII: DIE ROSE, DIE LILIE	81
DIV: WENN ICH IN DEINE AUGEN SEH'	81
DV: ICH WILL MEINE SEELE TAUCHEN	82
DVI: IM RHEIN, IM HEILIGEN STROME	82
DVII: ICH GROLLE NICHT	82
DVIII: UND WÜSTEN'S DIE BLUMEN	83
DIX: DAS IST EIN FLOTEN UND GEIGEN	83
DX: HÖR' ICH DAS LIEDCHEN KLINGEN	83
DXI: EIN JÜNGLING LIEBT EIN MADCHEN	83
DXII: AM LEUCHTENDEN SOMMERMORGEN	84
DXIII: ICH HAB' IM TRAUM GEWEINET	84
DXIV: ALLNACHTLICH IM TRAUME	85
DXV: AUS ALTEN MARCHEN WINKT ES	85
DXVI: DIE ALTEN BOSEN LIEDER	87

1.3.3.4 STEMREGISTER	89
DI: IM WUNDERSCHÖNEN MONAT MAI	89
DII: AUS MEINEN TRANEN SPRIESSEN	89
DIII: DIE ROSE, DIE LILIE	89
DIV: WENN ICH IN DEINE AUGEN SEH'	89
DV: ICH WILL MEINE SEELE TAUCHEN	90
DVI: IM RHEIN, IM HEILIGEN STROME	90
DVII: ICH GROLLE NICHT	90
DVIII: UND WÜSTEN'S DIE BLUMEN	91
DIX: DAS IST EIN FLOTEN UND GEIGEN	91
DX: HÖR' ICH DAS LIEDCHEN KLINGEN	91
DXI: EIN JÜNGLING LIEBT EIN MADCHEN	91
DXII: AM LEUCHTENDEN SOMMERMORGEN	92
DXIII: ICH HAB' IM TRAUM GEWEINET	92
DXIV: ALLNACHTLICH IM TRAUME	92
DXV: AUS ALTEN MARCHEN WINKT ES	92
DXVI: DIE ALTEN BOSEN LIEDER	93

1.3.3.5 VORM IN DIE SANGSTEM EN BEGELEIDING	95
I: IM WUNDERSCHÖNEN MONAT MAI	95
DII: AUS MEINEN TRANEN SPRIESSEN	96
DIII: DIE ROSE, DIE LILIE	96
DIV: WENN ICH IN DEINE AUGEN SEH'	97
DV: ICH WILL MEINE SEELE TAUCHEN	97
DVI: IM RHEIN, IM HEILIGEN STROME	98
DVII: ICH GROLLE NICHT	99
DVIII: UND WÜSTEN'S DIE BLUMEN	99
DIX: DAS IST EIN FLOTEN UND GEIGEN	100
DX: HÖR' ICH DAS LIEDCHEN KLINGEN	101
DXI: EIN JÜNGLING LIEBT EIN MADCHEN	102
DXII: AM LEUCHTENDEN SOMMERMORGEN	103

DXIII: ICH HAB' IM TRAUM GEWEINET	104
DXIV: ALLNACHTLICH IM TRAUME	105
DXV: AUS ALTEN MARCHEN WINKT ES	106
DXVI: DIE ALTEN BOSEN LIEDER	107

1.3.4 SUGGESTIEWE ELEMENTE IN DIE BEGELEIDUNG 108

1.3.4.1 MELODIEK 108

I: IM WUNDERSCHÖNEN MONAT MAI	108
DII: AUS MEINEN TRANEN SPRIESSEN	110
DIII: DIE ROSE, DIE LILIE	111
DIV: WENN ICH IN DEINE AUGEN SEH'	112
DV: ICH WILL MEINE SEELE TAUCHEN	115
DVI: IM RHEIN, IM HEILIGEN STROME	116
DVII: ICH GROLLE NICHT	118
DVIII: UND WÜSTEN'S DIE BLUMEN	119
DIX: DAS IST EIN FLÖTEN UND GEIGEN	122
DX: HÖR' ICH DAS LIEDCHEN KLINGEN	122
DXI: EIN JÜNGLING LIEBT EIN MADCHEN	124
DXII: AM LEUCHTENDEN SOMMERMORGEN	124
DXIII: ICH HAB' IM TRAUM GEWEINET	126
DXIV: ALLNACHTLICH IM TRAUME	127
DXV: AUS ALTEN MARCHEN WINKT ES	129
DXVI: DIE ALTEN BOSEN LIEDER	132

1.3.4.2. RITMIEK 136

I: IM WUNDERSCHÖNEN MONAT MAI	136
DII: AUS MEINEN TRANEN SPRIESSEN	136
DIII: DIE ROSE, DIE LILIE	137
DIV: WENN ICH IN DEINE AUGEN SEH'	138
DV: ICH WILL MEINE SEELE TAUCHEN	138
DVI: IM RHEIN, IM HEILIGEN STROME	139
DVII: ICH GROLLE NICHT	139
DVIII: UND WÜSTEN'S DIE BLUMEN	140
DIX: DAS IST EIN FLÖTEN UND GEIGEN	140
DX: HÖR' ICH DAS LIEDCHEN KLINGEN	140
DXI: EIN JÜNGLING LIEBT EIN MADCHEN	141
DXII: AM LEUCHTENDEN SOMMERMORGEN	141
DXIII: ICH HAB' IM TRAUM GEWEINET	142
DXIV: ALLNACHTLICH IM TRAUME	142
DXV: AUS ALTEN MARCHEN WINKT ES	143
DXVI: DIE ALTEN BOSEN LIEDER	146

1.3.4.3 DINAMIEK

I: IM WUNDERSCHÖNEN MONAT MAI	150
DII: AUS MEINEN TRANEN SPRIESSEN	150
DIII: DIE ROSE, DIE LILIE	150
DIV: WENN ICH IN DEINE AUGEN SEH'	150
DV: ICH WILL MEINE SEELE TAUCHEN	151
DVI: IM RHEIN, IM HEILIGEN STROME	151
DVII: ICH GROLLE NICHT	151
DVIII: UND WÜSTEN'S DIE BLUMEN	152
DIX: DAS IST EIN FLÖTEN UND GEIGEN	152
DX: HÖR' ICH DAS LIEDCHEN KLINGEN	153
DXI: EIN JÜNGLING LIEBT EIN MADCHEN	153

DXII: AM LEUCHTENDEN SOMMERMORGEN	153
DXIII: ICH HAB' IM TRAUM GEWEINET	154
DXIV: ALLNACHTLICH IM TRAUME	155
DXV: AUS ALTEN MARCHEN WINKT ES	155
DXVI: DIE ALTEN BÖSEN LIEDER	156

1.3.4.4 REGISTERKLEUR

I: IM WUNDERSCHÖNEN MONAT MAI	160
DII: AUS MEINEN TRANEN SPIESEN	160
DIII: DIE ROSE, DIE LILIE	160
DIV: WENN ICH IN DEINE AUGEN SEH'	160
DV: ICH WILL MEINE SEELE TAUCHEN	161
DVI: IM RHEIN, IM HEILIGEN STROME	161
DVII: ICH GROLLE NICHT	162
DVIII: UND WÜSTEN'S DIE BLUMEN	163
DIX: DAS IST EIN FLOTEN UND GEIGEN	163
DX: HÖR' ICH DAS LIEDCHEN KLINGEN	163
DXI: EIN JÜNGLING LIEBT EIN MADCHEN	164
DXII: AM LEUCHTENDEN SOMMERMORGEN	164
DXIII: ICH HAB' IM TRAUM GEWEINET	165
DXIV: ALLNACHTLICH IM TRAUME	165
DXV: AUS ALTEN MARCHEN WINKT ES	165
DXVI: DIE ALTEN BÖSEN LIEDER	167

1.3.4.5 HARMONIEK IN DIE STEM EN BEGELEIDING

I: IM WUNDERSCHÖNEN MONAT MAI	170
DII: AUS MEINEN TRANEN SPIESEN	171
DIII: DIE ROSE, DIE LILIE	172
DIV: WENN ICH IN DEINE AUGEN SEH'	174
DV: ICH WILL MEINE SEELE TAUCHEN	175
DVI: IM RHEIN, IM HEILIGEN STROME	176
DVII: ICH GROLLE NICHT	177
DVIII: UND WÜSTEN'S DIE BLUMEN	178
DIX: DAS IST EIN FLOTEN UND GEIGEN	178
DX: HÖR' ICH DAS LIEDCHEN KLINGEN	179
DXI: EIN JÜNGLING LIEBT EIN MADCHEN	180
DXII: AM LEUCHTENDEN SOMMERMORGEN	180
DXIII: ICH HAB' IM TRAUM GEWEINET	181
DXIV: ALLNACHTLICH IM TRAUME	182
DXV: AUS ALTEN MARCHEN WINKT ES	182
DXVI: DIE ALTEN BÖSEN LIEDER	184

1.3.5 DIE VERHOUDING SANGSTEM-BEGELEIDING

I: IM WUNDERSCHÖNEN MONAT MAI	186
DII: AUS MEINEN TRANEN SPIESEN	187
DIII: DIE ROSE, DIE LILIE	188
DIV: WENN ICH IN DEINE AUGEN SEH'	188
DV: ICH WILL MEINE SEELE TAUCHEN	191
DVI: IM RHEIN, IM HEILIGEN STROME	192
DVII: ICH GROLLE NICHT	194
DVIII: UND WÜSTEN'S DIE BLUMEN	195
DIX: DAS IST EIN FLOTEN UND GEIGEN	198
DX: HÖR' ICH DAS LIEDCHEN KLINGEN	200
DXI: EIN JÜNGLING LIEBT EIN MADCHEN	202

DXII: AM LEUCHTENDEN SOMMERMORGEN	203
DXIII: ICH HAB' IM TRAUM GEWEINET	205
DXIV: ALLNACHTLICH IM TRAUME	209
DXV: AUS ALTEN MARCHEN WINKT ES	211
DXVI: DIE ALTEN BOSEN LIEDER	217
1.3.6 DIE ROL VAN DIE BEGELEIDING, VOORSPELE, TUSSENSPELE EN NASPELE	222
1.3.6.1 DIE ROL VAN DIE BEGELEIDING	222
1.3.6.2 DIE ROL VAN DIE VOORSPELE	224
1.3.6.3 DIE ROL VAN DIE TUSSENSPELE	226
1.3.6.4 DIE ROL VAN DIE NASPELE	228
2 FRAUENLIEBE UND LEBEN	232
2.1 AGTERGROND EN TEKS VAN DIE <i>FRAUENLIEBE UND LEBEN-SIKLUS</i>	232
2.2 VERSKILLE TUSSEN SCHUMANN EN CHAMISSO SE TEKSTE	234
2.3 ANALISE VAN DIE <i>FRAUENLIEBE UND LEBEN- SIKLUS</i>	239
2.3.1 DIREK-SKILDERENDE ELEMENTE IN DIE SANGSTEM EN BEGELEIDING	239
2.3.2 INDIREK-SKILDERENDE ELEMENTE IN DIE SANGSTEM EN BEGELEIDING	245
2.3.3 SUGGESTIEWE ELEMENTE IN DIE SANGSTEM	251
2.3.3.1 MELODIEK	251
FI: SEIT ICH IHN GESEHEN	251
FII: ER, DER HERRLICHSTE VON ALLEN	254
FIII: ICH KANN'S NICHT FASSEN NICHT GLAUBEN	261
FIV: DU RING AN MEINEM FINGER	266
FV: HELFT MIR, IHR SCHWESTERN	273
FVI: SÜSSER FREUND, DU BLICKEST	277
FVII: AN MEINEM HERZEN AN MEINER BRUST	284
FVIII: NUN HAST DU MIR DEN ERSTEN SCHMERZ GETAN	288
2.3.3.2 RITMIEK	294
FI: SEIT ICH IHN GESEHEN	294
FII: ER, DER HERRLICHSTE VON ALLEN	295
FIII: ICH KANN'S NICHT FASSEN NICHT GLAUBEN	297
FIV: DU RING AN MEINEM FINGER	298
FV: HELFT MIR, IHR SCHWESTERN	300
FVI: SÜSSER FREUND, DU BLICKEST	302
FVII: AN MEINEM HERZEN AN MEINER BRUST	305
FVIII: NUN HAST DU MIR DEN ERSTEN SCHMERZ GETAN	305
2.3.3.3 DINAMIEK	308
FI: SEIT ICH IHN GESEHEN	308

FII: ER, DER HERRLICHSTE VON ALLEN	308
FIII: ICH KANN'S NICHT FASSEN NICHT GLAUBEN	309
FIV: DU RING AN MEINEM FINGER	309
FV: HELFT MIR, IHR SCHWESTERN	310
FVI: SÜSSER FREUND, DU BLICKEST	310
FVII: AN MEINEM HERZEN AN MEINER BRUST	310
FVIII: NUN HAST DU MIR DEN ERSTEN SCHMERZ GETAN	311

2.3.3.4 STEMREGISTER

FI: SEIT ICH IHN GESEHEN	312
FII: ER, DER HERRLICHSTE VON ALLEN	312
FIII: ICH KANN'S NICHT FASSEN NICHT GLAUBEN	312
FIV: DU RING AN MEINEM FINGER	313
FV: HELFT MIR, IHR SCHWESTERN	313
FVI: SÜSSER FREUND, DU BLICKEST	313
FVII: AN MEINEM HERZEN AN MEINER BRUST	314
FVIII: NUN HAST DU MIR DEN ERSTEN SCHMERZ GETAN	314

2.3.3.5 VORM IN DIE SANGSTEM EN BEGELEIDING

FI: SEIT ICH IHN GESEHEN	315
FII: ER, DER HERRLICHSTE VON ALLEN	316
FIII: ICH KANN'S NICHT FASSEN NICHT GLAUBEN	317
FIV: DU RING AN MEINEM FINGER	318
FV: HELFT MIR, IHR SCHWESTERN	319
FVI: SÜSSER FREUND, DU BLICKEST	320
FVII: AN MEINEM HERZEN AN MEINER BRUST	321
FVIII: NUN HAST DU MIR DEN ERSTEN SCHMERZ GETAN	322

2.3.4 SUGGESTIEWE ELEMENTE IN DIE BEGELEIDING

2.3.4.1 MELODIEK

FI: SEIT ICH IHN GESEHEN	323
FII: ER, DER HERRLICHSTE VON ALLEN	324
FIII: ICH KANN'S NICHT FASSEN NICHT GLAUBEN	328
FIV: DU RING AN MEINEM FINGER	330
FV: HELFT MIR, IHR SCHWESTERN	331
FVI: SÜSSER FREUND, DU BLICKEST	334
FVII: AN MEINEM HERZEN AN MEINER BRUST	339
FVIII: NUN HAST DU MIR DEN ERSTEN SCHMERZ GETAN	340

2.3.4.2 RITMIEK

FI: SEIT ICH IHN GESEHEN	342
FII: ER, DER HERRLICHSTE VON ALLEN	343
FIII: ICH KANN'S NICHT FASSEN NICHT GLAUBEN	346
FIV: DU RING AN MEINEM FINGER	349
FV: HELFT MIR, IHR SCHWESTERN	350
FVI: SÜSSER FREUND, DU BLICKEST	352
FVII: AN MEINEM HERZEN AN MEINER BRUST	355
FVIII: NUN HAST DU MIR DEN ERSTEN SCHMERZ GETAN	356

2.3.4.2 DINAMIEK

FI: SEIT ICH IHN GESEHEN	358
FII: ER, DER HERRLICHSTE VON ALLEN	358
FIII: ICH KANN'S NICHT FASSEN NICHT GLAUBEN	359
FIV: DU RING AN MEINEM FINGER	359

FV: HELFT MIR, IHR SCHWESTERN	360
FVI: SÜSSER FREUND, DU BLICKEST	360
FVII: AN MEINEM HERZEN AN MEINER BRUST	361
FVIII: NUN HAST DU MIR DEN ERSTEN SCHMERZ GETAN	362
2.3.4.4 REGISTERKLEUR	363
FI: SEIT ICH IHN GESEHEN	363
FII: ER, DER HERRLICHSTE VON ALLEN	363
FIII: ICH KANN'S NICHT FASSEN NICHT GLAUBEN	363
FIV: DU RING AN MEINEM FINGER	364
FV: HELFT MIR, IHR SCHWESTERN	364
FVI: SÜSSER FREUND, DU BLICKEST	365
FVII: AN MEINEM HERZEN AN MEINER BRUST	365
FVIII: NUN HAST DU MIR DEN ERSTEN SCHMERZ GETAN	365
2.3.4.5 HARMONIEK IN DIE SANGSTEM EN BEGELEIDING	367
FI: SEIT ICH IHN GESEHEN	367
FII: ER, DER HERRLICHSTE VON ALLEN	369
FIII: ICH KANN'S NICHT FASSEN NICHT GLAUBEN	375
FIV: DU RING AN MEINEM FINGER	379
FV: HELFT MIR, IHR SCHWESTERN	383
FVI: SÜSSER FREUND, DU BLICKEST	387
FVII: AN MEINEM HERZEN AN MEINER BRUST	393
FVIII: NUN HAST DU MIR DEN ERSTEN SCHMERZ GETAN	395
2.3.5 DIE VERHOUDING SANGSTEM-BEGELEIDING	
FI: SEIT ICH IHN GESEHEN	398
FII: ER, DER HERRLICHSTE VON ALLEN	402
FIII: ICH KANN'S NICHT FASSEN NICHT GLAUBEN	408
FIV: DU RING AN MEINEM FINGER	412
FV: HELFT MIR, IHR SCHWESTERN	414
FVI: SÜSSER FREUND, DU BLICKEST	417
FVII: AN MEINEM HERZEN AN MEINER BRUST	423
FVIII: NUN HAST DU MIR DEN ERSTEN SCHMERZ GETAN	426
2.3.6 DIE ROL VAN DIE BEGELEIDING, VOORSPELE, TUSSENSPELE EN NASPELE	430
2.3.6.1 DIE ROL VAN DIE BEGELEIDING	430
2.3.6.2 DIE ROL VAN DIE VOORSPELE	435
2.3.6.3 DIE ROL VAN DIE TUSSENSPELE	436
2.3.6.4 DIE ROL VAN DIE NASPELE	438
3 'N VERGELYKING VAN DIE DICHTERLIEBE EN FRAUENLIEBE UND LEBEN-SIKLUSSE	440
3.1 DIE TEKSTE	440
3.2 'N VERGELYKING VAN DIE ANALISES VAN DIE DICHTERLIEBE EN FRAUENLIEBE UND LEBEN-SIKLUSSE	442
3.2.1 DIREK-SKILDERENDE ELEMENTE IN DIE SANGSTEM EN BEGELEIDING	442

3.2.2	INDIREK-SKILDERENDE ELEMENTE IN DIE SANGSTEM EN BEGELEIDING	450
3.2.3	SUGGESTIEWE ELEMENTE IN DIE SANGSTEM	460
3.2.3.1	MELODIEK	460
A)	BEPERKTE MUSKIKALE MATERIAAL	460
B)	MONOTONIE	460
C)	TOONHERHALING	461
D)	BEPERKTE TOONOMVANG	464
E)	WYER TOONOMVANG	465
F)	DIE AANWENDING VAN SPESIFIEKE INTERVALLE	466
	i) DALENDE INTERVALLE	466
	ii) STYGENDE INTERVALLE	471
G)	GROOT MELODIESE SPRONGE EN TRAPSGEWYSE BEWEGING	476
H)	DIE SPEL MET VIERDES EN VYFDES	477
I)	MELODIESE RIGTING	480
	i) SIRKELENDE MELODIESE BEWEGING	480
	ii) TOONSTYGING	481
	iii) TOONDALING	486
	iv) WISSELENDE MELODIESE RIGTING	487
J)	TOONKLEUR	488
	i) VERDONKERING	488
	ii) VERHELDERING	492
K)	SEKWENSE EN HERHALINGS	493
L)	PROMINENTE TOONTRAPPE, FORMULES, STYLE	497
	i) MELISMATIEK	499
	ii) MELODIESE VERSIERINGS	502
	iii) ONDERBREKING VAN MELODIESE FORMULES OF FRASES	504
	iv) AANEENSKAKELING VAN MELODIESE FORMULES OF FRASES	506
M)	DIATONIEK EN EENVOUD VAN HARMONIEK, WENDINGE, FORMULES ENS. IN DIE MELODIEK	507
N)	CHROMATIEK EN MEER GEKOMPLISEERDE HARMONIEK, WENDINGE, FORMULES ENS. IN DIE MELODIEK	512
3.2.3.2	RITMIEK	517
A)	RITMIESE STYL	517
B)	METRUM	518
C)	BETEKENISVOLLE AANWENDING VAN NOOTWAARDES	518
D)	VOLGEHOUE RITMIESE PATRONE, HERHALING VAN RITMIESE PATRONE ENS.	525
E)	RITMIESE ANDERSHEID, UITBREIDING, WYSIGING ENS. VAN BESTAANDE RITMES	527
F)	DIE BETEKENISVOLLE AANWENDING VAN MELISMAS	530
G)	SINKOPASIE AS UITDRUKKINGSMIDDEL	531
H)	AFWESIGHEID VAN RITMIESE AKSENTE OF RUSPUNTE	533
I)	EMFATIESE AANWENDING VAN GEPUNTEERDE RITMES	533
J)	ONREËLMATIGE NOOTGROEPE	536
K)	DIE EMFATIESE GEBRUIK VAN VERSIERINGS	537
L)	OPSNIPPERING VAN DIE MELODIESE LYN	539

M) DIE SIMBOLIESE GEBRUIK VAN RITME	540
3.2.3.3 DINAMIEK	542
A) TEMPO-AANDUIDINGS	542
B) TOONSTERKTE	544
C) TOONGRADERING	547
D) AKSENTE	548
E) GRADERING VAN TEMPO	549
F) DINAMIESE VERSKEIDENHEID	549
3.2.3.4 REGISTER	551
A) BEPERKTE TOONOMVANG	551
B) WYE TOONOMVANG	551
C) AANWENDING VAN DIE HOË REGISTER	554
D) MIDDEL TOT HOË REGISTER	556
E) AANWENDING VAN DIE MIDDELREGISTER	557
F) DIE LAE TOT MIDDELREGISTER	558
G) AANWENDING VAN DIE LAE REGISTER	559
3.2.3.5 VORM IN DIE SANGSTEM EN BEGELEIDING	561
3.2.4 SUGGESTIEWE ELEMENTE IN DIE BEGELEIDING	564
3.2.4.1 MELODIEK	564
A) VERDUBBELING VAN DIE STEMMELODIE DEUR DIE BEGELEIDINGSMELODIE	564
B) MELODIESE MATERIAAL ANDERS AANGEWEND AS IN DIE BOONSTE BEGELEIDINGSTEM	569
C) GROTER MELODIESE ONAFHANKLIKHEID IN DIE BEGELEIDING	574
D) NIE-MELODIESE BEGELEIDINGSMATERIAAL	576
3.2.4.2 RITMIEK	583
A) HOMOGENITEIT VAN DIE BEGELEIDING	583
B) AANHOUDENDE RITMIESE BEWEGING	584
C) DIE <i>STILE CONCITATO</i> -BEGELEIDINGSFIGUUR	585
D) RITMIESE SIMBOLIEK	586
E) SINKOPASIE	587
F) AKSENTUERING	592
G) NOOTWAARDES	594
i) KORT NOOTWAARDES	595
ii) LANG NOOTWAARDES	595
H) ANDER OPMERKLIKE RITMIESE EFFEKTE EN FORMULES	598
i) PUNTERING	598
ii) FERMATE	600
iii) VERSIERINGS	600
iv) INVOEING VAN RUSTEKENS EN STACCATO	603
v) TEENSTELLING TUSSEN REGTERHAND EN LINKERHAND	604
3.2.4.3 DINAMIEK	605
A) BEPERKTE DINAMIESE VERSKEIDENHEID	605
B) FORTE	607
C) MEZZO FORTE	608

D) PIANO	608
E) PIANISSIMO	610
F) CRESCENDO	611
G) DECRESCENDO EN DIMINUENDO	613
H) DINAMIESE INFLEKSIES	614
I) AKSENTE	615
J) SFORZANDO	618

3.2.4.4 REGISTERKLEUR 620

A) TOONOMVANG	620
i) BAIE WYE TOONOMVANG	620
ii) WYE TOONOMVANG	620
iii) TAAMLIK WYE TOONOMVANG	623
iv) TAAMLIK BEPERKTE TOONOMVANG	624
v) BEPERKTE TOONOMVANG	624
B) TOONKLEUR	624
i) HOË REGISTER	624
ii) MIDDELREGISTER	627
iii) LAE REGISTER	629
iv) VERHELDERING	632
v) VERDONKERING	633

3.2.4.5 HARMONIEK IN DIE SANGSTEM EN BEGELEIDING 635

A) EENVOUD VAN HARMONIEK	635
B) VERSLUIERENDE HARMONIEK	636
C) AANWENDING OF VERMYDING VAN DIE TONIKA	637
D) AANWENDING VAN DIE DOMINANT	639
E) TONIKA EN DOMINANT AS HARMONIESE BASIS	641
F) TUSSENDOMINANTE	641
G) ANDER DIATONIESE TOONTRAPPE	643
H) CHROMATIESE HARMONIE	644
i) DIE VERLAAGDE SESDE TOONTRAP EN DIE MOLDOER	644
ii) DIE VERHOOGDE SESDE TRAP EN DIE DOERMOL	645
iii) NAPOLITAANSE HARMONIE	646
iv) DUITSE SESDE	646
v) FRANSE SESDE	647
vi) VERMINDERDE DRIE- EN VIERKLANKE	647
I) SKYNAKKOORDE	650
J) LEUNAKKOORDE	652
K) AKKOORDVREEMDE NOTE	652
i) ANTISIPASIE	652
ii) DEURGANGSNOTE	652
iii) LEUNNOTE	653
iv) PEDAALPUNTE	654
v) TERUGHOUINGS	654
L) CHROMATIEK	655
M) DISSONANSIE	657
N) MODULASIES EN UITWYKINGS	658
O) SEKWENSE EN TRANSPONERING	660
P) KADENSE	660

3.2.5 VERHOUDING SANGSTEM-BEGELEIDING 663

A) DIE SANGSTEM EN BEGELEIDING SE AANDEEL	
---	--

AAN DIE GEHEEL	663
B) ROLVERDELING VAN DIE STEM EN DIE BEGELEIDING	666
C) EVOKATIEWE WERKING VAN DIE STEM EN DIE BEGELEIDING	670
D) SKILDERENDE EFFEK VAN DIE STEM EN DIE BEGELEIDING	675
E) STEMMINGSKEPPENDE WERKING VAN DIE STEM EN DIE BEGELEIDING	676
F) PARALLELE BEWEGING EN/OF MELODIESE VERDUBBELING TUSSEN DIE STEM EN DIE BEGELEIDING	677
G) STEMOMSLUITENDE BEGELEIDING	682
H) KOMMENTAAR EN/OF DIALOOG TUSSEN DIE STEM EN DIE BEGELEIDING	682
I) TEENSTELLING OF KONTRAS TUSSEN DIE STEM EN DIE BEGELEIDING	684
3.2.6 DIE ROL VAN DIE BEGELEIDING, VOORSPELE, TUSSENSPELE EN NASPELE	685
3.2.6.1 DIE ROL VAN DIE BEGELEIDING	685
A) ROLVERDELING	685
B) EVOKATIEF	685
C) SIMBOLIES	687
D) SKILDEREND	688
E) STEMMINGSKEPPEND	689
F) MELODIESE ONDERSTEUNING	691
G) DIALOOG/KOMMENTAAR	693
H) <i>STILE CONGITATO</i>	694
3.2.6.2 DIE ROL VAN DIE VOORSPELE	696
3.2.6.3 DIE ROL VAN DIE TUSSENSPELE	699
3.2.6.4 DIE ROL VAN DIE NASPELE	703
4 DIE MEES OPVALLENDE RETORIESE FIGURE WAT HULLESELF PRESENTEER SOOS AFGELEI UIT DIE VERGELYKING VAN DIE TWEE SIKLUSSE	708
Hypotyposis	708
Anabasis	711
Katabasis	712
Circulatio	713
Gradatio	715
Emphasis	716
Saltus duriusculus	729
Passus duriusculus	730
Pathopoiia	730
Parrhesia	732
Noema	733
Dubitatio	733
Dialogismus	733
Hyperbaton	734
Antitheton	735
Parenthesis	736
Interrogatio	737
Exclamatio	737
Epanalepsis	738

Polyptoton	738
Anaphora	738
Paronomasia	739
Palilogia	741
Congeries	741
Aposiopesis	742
5 GEVOLGTREKKING	744
BYLAAG 1: HARMONIESE ANALISE: <i>DICHTERLIEBE</i>	751
BYLAAG 2: HARMONIESE ANALISE: <i>FRAUENLIEBE</i> <i>UND LEBEN</i>	796
VERWYSINGS	823
BIBLIOGRAFIE	826
OPSOMMING	

INLEIDING

MOTIVERING

Die motivering vir hierdie studie het hoofsaaklik voortgespruit uit die volop aanvegbare kommentaar wat daar in verbandhoudende geskrifte op die werk van Robert Schumann oor die algemeen en op sy liedkuns in die besonder gelewer is. Hoewel die meerderheid kommentatore dit eens is dat Schumann se grootste verdienste op die gebied van die klaviermusiek en die liedkuns lê, is dit tog nodig om die algemene gees wat daar jeens sy musiek heers, te beskou.

Die keuse van die begrippe Klassiek en Romantiek soos dit in die kommentatore se uitsprake ook na vore kom, is as sodanig ongelukkig: dit impliseer dat *goeie vormgewing* 'n wesenlike Klassieke eienskap is - wat sekerlik aanvegbaar is - en dat *subjektiewe emosionaliteit* 'n wesenlik Romantiese eienskap is - wat ewe aanvegbaar is. Hierdie benamings (wat op 'n uiters oppervlakkige benadering dui) het egter al so sterk posgevat dat hulle in hierdie proefskrif behou word.

Die uitsprake van die aangehaalde kommentatore dui op 'n algemene anti-Romantiese gees. Hierdie uitsprake handel nie net oor Schumann se liedkuns nie, maar ook oor sy skeppingswerk in die algemeen, sy simfoniese werke, ander instrumentale werke en orkestrasie. Verder weerspieël dit die verskillende kommentatore se algemene gesindheid jeens die Romantiek as stylperiode. Uit die aanhalings blyk dit dat die algemene klimaat oor die dekades heen nie juis verander het nie.

'n Algemene negatiewe gesindheid spreek uit die volgende aanhalings wat na Schumann se globale styl en persoonlike benadering verwys:

Schumann... wrote very much more bad music than good. (Gray, 1947, p.221 aangehaal; eerste uitgawe 1928).

...his flabbiness and lack of intellectual fibre, the mawkishness and sentimentality of his emotion, and the turgidity and thickness of his style of writing. (Gray, 1947, p.230 aangehaal; eerste uitgawe 1928).

...a timid, uneasy, self-conscious imitator of the classical masters. (Gray, 1947, p.232 aangehaal; eerste uitgawe 1928).

Schumann...is singularly deficient in his understanding of instrumental values other than those of the piano. Apart from his shorter pieces for that instrument his chief importance lies in the part which he played in the development of the modern song...(Gray, 1947, p.230 aangehaal; eerste uitgawe 1928).

...Schumann is rarely beyond criticism technically...his weakness in construction, in form, in polyphony, and in orchestral treatment are evident...his intellectual achievement...is very slight in comparison with that of other great masters...(Leichtentritt, 1973, p.214 aangehaal; eerste uitgawe 1938).

The material is seldom 'developed' in the Classical sense, but continually remoulded, as if under an improviser's fingers. (Abraham, 1980, pp.850-851).

...his quest for ways of absorbing the old into the new was, at best, only partly successful...(Whittall, 1987, p.38).

T.o.v. Schumann se simfoniese werke word skerp kritiek gelewer:

...Mendelssohn and Schumann are essentially miniaturists...and would have been well advised if they...had chosen to concentrate their energies on tasks more suited to the modest nature of their talents. (Gray, 1947, p.229 aangehaal; eerste uitgawe 1928).

...Schumann's treatment of large forms is no model for students. (Tovey, 1972, p.46 aangehaal; eerste uitgawe 1935).

Schumann...in each of his four symphonies...a ...limited mastery of the external form...(Einstein, 1947, p.68).

The same sensitivity that made it so hard for Schumann to compete with Beethoven in the symphony allowed him to excel in smaller forms. (Crocker, 1986, p.439 aangehaal; eerste uitgawe 1966).

..it is inflated piano music with mainly routine orchestration. (Abraham, 1980, p. 851).

...Schumann's inability to cover a large canvas with his playful aphorisms and lyrical melodies is as painfully apparent here as in the piano sonatas...(Abraham, 1980, p.852).

...those who go out of their way to seek and find virtues in Schumann's later symphonic music are likely to discover their admiration for what he achieved before 1841 strengthened by the experience. (Whittall, 1987, p.38).

Schumann se orkestrasie word soos volg getakseer:

His orchestration is another matter: tragedy was latent in it from the outset, and became manifest in his pitiful

failure as a conductor. (Tovey, 1972, p.47 aangehaal; eerste uitgawe 1935).

...Schumann has not in such cases clearly imagined a definite tone-colour that would be spoilt by any change. (Tovey, 1972, p.47 aangehaal; eerste uitgawe 1935).

Schumann se vioolkonsert in d (1853) word as volg beoordeel:

The total impression that this work makes is of something that is divided within itself, though it is highly significant in individual themes of the first and second movements. It was written in a way not very effective for the soloist. (Wörner, 1973, p.598).

Die volgende kommentaar word op Schumann se kamermusiek gelewer:

...his weaknesses - the *rosalias*, the miscalculated effects of syncopation, and so on - (Abraham, 1949, p.36 aangehaal; eerste uitgawe 1938).

Schumann se liedere word as volg gesien:

Schumann...although he undoubtedly wrote many fine songs, was, on the whole, of too introspective a turn of mind to be able to enter completely into the poet's conception. Too often the poem is for him merely the starting point of a series of purely personal meditations. (Gray, 1947, p.71 aangehaal; artikel gedateer 1923).

...it is precisely Schumann's inability to get outside himself, and his tendency to turn a song into a piano piece with vocal accompaniment that excludes him from the very first rank of song-writers. (Gray, 1947, p.71 aangehaal; artikel gedateer 1923).

Schumann is seldom greater than his poet...(Abraham, 1949, p.37 aangehaal; eerste uitgawe 1938).

Only certain songs of Schumann...rise to such (Schubert's) musical integrity...(Lang, 1963, p.781; eerste uitgawe 1941).

...Schumann was not rooted in the music of the people, from which he borrowed only occasional naturalistic effects and tones. (Lang, 1963, p.813 aangehaal; eerste uitgawe 1941).

...Schumann's lieder lack the spontaneous charm of Schubert's...(Grout, 1980/81, p.563 aangehaal; eerste uitgawe 1962).

Although he, too, wrote songs, following the example of Schubert, they came later and lacked that very special surge

of enthusiasm. (Crocker, 1986, p.439 aangehaal; eerste uitgawe 1966).

Schumann's selection of poems was indiscriminate. He foisted his own meaning on them, and not only repeated words or lines or whole verses for his purpose but added and altered and miscopied and omitted at will. He rarely offers any equivalent for Heine's obvious irony or inuendo, and mostly seems not to understand them. (Sams, 1969, p.3).

Goethe's lyrics seldom drew his best from him...(Abraham, 1980, p.851).

Die benadering van skrywers oor musiek word in 'n problematiese lig geplaas deur die volgende aanhaling uit die Voorwoord van die tweede uitgawe van 'n boek wat spesifiek oor Schumann handel en dus deur iemand geskryf is wat vermoedelik 'n deskundige op die gebied sou gewees het:

Other small changes in the text spring from personal revaluations inevitable after a lapse of twenty years, two decades which have brought many opportunities for hearing live performances of Schumann's music, both in concert hall and on disk, as opposed to the silent score-reading which formed my first impressions. (Chissel, 1967, hersiene uitgawe, 1971 herdruk: Voorwoord aangehaal; eerste uitgawe 1948).

Moontlik het die vertroutheid met *live performances* die volgende positiewe uitsprake tot gevolg gehad:

Schumann's antithetic sententiousness is...honestly exhibited...(Tovey, 1972, p.47 aangehaal; eerste uitgawe 1935).

Schumann's romanticism is of an extremely individual type...(Leichtentritt, 1973, p.213 aangehaal; eerste uitgawe 1938).

...and sometimes we go so far as to deny that Schumann, the chief figure of musical romanticism, possessed any strength of passion at all. Schumann can afford to be temporarily misunderstood; his very real genius will easily survive such periods of obscurity. His music is certainly filled with a super-abundance of feeling, and with a sensibility not previously encountered. (Von Westerman, 1963, p.177 aangehaal; eerste uitgawe 1951).

His music embodies more fully than that of any other composer the depths, and the contradictions and tensions, of the Romantic spirit...(Grout, 1980/81, p.576 aangehaal; eerste uitgawe 1962).

v

Schumann was constantly studying the music of Beethoven and Bach, and constantly advising other composers to do likewise. (Grout, 1980/81, p.576 aangehaal; eerste uitgawe 1962).

His significance for his time and his continued historical importance are based on his rich and direct melodic and harmonic Romantic idiom, which he felicitously placed at the service of non-musical suggestions and which he knew how to relate to the formal world of the Classical Era. (Wörner, 1973, p.498).

T.o.v. Schumann se simfoniese kuns word opgemerk:

Schumann found in each of his four symphonies...much more original and compelling solutions. (Einstein, 1947, p.68).

In verband met Schumann se kamermusiek word gesê:

Schumann's emotional warmth, the patent sincerity, lit up by an afterglow of romanticism has outweighed his weaknesses...(Abraham, 1949, p. 36 aangehaal; eerste uitgawe 1938).

...he did not cease to be a Romantic, but his Romantic conception of music first as a medium of self-expression was now modified by the older Classical view of musical composition as a craft to be practised. (Abraham, 1980, p.851).

I.v.m. Schumann se orkestrasie word in 'n positiewe sin opgemerk:

...if the orchestration were changed, much of the typically Schumannesque quality of these works would be lost. Schumann wanted certain tone colors and especially wanted blend of tone, subject to the natural limitations of the brass instruments...and we should not blame the composer for not wanting his orchestral works to sound like those of Mendelssohn or Berlioz. (Longyear, 1973, p.125 aangehaal; eerste uitgawe 1969).

Op Schumann as liedkomponis word soos volg kommentaar gelewer:

...Schumann's musical style...mated so perfectly, so effortlessly with actual verse...the songs, above all the Heine songs of the *Dichterliebe*, are perhaps the most perfect examples of fusion of music with poetry in existence...(Abraham, 1949, p.36 aangehaal; eerste uitgawe 1938).

Schumann united in his person the richness of the poetic imagination of the romanticist with the sensitive reaction of the musician. He is more nervous and responsive, reflective and sensuous, and richer in minute and delightful details than Schubert...Schumann was master of the song form and its kindred varieties. (Lang, 1963, p.813 aangehaal; eerste uitgawe 1941).

There was never a song-writer with a greater intuitive understanding of poetry than Schumann, so that his musical treatment of each poem is entirely conditioned by its character. (Chissel, 1948, p.133).

...his melodic lines are warm and expressive...the accompaniments...are of unusual interest. (Grout, 1980/81, p.563 aangehaal; eerste uitgawe 1962).

Some of the finest of Schumann's Lieder are the love songs; in 1840...he produced over one hundred Lieder, including the two cycles *Dichterliebe* (Heine) and *Frauenliebe und Leben* (A. Von Chamisso). In these works the Romantic genius of Schumann appears to perfection. (Grout, 1980/81, p.564 aangehaal; eerste uitgawe 1962).

To an even greater extent than Schubert, the piano part plays a crucial role in suggesting the mood of the song. (Ulrich en Pisk, 1963, p.478).

There is a sense then in which Schumann is indeed the most lettered of composers. The verbal, the conceptual, the semantic, are of overwhelming importance in his music; and it follows that the word of his songs, though secondary exert a profound influence of their own. (Sams, 1969, p.7).

...the songs are not only piano pieces with another dimension, an additional tone-colour: they are explicit...the poem (which Schumann nearly always chose with care because it answered to something in himself, and generally chose with good taste)...(Abraham, 1980, p.851).

In practical terms this means that the pianoforte part in these songs is not an *accompaniment* but, in a very real sense, the song itself, with the vocal line pointing, underlining and above all, through the presence of the

words, intensifying and conceptualizing...It is not that the piano doubles the melody given to the voice but rather that the voice underscores the melody that already crowned the piano part. (Taylor, 1982, p.192).

KEUSE VAN STUDIEMATERIAAL

Vir die doel van analise is die *Dichterliebe*- en *Frauenliebe und Leben*-siklusse gekies, omdat hulle om die beurt na die lewe en die liefde vanuit die oogpunt van 'n man en van 'n vrou kyk sover dit die hoofkarakters van die twee siklusse aangaan. Hoewel albei siklusse op tekste van manlike digters gebaseer is, sal die algemene benadering nogtans moet verskil omdat die een siklus oor die liefdesbelewenis van 'n man en die ander oor die liefdes- en lewenservaring van 'n vrou handel.

TEKSBRONNE

Die beskikbare bronne wat i.v.m. die tekste bestudeer is, is *Heinrich Heine: Sämtliche Werke, Band I, Gedichte, Winkler Dünndruck-Ausgabe, Winkler Verlag, München* (geen datum) en *Chamisso's Werke, Herausgegeben von Heinrich Kurz, Kritisch durchgesehene und erläuterte Ausgabe, Erster Band, Leipzig und Wien, Bibliographisches Institut* (geen datum).

Die partituur wat vir die analise van die siklusse gebruik is, is die oertekstweergawe van Peters.

WERKSWYSE

Die analise van die twee siklusse bestaan uit die oplet van werklikhede wat vir die wetenskaplik-gekultiveerde luisteraar toeganklik is, m.a.w. die elemente van musiek (melodie, ritme, harmonie ens.) waaruit musiek bestaan en wat gehoor word. Hier word dus geen willekeurige stelsel vir analise toegepas nie.

Die feit dat geen musikale element ooit 'n spesifieke of selfs 'n standhoudende betekenis het nie, is voortdurend in gedagte gehou. Dieselfde interval, byvoorbeeld sou heeltemal teenoorgestelde betekenis kon aanneem en baie geslaagd projekteer, na gelang van die konteks waarin dit voorkom.

Die betekenisvolheid al dan nie van alle musikale elemente is direk afhanklik van die artistieke waarde van die musiek. D.w.s. in hoogstaande artistieke skeppings (soos hierdie twee groepe liedere van Schumann) ervaar die hoorder instinktief en met vreugde dat alles wat die komponis doen presies reg en absoluut betekenisvol is. Dieselfde musikale

middele sou in swak liedere betekenisloos en sonder trefkrag word.

Artistieke aanvoeling (m.a.w. wetenskaplik-gekultiveerde smaak) besluit dus of sekere musikale middele spreek of nie en analise ondersteun (beskryf) die aansluiting tussen woorde en toonsetting. Geen algemeen geldige stelsel of sisteem kan ooit afgelei word nie en elke lied bly 'n unieke geval.

Soos wat die hoofopskrifte en opskrifte aandui, is daar van dieselfde prosedure t.o.v. die twee siklusse gebruik gemaak. Die analise van die 24 liedere waaruit die twee siklusse bestaan, is soos volg benader:

DIREK-SKILDERENDE ELEMENTE

Eerstens is daar vir voorbeelde van ooglopende en direkte, maklik waarneembare toonskildering gesoek. Dit is onvermydelik dat daar t.o.v. hierdie aspek asook t.o.v. die afdeling oor minder ooglopende, indirekte skildering in sommige gevalle 'n sekere mate van *Hineininterpretieren* sou wees. Dit word egter as aanvaarbaar en geoorloof beskou, gesien teen die agtergrond van die Romantiese geesteswêreld waaruit die gedigte en liedere stam. Dit verteenwoordig in elk geval die wyse waarop musiek deur wetenskaplik-gekultiveerde luisteraars waargeneem word.

T.o.v. die *direk-skilderende* en *indirek-skilderende* elemente, word daar gelyktydig na die stem en die begeleiding gekyk, omdat die twee partye mekaar dikwels in hierdie opsig aanvul en soms moeilik van mekaar te skei is in hulle skilderende funksie.

Met *direk-skilderende elemente* word bedoel melodiese of ritmiese formules, sprekende intervalle of wendinge wat direk teenoor of in die nabye omgewing van 'n spesifieke woord of begrip verskyn en wat klaarblyklik in die musiek die inhoud daarvan probeer weergee.

INDIREK-SKILDERENDE ELEMENTE

Met *indirek-skilderende elemente* word nie noodwendig bedoel melodiese of ritmiese formules, sprekende intervalle of wendinge wat direk teenoor of in die nabye omgewing van 'n spesifieke woord, of begrip verskyn en in die musiek die inhoud daarvan probeer weergee nie. Dit handel eerder om 'n wyer konteks waarin sekere tekstuele begrippe of inhoudelikhede uitdrukking vind. Dit kan soms direk teenoor 'n bepaalde woord verskyn of slegs in die omgewing daarvan. Kenmerkend van die indirek-skilderende elemente is dat dit 'n groter mate van *Hineininterpretieren* toelaat. Die aansluiting tussen woord en toon is nie so ooglopend soos dikwels ten opsigte van die direk-skilderende elemente die geval is nie.

SUGGESTIEWE ELEMENTE

Vervolgens is die stemparty en daarna die klavierparty noot vir noot, maat vir maat en frase vir frase geanaliseer, t.o.v. die aspekte melodiek, ritmiek, dinamiek, register, vorm, harmoniek en die verhouding tussen die sangstem en die begeleiding. In soverre hierdie elemente analiseerbaar is, is daar gepoog om te probeer vasstel tot watter mate elkeen bydra tot die betekenisvolheid van die geheel van elke lied deur bv. musikaal te evokeer of te suggereer.

Tydens die analise het o.a. die volgende aspekte t.o.v. die musiek na vore getree:

Die effek van bepaalde intervalle:

Die inherente spanningswaarde wat intervalle a.g.v. 'n mindere of meerdere mate van konsonansie of dissonansie besit, word betekenisvol deur Schumann geëksploiteer. Een spesifieke interval kan nie noodwendig altyd aan dieselfde effek of affek gekoppel word nie. Die werking van 'n spesifieke interval word deur die konteks waarin dit verskyn, bepaal. Tog val dit op dat Schumann dikwels dieselfde intervalle aanwend om eenderse affekte te beklemtoon.

Die rigting waarin 'n interval beweeg, stygend of dalend, hang dikwels saam met die tipe affek waaraan daar uitdrukking gegee word. 'n Meer uitwaartse emosionele uiting vind by geleentheid uitdrukking in die aanwending van stygende intervalle. Daarteenoor word dalende intervalle dikwels aangewend om emosies wat meer na binne gerig is, te dra. Hierdie aanwending van rigting kan egter nie as bindend beskou word nie, aangesien konsonansie en dissonansie asook ander faktore hier weer eens 'n rol kan speel. 'n Dalende konsonante interval sou bv. van berusting kon spreek, terwyl 'n stygende konsonante interval as draer van 'n uitroep van vreugde sou kon geld. Eweneens kan 'n dalende dissonante interval dikwels 'n skreiende kwaliteit besit. Die finale bepalende faktor bly egter altyd nog die konteks waarbinne die interval verskyn. Ook kan een enkele element of musikale aspek alleen nie binne 'n estetiese geheel geïsoleer word as die enigste of belangrikste draer van die heersende affek nie. Hoogstens sou die verskillende intervalle wat in hierdie werk bespreek word, as kulminasiepunte kon geld waar die heersende affek homself voelbaar presenteer.

Melodiese rigting:

Melodiese rigting, sowel as die tipe beweging van 'n melodiese lyn, bv. wentelend, stygend dalend, trapsgewys,

sprongsgewys ens., is medebepalend vir die affektiewe werking van die melodie. Soos ten opsigte van die aanwending van sekere intervale aangedui is, kan daar nie noodwendig altyd dieselfde affektiewe gehalte aan dieselfde tipe melodie of melodiese rigting en melodiese beweging toegeskryf word nie. Dit val egter sterk op dat Schumann baie dikwels eenderse wendings in verbinding met eenderse affekte, emosies, beelde ens. gebruik.

DINAMIEK

Aangesien dinamiek en dinamiese veranderings slegs vanuit die totale konteks waarbinne dit verskyn beoordeel kan word, word daar in hierdie afdeling nie van notevoorbeelde gebruik gemaak nie. Die leser word na die partituur van die betrokke lied verwys.

Vir die doeleindes van 'n vergelyking tussen die twee siklusse word slegs eksplisiete dinamiese aanduidings wat vir die stempartye van die verskillende liedere gegee word, in aanmerking geneem. Dinamiese infleksies vir die stem wat afgelei word van aanduidings wat slegs in die begeleiding verskyn, is in die analise van die verskillende liedere breedvoering bespreek. Omdat dit egter op 'n mate van subjektiewe vertolking berus, word dit nie by die vergelyking van die twee siklusse in aanmerking geneem nie.

Dit is opvallend dat die meerderheid liedere in die twee siklusse 'n baie beperkte omvang t.o.v. dinamiese verskeidenheid in die begeleiding toon. Hierdie feit hang na alle waarskynlikheid saam met die innige, subjektiewe en selfs ek-bepaalde benadering van die gedigte. Die emosies en affekte wat heers in die gedigte waarop die twee siklusse gebaseer is, word deurgaans baie subjektief vanuit die oogpunt van die verydelde digter of die ontroerde vrou benader. Dit spreek natuurlik vanself dat daar binne die raamwerk van hierdie beperkte verskeidenheid van toonsterkte oordeelkundige infleksies aangewend sal word om by die affektiewe nuansering te pas. Vir die doel van hierdie vergelyking word daar egter slegs ag geslaan op eksplisiete aanduidings van die komponis.

TOONOMVANG

Die begrippe *wye toonomvang* of *beperkte toonomvang* en al die moontlike graadverskille wat tussen die twee uiterstes kan lê, is relatief en heel waarskynlik ook subjektief. Vir die doeleindes van hierdie studie, word 'n *beperkte toonomvang* beskou as 'n omvang wat enige twee oktawe op die klawerbord oorspan. Die twee terme *taamlik wye* of *taamlik beperkte* omvang word tot 'n groot mate uitruilbaar aangewend. Die onderskeid sal waarskynlik daarop berus of daar oorwegend om

die middel van die betrokke omvang of maksimaal tussen die denkbeeldige grense beweeg word, In hierdie gevalle sou 'n omvang van drie oktawe geld. 'n *Wye toonomvang* sal dan 'n omvang binne die grense van vier oktawe wees. Enige toonomvang groter as lg. sal gevolglik as 'n *baie wye omvang* beskou word.

STEMREGISTER

Ten einde eenvormigheid te verseker, is die volgende indeling t.o.v. stemregister gemaak:

e¹ en laer: lae register
 f¹ tot e²: middelregister
 f² en hoër: hoë register

Dit word nie as 'n eksakte afgrensing van stemregisters gesien nie, maar wel 'n werkbare afbakening wat t.o.v. die liedere van die betrokke twee siklusse aanvaarbaar blyk te wees.

REGISTERKLEUR VAN DIE BEGELEIDING

Die toonkleur van die verskillende registers van die klavier en die effek daarvan binne die konteks van die liedere in die twee siklusse, is as volg benader:

C en laer: baie lae register met 'n baie donker registerkleur;
 c tot C: lae register met 'n donker registerkleur;
 c tot c²: middelregister met 'n warm registerkleur van wisselende intensiteit afhangende van die afstand van die grense van die register af;
 c² tot c³: hoë register met 'n helder registerkleur;
 c³ en hoër: baie hoë register met 'n briljante registerkleur.

Soos uit die bostaande uiteensetting afgelei kan word, oorvleuel die verskillende klavierregisters tot 'n groot mate, omdat dit nie om 'n enkele melodiese lyn soos in die geval van die stem handel nie. Die gelyktydige kombinasie van registers deur die twee hande speel ook t.o.v. die globale registerkleur 'n bepalende rol.

Vir die toonhoogte-aanduiding van die stem- sowel as die begeleidingsregisters geld middel-c aangedui as c¹ as vertrekpunt. Die afdelings i.v.m. stemregister en registerkleur leen hulle, soos in die geval van die dinamiek, ook nie tot die sinvolle aanwending van notevoorbeelde nie.

DIE VERHOUDING TUSSEN DIE SANGSTEM EN DIE BEGELEIDING

Hoewel die stem- en begeleidingspartye afsonderlik geanaliseer is, word die verhouding tussen die twee elemente ook ondersoek. Die afsonderlike analise van die twee partye wil nie impliseer dat hulle van mekaar af te skei is nie. Geriefshalwe is die analise egter afsonderlik hanteer omdat dit andersins moeilik sou wees om die verskillende entiteite sinvol te isoleer. Die bespreking kon lomp en ongemaklik word as die stem en begeleiding deurgaans as 'n eenheid hanteer is. Ten einde eenheid te behou, was dit egter noodsaaklik om ook by die wisselwerking tussen die twee elemente stil te staan.

DIE ROL VAN DIE BEGELEIDING

Die rol van die begeleiding, voorspele, tussenspele en naspele of die betekenis van die afwesigheid daarvan is in oënskou geneem. Ook in hierdie opsig is daar geen bedoeling om die begeleiding los te maak van die stemparty nie. Dit handel hier juis om die aanvullende of leidende rol wat die begeleiding t.o.v. die stemparty speel.

DIE VERGELYKING VAN DIE TWEE SIKLUSSE

'n Vergelyking tussen die twee siklusse is getref t.o.v. al die aspekte waarop tydens die analise van elkeen van die siklusse ingegaan is, ten einde 'n duideliker beeld van die skeppingsproses en artistieke gehalte van Schumann se werk te probeer vorm.

Om 'n vergelyking tussen die twee siklusse te kon tref, is die verskillende rubrieke waaronder die analyses verdeel is, telkens sorgvuldig deurgewerk. Wesenstrekke en bepaalde musikale elemente wat hulleself op dié wyse opgedring het, is dan onder dieselfde hoofde (bv. *Stygende Intervalle* of *Herhaalde Note*) gegroepeer. Daar is gepoog om bepaalde ooglopende tendense uit te lig sonder om voor te gee dat daar enige wetmatigheid bestaan. Die ooreenkomste wat op die wyse tussen die verskillende liedere en die onderskeie siklusse gevind is, is aanvaar en bespreek as deel van die komponis se eie unieke musikale woordeskat en nie as aanduiding vir enige vaste sisteem nie; geniale skeppende talente is klaarblyklik nooit gebonde aan sisteme nie.

RETORIESE FIGURE

Die Romantiek word oor die algemeen beskou as ongebonde aan tradisionele uitdrukkingsmiddels; elke komponis plaas sy eie individualiteit op die voorgrond en bieg sy eie geestes- en gevoelslewe op sy eie wyse. Wanneer dieper as die

oppervlak gekyk word, word daar egter duidelik waargeneem dat daar volop elemente in die betrokke liederes (en ook ander musikale werke van Schumann) voorkom, wat na die sg. musikale retoriek of retoriese figure in die musiek teruggevoer kan word. Sonder om te beweer dat Schumann doelbewus en beredeneerd van retoriese figure in die musiek gebruik gemaak het, word dit tog as belangrik beskou om aan te dui op watter wyse hy moontlik onbewustelik, instinktief of a.g.v. 'n oorgelewerde erfenis wat inherent is aan die tradisie waaruit sy werk groei, bepaalde affekte d.m.v. sodanige figure opwek. Die moontlikheid dat Schumann wel doelbewus van sodanige middele gebruik gemaak het, kan egter nie onomwonde verwerp word nie, omdat daar nie definitiewe uitsprake in hierdie verband opgespoor kon word nie. Slegs die mees ooglopende voorbeelde word bespreek. Daar is nie doelbewus na hierdie tipe figure gesoek nie en gevolglik word daar ook nie naastenby op volledigheid aanspraak gemaak nie, aangesien die musikale retoriek nie die uitgangspunt en doelwit van hierdie studie is nie.

Hermeneutiek is 'n filosofiese, spesifiek estetiese term wat deur Hermann Kretschmar op die musiek en musiekbeskouing oorgedra is. Die woord wat uit die Griekse voorstellingswêreld en taal stam, dui sedert die Antieke op die poging om literêre of ook artistieke produkte van die menslike gees te ontleed en te verklaar. Sedert die sewentiende eeu word die begrip veral op die gebied van die teologie aangetref, in die sin van 'n leer t.o.v. die juiste begrip van die Heilige Skrif. Daarmee geld dit as voorbereiding tot die eksegeese. Die teorie van die Antieke hermeneutiek verloop parallel met dié van die retoriek, nl. dat alleen die reggekose uitdrukking reg uitgelê kan word. Hierdie samehang sou vir die Barok-musiekestetika en hermeneutiek besonder belangrik word. Esteties wortel alle kunshistoriese hermeneutiek in die opvatting dat die sintuiglik waarneembare verskyning van die kunswerk dui op 'n ander, by voorkeur geestelike, element. Die verhouding van die twee terreine word gevolglik so gesien dat die kunswerk, om korrek verstaan te word, 'n spesifieke interpretasie verg.

Uit die lyn van moderne hermeneutiese studies soos verteenwoordig deur Dilthey, Riemann, Kretschmar, Quantz, Lach, Schering e.a. word niesteenstaande 'n groot verskeidenheid van benaderings, 'n gemeenskaplike tradisieverband opgelewer met daardie estetiese skool wat tot in die Antieke terugreik en wat die wese van die musiek in die nabootsing van die natuurlike fisiese en psigiese prosesse gesien het. Die teenswoordige navorsing begin om nuwe fasette van die hermeneutiek bloot te lê. Die prikkels het uit verskillende oorde gekom. Nogmaals moet Schering genoem word, aangesien sy simboolbegrip 'n wesenlike element van die musiek weer ontdek en sistematies georden het, waarin die musikale digkuns en die retoriek van die laat

middeleeue tot met die dood van J.S. Bach wortel. Die laat-Barok se musiekleer van Mattheson, Heinichen, Quantz en talle ander vereng en wysig hierdie basis deur die opname van 'n tipies rasonale psigologie. Hieruit is te verklaar dat die musikale leer van stelling en uitdrukking, die leer van die *ars inveniendi* en sy retoriese *loci* toenemend die rigting van die affektiewe inslaan.

Die besondere betrekking wat daar tussen die musiek en die redekuns bestaan, is minstens so oud soos die Gregoriaanse koraal. Die neume-skrif het bv. uit die spraak ontwikkel. Guido van Arezzo voer reeds in die elfde eeu die *Inventio*-praktyk (*ars inveniendi*) van die retoriek in die musiek in om aan vindingarm komponiste bepaalde hulpmiddels te bied. Ook wat die ritme betref, word die musiek gedurende die twaalfde en dertiende eeu deur die spraak beïnvloed, aangesien die antieke metrum, soos die trogee, jambe, daktil, spondeus e.a. vir die modale notasie vrugbaar gemaak word. Teen die begin van die sestende eeu word verder ook die retoriese *Decoratio* vir die musiek toeganklik gemaak, trope en figure word uit die redekuns op die musiek oorgedra en daar word gepoog om d.m.v. musiek, soos die redekuns, affekte op te wek.

Vanaf ongeveer 1560, met die aanbreek van die Barok-epog, begin die teks nie alleen 'n oorheersende rol in die musiek speel nie, maar die uitkristallisering van die monodie en die nuwe lewensgevoel van die Barok vereis 'n totale vrugbaarmaking van alle retoriese middele denkbaar. Teen 1600, met die ontstaan van die opera in Italië, skep die komponiste hulle werke feitlik direk uit die redekuns. Ter wille van die affekdaarstelling word in 'n steeds toenemende mate van die figure en trope van die retoriek op die musiek oorgedra.

Die retoriese vorm (*Dispositio* of *Elaboratio*) is op hierdie stadium nog slegs in vae omlýning op die musiek oorgedra. So tref ons by Joachim Burmeister (*Musica poetica*, 1606) slegs 'n vae drieledige vorm aan, waar die dele nie 'n organiese eenheid vorm soos in die retoriek nie, maar t.o.v. mekaar verskil. Gedurende die tydperk 1600-1700 word die figure en trope steeds vermeerder terwyl terselfdertyd 'n geleidelike vormbewussyn na analogie van die retoriek intree (Schmitz, 1955, Bd.IV: *Figuren*).

Die hegte band wat daar tussen musiek en retoriek bestaan, word miskien nie so algemeen erken nie. Prof. Dr. J.J.K. Kloppers het egter 'n breedvoerige studie daarvan gemaak in Duitsland waar die betrokke standpunt vry algemeen gehuldig word. In sy doktorsale proefskrif *Die Interpretation und Wiedergabe der Orgelwerke Bachs* toon hy duidelik aan dat die musikale retoriek 'n heeltemal aanvaarbare begrip i.v.m. die Barok is (Kloppers, 1965). Dr. Izak Grové het in sy tesis *Die Liedkuns van Beethoven met Besondere Verwysing na die*

Woord-Toonverhoudings in die Klavierbegeleide Sololiedere oortuigend aangetoon dat die begrip musikale retoriek ook in die Klassieke tydperk 'n rol speel (Grové, 1986). Ongeag die feit dat die Romantiek meesal as ongebonde aan tradisionele uitdrukkingsmiddele beskou word, kon die retoriese figure ook in Schubert se *Winterreise* aangetref word (Boshoff-De Villiers, 1975). Terwyl Schubert 'n Romantiese komponis is wat ook sterk Klassiek ingestel was, is Schumann daarenteen 'n volbloed Romantikus. Dit het die wens laat ontstaan om ook sy werk in hierdie opsig te ondersoek.

Die analyses van die twee siklusse in hierdie studie dui daarop dat die aanwesigheid van retoriese figure in die volgende opsigte voorgestel kan word: Dis nie 'n volledige sistematiese studie nie, maar gevalle wat hulle self aan die aandag opgedring het tydens die analyses wat op ander aspekte ingestel was.

Aangesien Eric Sams so volledig op die verskuilde boodskappe wat Schumann in sy musiek ingebou het ingaan in sy boek *The songs of Robert Schumann* (1969) word dit nie in hierdie studie ingesluit nie. Daar is ook besluit om nie by die motiewe en temas wat Sams bespreek stil te staan nie, aangesien dit nie primêr bepalend is vir die artistieke gehalte van die liedere nie. Dit val dus grootliks buite die veld van hierdie studie wat daarop ingestel is om so ver moontlik te probeer aandui waarom Schumann die groot komponis is wat hy is.

Sams het ook deur waarneming van 'n groot aantal werke van Schumann 'n mate van toonaardkarakteristiek by die komponis opgemerk. Omdat die twee siklusse nie genoeg grond vir so 'n waarneming bied nie, kan daar nie met absolute sekerheid gesê word of dit wel van toepassing is nie. Volgens Sams word A-majeur geassosieer met lente of sonskyn (*Jasminenstrauch, An den Sonnenschein*) en A^b-majeur met 'n sagter kwaliteit lig (*Die Lotosblume*) en stemmings van nadenklikheid en toewyding (*Stirb', Lieb' und Freud'; Widmung*). B^b-majeur is die toonaard van 22 liedere waarvan ses direk en 12 indirek oor die buitelig handel. Dus is dit ook 'n goeie keuse vir 'n lentesimfonie, vir die inleiding tot die woudtonele van Op.82 en vir idilliese buiteligmusiek van *Faust* Nr.4. E-mineur vertoon sterk assosiasies met skemer (*Zwielicht*) en die hart (*Lieb Liebchen*). D-mineur besit 'n melodramatiese kwaliteit (*Melancholie*); B-mineur mag vervreemding en afsydigheid (*Die feindlichen Brüder*) suggereer. E^b-majeur besit 'n besondere kwaliteit van lig en skadu soos aangetref in stemminge waarin nadenklikheid en lughartigheid vermeng is (*Lust der Sturmnacht, Schneeglöckchen*), terwyl E^b-mineur ondubbelsinnig aansluit by duisternis, dood en begrafnis (*Ich hab' im Traum geweinet*). Sodanige aanwending van toonaard, waarvan daar nog baie

ander voorbeelde bestaan, verleen gewoonlik kleur en 'n bepaalde patroon aan 'n siklus (Sams, 1969, p.8).

NOTEVOORBEELDE

Notevoorbeelde ter illustrasie van die teks word waar moontlik verskaf. Wanneer die notemateriaal onder bespreking te omvangryk is, normaalweg meer as agt mate, word daar slegs na die partituur verwys. Daar word ook nie 'n kopie van die partituur aangeheg nie, aangesien dit algemeen beskikbaar en toeganklik is. Om onnodige duplisering te voorkom, is daar nie in die afdeling oor die retoriese figure notevoorbeelde verskaf nie, maar word daar slegs na die notevoorbeelde wat in die verloop van die vergelyking van die twee siklusse gebruik is, verwys, aangesien die vergelyking as uitgangspunt vir die betrokke hoofstuk gebruik is.

Die aanduiding van die notevoorbeelde geskied as volg:

i) die betrokke siklus word aangedui as D (*Dichterliebe*) of F (*Frauenliebe und Leben*);

ii) die nommer van die betrokke lied volg dan in Romeinse syfers;

iii) die maatnommer word in Arabiese syfers aangedui;

iv) die maatslag word daaropvolgend alfabeties aangedui, nl. eerste maatslag as a, tweede maatslag as b, derde maatslag as c en vierde maatslag as d;

v) onderverdelings van die verskillende maatslae word in klein Arabiese syfers aangedui, nl. eerste onderverdeling van die maatslag as ¹ en tweede onderverdeling van die maatslag as ² en in die geval van 'n saamgestelde tydsoort die derde onderverdeling van die maatslag as ³. Slegs by uitsondering word daar 'n vierde onderverdeling van die maatslag in 'n enkelvoudige tydsoort aangedui, waar dit om 'n opslag handel.

TOONAARDE EN AKKOORDE

Majeurtoonaarde word soos gebruiklik met hoofletters aangedui en mineurtoonaarde met kleinletters, soos die algemene gebruik is. Ook majeurakkoorde word met groot Romeinse syfers aangedui en mineurakkoorde met klein Romeinse syfers.

VERWYSINGS

Om praktiese redes, o.a. die afmetings van ruimtes wat nodig is vir notevoorbeelde wat eers agterna gedoen en bepaal kon word, word 'n lys van verwysings agterin hierdie werk verskaf.

1 DICHTERLIEBE

1.1 AGTERGROND EN TEKS VAN DIE DICHTERLIEBE-SIKLUS

Dichterliebe is nie as siklus deur Heinrich Heine (1797-1856) gekonsipieer nie, maar verteenwoordig 'n seleksie van sestien gedigte uit sy *Lyrisches Intermezzo* (1822-1823), wat uit 65 (oorspronklik 66) gedigte van wisselende lengte en vorm bestaan en in die *Buch der Lieder* vervat is.

Die *Lyrisches Intermezzo* word voorafgegaan deur 'n uitgebreide proloog wat die atmosfeer vir die daaropvolgende gedigte skep. Dit vertel van 'n droefgeestige ridder wat, in vae drome bevange, homself spotterny op die hals haal wanneer hy dit strompelend na buite waag. Snags, wanneer hy in die donkerste hoeke van die huis geskuil het, het 'n vreemde toneel hom afgespeel: *na 'n seldsame geluid en gesing opgeklank het, het sy soetlief, van branderskuim omgewe, gloeiend en bloeiend soos 'n rosie verskyn. Hulle hartstogtelike omhelsing het die verskimmelde man bevry, sodat die nimf hom spelenderwys na die waterpaleis kon verlok. Daar het alles geskitter en geglinster, terwyl haar onderdane op sifers speel en sing en dans. Die skittering wat die soetlief omfloers het, het plotseling verdwyn en die bedroë ridder eensaam in die skemer digterskamertjie gelaat.*

Die gedigte, van liefdesleed deurdrenk, het Schumann begryplikerwys sterk aangespreek, a.g.v. die gedwonge skeiding wat Clara Wieck se vader op hulle afforseer het. Gedurende Mei 1840 toonset hy gedigte 1 (I), 2(II), 3(III), 4(IV), 7(V), 11(VI), 18(VII), 20(VIII), 22(IX), 39(X), 40(XI), 43(XV), 45(XII), 55(XIII), 56(XIV) en 65(XVI) as sy *Dichterliebe*-siklus* :

Lied I: Saam met die lentebloeisels en die voëlsang het die liefde in die jong man se hart ontwaak en het hy sy geliefde van sy verlange vertel.

Lied II: Die jong digter spreek die versugting uit dat sy trane en sugte, vergestalt as blomme en 'n nagtegaalkoor, tog maar die geliefde se hart moes kon bereik.

Lied III: Eens het die jong man alles wat mooi is bemin - die roos, die lelie, die duif, die son. Nou is sy alles wat mooi is en van alle liefde die bron.

* Die nommers van die liedere word in hakies in Romeinse sifers aangedui.

Lied IV: Die blik in haar oë, die kus van haar mond en haar warme nabyheid genees hom van al sy ellende. Haar liefdesverklaring dryf hom egter tot trane.

Lied V: As die lelie maar vir hom een soete oomblik van samesyn met die geliefde kon laat herleef.

Lied VI: Die ooreenkoms wat die Maria-beeld in die katedraal met sy geliefde toon, bied troos vir die verwarde gemoed van die man.

Lied VII: Die bedroë man verklaar dat hy geen haat sal koester oor haar ontrou nie, al is hy ook lankal reeds van die donker onheil in haar hart bewus.

Lied VIII: As die natuur van sy smart wis, sou dit saam met hom gelyk het. Maar slegs die een wat vir sy pyn verantwoordelik is, ken sy lyding.

Lied IX: Te midde van vrolike musiek en feestelike dans op haar bruilofsfees, treur die engele om die droewe man se onthalwe.

Lied X: Die liedjie wat sy geliefde eens gesing het, dryf die jong man tot eensame trane.

Lied XI: Versmaaide liefde en gebroke harte is so oud soos die mensdom self.

Lied XII: Selfs die blomme kies kant vir die ontroue meisie!

Lied XIII: Of hy droom sy is dood, of hy droom sy het hom verlaat, of hy droom sy is nog goed vir hom - steeds vloei die trane as hy wakker word.

Lied XIV: Elke nag keer die soete droom terug, maar wanneer hy wakker word, is hy weer midde-in die harde werklikheid.

Lied XV: As hy maar in die towerland waarvan die sprokies verhaal, van sy leed kon genees. Saam met die oggendson vervloei al die beloftes egter soos bedrog.

Lied XVI: Al die ontsteltenis en smart laat hy saam met sy verlore liefde agter hom.

1.2 VERSKILLE TUSSEN SCHUMANN EN HEINE SE TEKSTE

Geen ingrypende verskille bestaan tussen Schumann se teks en die oorspronklike teks van Heine nie. Lied XV se teks verskil aansienlik van latere herdrukte weergawes. Op grond hiervan sou aanvaar kon word, dat Schumann die eerste uitgawe van die gedigte as bron gebruik het.

Van die geringer wysigings kan moontlik op kopieerfoute berus. Ander subtiele veranderings wil tog daarop dui dat Schumann 'n sekere woord verkies het op grond van die gevoelsnuanse daarvan.

Lied III: Waar Heine in die geliefde die *bron* van alle liefde vind, is sy in Schumann se weergawe die *geluksaligheid* van alle liefde (kyk Lied III maat 10). Hier is 'n voorbeeld van 'n woord wat moontlik doelbewus gewysig is ter wille van die gevoelsinhoud daarvan.

Lied VI: Die woord *schönen* is tot *heiligen* gewysig ter wille van die addisionele lettergreep, om die melodieritme te pas (kyk Lied VI maat 2).

Die herhaling van *die Lippen* in mate 37d-38c word ingepas om die sekvens te bewerkstellig. Dit bring ook 'n fyn klemverskuiwing t.o.v. die teksinhoud mee. Die betragting van die religieuse Maria -beeld verkry daardeur 'n subtiele erotiese waarde (in die wydste sin van die woord) - en erotiek is tog waarom dit fundamenteel hier in die siklus gaan.

Lied VII: Schumann herhaal die frase *ewig verlor'nes Lieb* in mate 7-8 met emfatiese effek. Ook die herhaling van die woorde *ich grolle nicht* in mate 10d²-12b, mate 30c²-33b en die herhaling van die aanvangsin in mate 19c²-22b, is deur Schumann ingevoeg. Deur hierdie ses stellings van *ich grolle nicht* in teenstelling met Heine se twee, voer Schumann die futiele poging tot ontkenning van die smart wat die man aangedoen is verby die punt van geloofwaardigheid - natuurlik presies berekend.

Lied VIII: By Schumann verskyn die woord *Sie* in maat 24b² teenoor *Die* by Heine. Dit is nie 'n betekenisvolle verskil nie en kan waarskynlik as foutiewe kopiëring aanvaar word.

Lied IX: Die herhaling van die woorde *Trompeten schmettern darein* in mate 12c-15, *die Herzallerliebste mein* in mate 28c-31, *das ist ein Klingen und Dröhnen* in mate 42c-46b en *dazwischen schluchzen und stöhnen* in mate 58c-62a, geskied telkens uit hoofsaaklik formele oorwegings. Ter wille van die melodiese ritme word *den* met *wohl im* in maat 21b²-c vervang. So word *ein* in maat 48a-b ook ritme onthalwe ingevoeg en *drein* tot *darein* gewysig in mate 10c-12a. Om dieselfde rede word *guten* met *lieblichen* vervang in maat 63.

Lied X: Die feit dat die laaste reël van die eerste strofe by Schumann met *von* begin, i.p.v. *vor* soos by Heine, het geen betekenisvolle effek nie en kan met groot sekerheid as 'n kopieerfout beskou word.

Lied XI: Schumann se gebruik van die woord *nimmt*, i.p.v. *heiratet* soos Heine by die begin van die tweede strofe berus weer eens op ritmiese oorweging (maat 17b¹). Die langer, meerlettergrepige woord sou die vlugge beweging waarmee die wispelturigheid van die liefde verklank word, gestrem het.

Lied XII: Schumann laat die herhaling van die persoonlike voornaamwoord in die vierde reël (voor die woord *wandle*) weg (maat 10) om die melodieritme te pas.

Lied XIV: Ook in hierdie lied herhaal Schumann woorde om die ritme van sy melodiese lyn te dien, nl. *freundlich* in maat 7, *schüttelst* in maat 19 en *den Strauss* in mate 32b²-33a. Om dieselfde rede word *und das* tot *und's* geassimileer in maat 36b².

Lied XV: Schumann verskuif hierdie gedig uit die posisie waarin Heine dit geplaas het, om die klimakteriese effek van die laaste lied uit te stel en te verhoog.

Uitgesonderd die herhaling van die uitroepe *Ach! Ach!* in mate 65-67 en die laaste vier reëls van die gedig, hou Schumann by die eerste uitgawe van die teks. Die veranderinge wat hy hier aangebring het, besit 'n besliste intensivering van die gevoelswaarde.

Lied XVI: By Heine verskyn *schlimm* en nie *bös* soos in maat 6c-d¹ nie, wat tog 'n verskil in intensiteit bring. Heine se *von Brettern* word *und Breter* in mate 21d²-22b wat sekerlik 'n kopieerfout is. In maat 48a-b¹ verskyn *senkt* i.p.v. *legt* - waarskynlik n.a.v. maat 38a-b¹, maar tog ook met 'n subtiel somberder nuanse.

Dié wysigings aan Heine se teks wat Schumann ooglopend doelbewus aangebring het, dien in elke geval om die gevoelswaarde van die betrokke frase meer subtiel te nuanseer. So baat die toonsetting telkens onbetwisbaar daarby. Waar die veranderinge nie gerieflik verklaar kan word nie, of blote kopieerfoute skyn te wees, het dit steeds nie die inhoud en strekking van Heine se teks geweld aangedoen nie. Moontlik pla hierdie geringer afwykings van die oorspronklike nie omdat, vir die luisteraar, die liedere selfs meer bekend is as die gedigte. Andersyds is die styl, segswyse en inhoud van Heine se gedigte van só 'n aard, dat 'n klein verandering aan 'n woord of frase hier en daar, nie veel verskil maak nie.

1.3 ANALISE VAN DIE *DICHTERLIEBE*-SIKLUS

1.3.1 DIREK-SKILDERENDE ELEMENTE IN DIE SANGSTEM EN BEGELEIDING

Die begeleidingsformule van Lied DII mate 7-8b¹ en 15-17a (3 en 4 word vanuit die daaropvolgende verskyning van die motief verklaar) assosieer só sterk met die roepsang van die nagtegaal, dat dit direk skilder: die eerste stelling roep, die tweede antwoord. Die andersheid van die ritmiese patroon (in vergelyking met die konteks) lig hierdie formule uit tot 'n opvallende motief. Soos die een nagtegaal die ander se roep beantwoord, roep die jong digter se hart ook na sy geliefde - dit bly egter onbeantwoord:

Notevoorbeeld DII:7-8

Musical notation for Lied DII:7-8. The vocal line is in G major and 3/4 time. The lyrics are "Nach-ti-gal-len-chor. Und". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with dynamics *pp* and *p*.

In Lied VII dien die stygende vierde op die woord *strahlst* as direkte skildering van die spesifieke woordinhoud deurdat daar 'n bepaalde mate van verheldering na vore kom (maat 13a-b). Dieselfde effek word in maat 15a-b bereik deur die stygende sekvens, wat weer eens die woord *Strahl* skilderend beklemtoon:

Notevoorbeeld DVII:12c²-15b

Musical notation for Lied DVII:12c²-15b. The vocal line is in G major and 3/4 time. The lyrics are "Wie du auch strahlst in Di-a-man-ten-pracht, es fällt kein Strahl".

Die besonder lang nootwaarde, binne die konteks van Lied VII gesien, beklemtoon in mate 17-18b die innerlike sowel as uiterlike betekenis van die woord *längst*. In 'n meer abstrakte sin dui dit ook op die geïmpliseerde nadenklikheid en verafgeleë herinnering:

Notevoorbeeld DVII:16c²-18

Musical notation for Lied DVII:16c²-18. The vocal line is in G major and 3/4 time. The lyrics are "das weiß ich längst." with a *ritard.* marking above the notes.

Die hele begeleiding van Lied VIII geld as direkte skildering. Hier is 'n treffende plastiese voorstelling van die ritseling en flikkering van die blommetjies en sterretjies waarvan die teks vertel (kyk Lied VIII:0-29).

In maat 30a-b¹ van Lied VIII word die woord *zerrissen* nie alleen voelbaar beklemtoon nie, maar dien die abrupte akkoorde (binne die konteks van die volgehoue tremolo), onderbroke kadens en sinkopasie (die enigste in die lied!) om die verskeurdheid te skilder:

Notevoorbeeld DVIII:28b²-32a

sie hat ja selbst zer-ris-sen, zer-ris-sen mir das Herz.

Ook Lied IX se begeleiding as geheel kan as skilderend gesien word. Hier stel die sirkelende begeleidingsfigure die feestoneel lewendig voor: die reidans, die bewegende skare van bruilofsfeesgangers en algemene feestelikheid verrys lewendig voor die geestesoog by die aanhoor daarvan. Die linkerhand besit 'n polsende dansritme wat aan slag- en lae koperblaasinstrumente herinner en 'n *Ländler*-effek skep (kyk Lied IX).

In maat 16a van Lied X werk die vergrote vierde (die enigste in die lied) besonder skilderend teenoor die woord *Waldeshöh'*. Dit is egter nie net die uiterlike betekenis van die woord wat so beklemtoon en geskilder word nie. Ook word die innerlike opwelling van smart wat die digter ondervind wonderlik in hierdie interval met sy bepaalde inherente spanningswaarde vervat:

Notevoorbeeld DX:14b²-16a

hin - auf zur Wal - des - höh, —

Die stygende kort nootwaardes (die enigste van hulle soort in die lied) wat in maat 17b¹ verskyn, werk nie alleen emfaties t.o.v. die smart wat die jong man beleef nie. Hierdie melisma skilder direk die woord *auf* in die sin van *oplos*, maar ook die bewoëheid van die moontlik snikkende man. Hoewel dit nie op die woord *Tränen* verskyn nie, is die assosiasie daarmee sterk genoeg om hierdie verklaring daaraan te kan heg:

Notevoorbeeld DX:16b²-18a

dort löst sich auf — in Trä - nen

Die beeld van die diep bedroefde man wat voor die voete van sy geliefde neerval, word plasties geskilder deur die steeds laer vallende intervalle in mate 10-11a¹ van Lied DXIV:

Notevoorbeeld DXIV:10-11a¹

dei . nen sü . Ben Fü . Ben

Dieselfde formule werk ewe oortuigend in Lied DXIV mate 23-24a¹ wanneer die teks om die trane wat uit die geliefde meisie se oë biggel, gaan:

Notevoorbeeld DXIV:22-24a¹

aus dei . nen Augen schleichen sich die Per . len - Trä . nen - tröpfchen.

In maat 36 van Lied DXIV gaan dit om die ruiker van sipres wat saam met die droom verdwyn het. Die woord *Strauss* word d.m.v. die tussendominant van die submediant beklemtoon. Teenoor die woord *fort* verskyn die submediant-akkoord - die enigste in die lied. Op hierdie punt is die harmonie die verste van die tonika verwyder, wat die misleiding van die ontwykende droom wonderlik skilder:

Notevoorbeeld DXIV:34b-36

pres.sen. Ich wn.che auf, und der Strauß ist fort, und's

Wanneer na die opwindende dans van die newelbeelde verwys word in Lied DXV mate 44b³-48a, skilder die melodiese en begeleidingsformule, wat ook elders gebruik word, d.m.v. stygende intervalle en sterk reëlmatige ritme hier 'n besonder plastiese voorstelling van die tafereel:

Notevoorbeeld DXV:44b³-48a

vor, und tan.zen luft.gen Rei . gen, im wunder.li . chen Chor;

In mate 56b³-60a van Lied DXV word die fontein wat bruisend uitbreek uit die marmor, lewendig geskilder deur die sterk stygende lyn in beide die stem en begeleiding (linkerhand):

Notevoorbeeld DXV:56b³-60a

und lan-te Quellen bre - chen aus wil-dem Marmor.stein,

Die sekvensiële herhaling van die bostaande formule is ook ewe kleurvol skilderend van 'n nog meer betowerende weerkaatsing. Die stygende lyn word in mate 60b³-64b² 'n majeurtweede hoër herhaal ter wille van intensivering en uitbreiding van die skildering, asook die digter se verwondering oor die towertoneel:

Notevoorbeeld DXV:60b³-64

und seltsam in den Bä - chenstrahl fort der Wi.der - schein...

In Lied DXVI kan die sterk dalende motief waarin die derde van die drieklank ontbreek, in 'n algemene sin met die onaangenaamhede wat *afgele* word, geassosieer word. In mate 7d²-9b word dit egter direk-skilderend aangewend waar die teks eksplisiet na die begrawe van die oorsaak van smart verwys:

Notevoorbeeld DXVI:7d²-9b

die laßt uns jetzt be-graben,

Die kragtig stygende lyn van die stem en veral ook die begeleiding in mate 15d²-19 skilder die enorme Heidelbergse vat en die kis wat nóg groter moet wees plasties. Dieselfde oorweldigende formule word gebruik waar na die enormiteit van die doodsbaar met balke langer as die Mainz-brug verwys word (kyk Lied DXVI mate 23d²-27b). Wanneer die digter na die reusagtige groot Christophorus-beeld in die Keulse domkerk langs die Ryn verwys, is die skildering nie so direk soos in die voorafgaande twee voorbeelde nie - eerder assosiatief, maar tog ewe effektief (kyk mate 31d-35c). Hierdie skilderende element word nog verder uitgebou deur die feit dat die begeleiding telkens die stemparty kruis om so die omvang met minstens 'n verdere oktaaf uit te brei.

So word die idee van *groter, langer, sterker* treffend tuisgebring:

Notevoorbeeld DXVI:15d²-19b

was, der Sarg muß sein noch grö - ßer wie's Hei - delber - ger Faß.

'n Voorbeeld waar die direkte skildering van die teks in die musiek só oortuigend gedoen word dat dit 'n mens koue rillings teen die rug af besorg, word in mate 38-39c aangetref. Hier word beskryf hoe die reusagtige kis in die see neergelaat moet word. Die dalende halftoonskredes wat Schumann hier gebruik, skilder 'n plastiese voorstelling van die vraag wat sorgvuldig in die water neergelaat word. Die effek word ook deur die begeleiding uitgebou in die algemeen dalende tendens, maar veral ook deur die groot afwaartse sprong in die linkerhand van maat 38d-39a:

Notevoorbeeld DXVI:37d-39

und senken ins Meer hin. ab;

Die tappende effek van die gesinkopeerde herhaalde oktawe in maat 43 wat geleidelik wegsterf, spreek realisties van die doodsklok wat lui vir die reuse kis met sy smartlike inhoud. In 'n meer abstrakte sin kan dit ook gesien word as simbool van die aflegging van die ou lewe van verydelde liefde en liefdesmart. Die naspel laat 'n mens egter nie glo dat die digter aan hierdie dinge wat hom soveel pyn besorg het, kon ontvlug nie:

Notevoorbeeld DXVI:43

Orab.

1.3.2 INDIREK-SKILDERENDE ELEMENTE IN DIE SANGSTEM EN BEGELEIDING

In maat 7b van Lied DI word die woord *Knospen* deur 'n melisma beklemtoon, wat ook aanspeel op die veelvuldigheid van die blomknoppe:

Notevoorbeeld DI:6b²-8a



Eweneens word in Lied DI in maat 18b van 'n melisma gebruik gemaak om die woord *Vögel* te beklemtoon en word dit ook tekenend van die voëlsang. Albei hierdie voorbeelde is ewe effektief binne die raamwerk van die strofiese lied. Dit is 'n aanduiding van hoe meesterlik Schumann die toonsetting hanteer het, sodat die herhaling van musikale materiaal die inhoud van meer as een strofe presies pas:

Notevoorbeeld DI:17b²-19a



Die arabesk-agtige begeleiding van Lied DI, d.i. die rankende arabesk-figure, kan as indirekte skildering dien van die blomme, blomknoppe en ander natuurbeelde wat in hierdie lied 'n belangrike rol speel (kyk Lied DI).

Lied DII is vir die volle duur van die lied behep met die tranevloed wat in mate 0-1 deur die herhaalde $c^{#2}$ geteken word. Ook spreek hierdie talle herhaalde note (hier en verder aan) van 'n afgeslotenheid van die omringende wêreld en introspeksie:

Notevoorbeeld DII:0-2b¹



Waar die begeleiding die roep van die nagtegaal baie realisties skilder, word dit in die stemparty van Lied DII:6b²-8a¹ meer subtiel in die gepunteerde ritme en sirkelende melodiese lyn vervat. Hierdie figuur evokeer die roep van die nagtegaal en die weemoed wat dit by die digter wek:

Notevoorbeeld DII:6b²-8a¹



In Lied DV:15a word die woord *wunderbar* op werklik wonderbare wyse uitgelig. Die triool wat teenoor die woord gebruik word, verleen ewe veel gewig aan elkeen van die lettergrepe en aangesien dit die enigste onreëlmatige ritmegroep in die lied is, word dit besonder betekenisvol:

Notevoorbeeld DV:14b²-16a



Die arpeggio-figure in die begeleiding van Lied DV versinnebeeld die delikaatheid van die lelie wat die jong man byna ademloos van verwondering laat (kyk Lied DV).

In Lied DVI word die plasing van die parallelle oktawe wonderlik skilderend aangewend. In mate 1-16 van die begeleiding verskyn die oktawe in die linkerhand terwyl dit om die weerkaatsing van die horisonlyn van Keulen in die water van die Ryn handel. Mate 17-21 bevat weer oktawe in die regterhand wat die stemmelodie verdubbel wanneer dit om die afbeelding van Maria bo in die dom gaan. So word die aandag van die een afbeelding na die ander verplaas (kyk Lied DVI).

'n Meesterlik subtiële effek word in maat 14c-d van DVI opgemerk. Die f^1 wat hier verskyn, i.p.v. die $f^{#1}$ soos in maat 6c-d is deel van die Napolitaanse harmonie wat eie aan die Barok is. Hier waar dit om die bewondering van die waardige bouwerk uit 'n vroeër era gaan, word die besondere harmonie veelbetekenend aangewend:

Notevoorbeeld DVI:12-15

Die sterk dalende lyne wat die begeleiding van DVI kenmerk, vind wonderlik aansluiting by die beeld van die weerkaatsing van Keulen en die domkerk in die deinende water van die Ryn (kyk ook Lied DVI):

Notevoorbeeld DVI:0-8

Im Rhein, im hei-li-gen Stro-me, da spie-gelt sich in den Welln, mit

Die berekende sirkelgang van die melodie in mate 31b²-35a van DVI teken die blomme en engeltjies wat om die Moeder-beeld sweef. Dit kan ook gepas as musikale gestikulasie beskou word in die sin dat die digter die elemente fisies uitwys:

Notevoorbeeld DVI:31b²-35a

Es schweben Blu-men und Eng-lein um uns-re lie-be Frau;

In mate 35 en 37 van Lied DVI waar dit handel om die fokus wat van die een na die ander gelaatstrek van die Maria-beeld verskuif, antisipeer die begeleiding telkens die stemintrede en skep so 'n sprekende dialoog. Dit sluit aan by die vergelyking wat die digter tref tussen die geliefde en die Maria-beeld. Opvallend is dat, waar hy ooreenkomste vind, parallelle beweging tussen die twee elemente aangetref word:

Notevoorbeeld DVI:35-39

Frau; die Au-gen, die Lip-pen, die Lip-pen, die Wäng-lein, die

Dieselfde flonkering as wat in maat 13a-b van Lied DVII ter sprake was (kyk onder die afdeling *DIREK-SKILDERENDE ELEMENTE*¹ ...), word op meer indirekte wyse in mate 13c²-14b deur die stygende vierde beklemtoon. Sprekend is die wyse waarop die sekvens met iets Wagners daarin, 'n tweede hoër in mate 14c²-16b ook die woord *Strahl* beklemtoon, terwyl dit hier eintlik om die ongevoelige duisternis in die hart van die geliefde gaan. Schumann skep hier 'n ironie wat dié van die teks selfs oortref. Die digter besef, of het eintlik lankal besef, dat sy geliefde nie opreg is nie en dat sy in haar hart koud en donker teenoor hom staan, al skitter sy ook uiterlik:

Notevoorbeeld DVII:12c²-16b

Wie du auchstrahlst in Di. a. man. ten. pracht, es fällt kein Strahl in dei. nes Herzens Nacht,

Die stemmelodie wat met dieselfde toon volhard en dan chromaties afwaarts beweeg, nog steeds te midde van hardnekkige toonherhaling in DVII:26c²-30a, terwyl die melodienote van die *stile concitato*-begeleiding bokant die stemmelodie uitstyg, besit wonderlike skilderende eienskappe. Dit gaan hier om die duistere innerlike van die geliefde waarin sy iets anders voel as wat sy na buite projekteer. Die stemmelodie wat hom hier losmaak van die begeleidingsmelodie en in sy eie rigting dwing, skep die effek van verdeeldheid en afstand wat tussen die digter en sy geliefde heers, voelbaar:

Notevoorbeeld DVII:26c-30b

und sah die Schlang' die dir am Her. zen frißt, ich sah, mein Lieb, wie sehr du e. lend bist.

In Lied DIX sluit die stygende vierde in mate 8c-9b (hier meer direk as op ander plekke) en die gepunteerde toonherhaling in maat 10 weer in maat 14, goed aan by die beeld van die trompetgesketter wat deel is van die (ietwat boerse) bruilofsfees. Dieselfde toonherhaling kom ook in maat 47 voor as bykomende skildering van die ritmiese poukespel. Die stemming van die lied bly deurgaans baie dieselfde sodat die gepunteerde toonherhaling telkens waar dit gebruik word, gerieflik met trompette geassosieer kan word. Wanneer die gepunteerde ritme teenoor *schluchzen* in mate 56 en 60 verskyn, kry dit ook die bykomende betekenis van 'n snik wat tussendeur die geroesemoes opgaan as die engeltjies saam met die digter treur (kyk Lied DIX).

In Lied DX word die melodienote van mate 19-20, wat van die onmeetlike groot smart van die digter spreek, in mate 1-2a, 5-6a, 17b⁴-18a gehoor. Dit word só prominent aangewend dat dit met die bron van die smart en verlanse van die jong man geassosieer word. Hierdie tone, wat in die genoemde mate in verskillende ritmiese gedaantes voorkom in die stem sowel as begeleiding, sluit aan by die steeds terugkerende herinneringe, wat veral gewek word deur die bekende melodie eie aan die geliefde:

Notevoorbeeld DX:19-20, 5-6a, 17-18a

19
ü - ber - gro - Bes Weh.

5
Hör ich das Lied - chen klin - gen,

17
löst sich auf in Trä - nen

Die melodie-aanvang van Lied DXI wentel pal om b^{b1} en hou ook vir 'n tyd vas aan die tonika- en dominant-harmonieë. In mate 7b-8a verskyn daar twee toonhoogtes wat van hierdie melodiese sentrum wegbreek en wat nog nie voorheen in die lied gehoor is nie. Dit is betekenisvol, aangesien die nuwe wending juis op die punt verskyn waar die teks noem dat die betrokke meisie 'n ander verkies het. Harmonies word daar ook wegbeweeg van I en V af:

Notevoorbeeld DXI:4b²-8b¹

Ein Jüngling liebt ein Mäd - chen, die hat ei-nen An-der-n er - wählt;

In mate 8b²-10b¹ van Lied DXI is daar sprake van nog twee ander persone as die eerste twee. Die situasie kompliseer dus nou nog meer. Ter intensivering hiervan gebruik Schumann weer eens ander melodienote as voorheen, deur van 'n stygende sekwens gebruik te maak:

Notevoorbeeld DXI:8b²-12

der An - dre liebt ei - ne An - dre und hat sich mit die-ser ver-mählt.

Die melodie van DXI:8b-11a bestaan hoofsaaklik uit submediant- en subdominantnote, weg van tonika- en dominantharmonie. Dit handel hier in die teks om 'n derde en vierde persoon en suggereer innerlike roering. Die mineurtonaliteit dien om die jong man se keuse en verbintenis te beklemtoon (kyk Notevoorbeeld DXI:8b²-12).

Lied DXII bring in mate 8b-9 ryk chromatiek en 'n treffende harmoniese uitwyking. Hier word 'n chromatiese voorstelling gegee van die blomme wat tot die digter spreek, terwyl die uitwyking aanspeel op die afstand wat daar op die oomblik tussen die afgetrokke digter en die natuur bestaan. Die monotonie wat daar in die melodie van mate 10-11a (om b²¹) bestaan, is inderdaad skilderend van die resgnasie en stille bepeinsing van die man, soos aangedui deur die woord *stumm* in maat 11a:

Notevoorbeeld DXII:7b-11a

Die secco-akkoorde in die begeleiding van Lied DXIII, soos in mate 3a³-4a¹ en al die ooreenstemmende plekke, is tekenend van die tranevloed waarvan die teks vertel. Dit is veral effektief a.g.v. die lang pouses wat op die akkoorde volg:

Notevoorbeeld DXIII:3-4

Die halftoonstyging in die melodie van DXIII:7-8 binne die konteks van die digter wat wakker word uit die droom, skilder indirek die woordinhoud in die musiek:

Notevoorbeeld DXIII:7-8

Mate 24b³-32 van DXIII bring 'n aaneenskakeling van frases en weglating van rustekens wat dui op die toenemende

tranevloed. Die melodie beweeg hier progressief in die rigting van die *flut* in maat 32:

Notevoorbeeld DXIII:24-33

pp *ritard.*

Ich hab' im Traum ge - wei - net, mir träumte, du wärst mir noch

gut. Ich wach - te auf, und noch im - mer strömt mei - ne Trä - nen - flut.

Mate 9c²-11a¹ van Lied DXIV skep, d.m.v. die rusteken in maat 9c² (stem), die gepunteerde ritme en die afwentelende intervalle 'n snakkende effek wat by die *laut aufweinend* van die vorige maat aansluit:

Notevoorbeeld DXIV:9-11a

ritard.

laut aufweinend stürz' ich mich zu dei - nen sü - Ben Fü - Ben.

In DXIV:38 verwys die leunoot en driedubbele terughoudings na die vergete woord waarvan in mate 26b²-30a en 36b²-37b¹ melding gemaak word deur die ontnugterde digter, in die sin dat die melodiese sowel as die harmoniese raamwerk daarvan deurskemer:

Notevoorbeeld DXIV:37b²-38b

In Lied DXV:40b³-44a teken die verandering van register, melodiese rigting en stemverlaging die aardse verskynsel van newelbeelde, ná die beelde in die lug (kyk sangstem DXV:28b³-36). Die deursigtigheid van die newelbeelde word ook in die begeleiding weerspieël as die tekstuur yler word en die registerkleur verhelder:

Notevoorbeeld DXV:40b³-44a

und Ne-bel-bil-der stei-gen wohl aus der Erd'her- vor,

Mate 68b³-83 van DXV bring 'n gepaste aanhaling van die aanvangsformule, aangesien daar verwys word na die oord waar betowering en sprokies hoogty vier (kyk Lied DXV).

Die groot melodiese spronge in mate 35d-37b van Lied DXVI sluit presies aan by die beeld van die twaalf reuse wat hulle makabere las seewaarts moet dra. Die effek word wonderlik uitgebou deur die onderliggende gewigtige begeleidingsakkoorde:

Notevoorbeeld DXVI:35d-39

Rhein. Die sollen den Sarg fort-tragen, und senken ins Meer hin-ab; denn

In mate 35d-39 word in die melodie van die gepunteerde ritme afgewyk om 'n marsiale karakter te bevorder wat kan aansluit by die beeld van die prosesie. Die begeleiding beklemtoon die las wat die reuse met moeite dra d.m.v. die aksente op die swak maatslae.

Die afwaartse mineurderde-sprong in DXVI:50b-51 sluit aan by die handeling van die aflegging van die kwellinge uit die verlede en die begrawe daarvan. Tegelyk skep dit ook 'n sekere effek van weekheid wat aansluit by die geheimsinnige inhoud van die kis:

Notevoorbeeld DXVI:50-51

mei-nen Schmerz hin-ein.

1.3.3 SUGGESTIEWE ELEMENTE IN DIE SANGSTEM

1.3.3.1 MELODIEK

DI: IM WUNDERSCHÖNEN MONAT MAI

Die roerend delikate stemmelodie van die arabesk-agtige Lied DI begin in maat $4b^4$ met 'n geantisipeerde leunnoot, nl. $c^{#2}$. Hierdie ongewone en sprekende melodie-aanvang, wat deur die begeleiding in mate 0 en $2b^4$ voorberei is, is tekenend van die tere, huiwerende ontwaking van die lente en die liefde waarom dit in hierdie lied gaan. Die aanvangsformule (mate $4b^4-6a$), wat vier maal in hierdie strofiese lied verskyn, is treffend veral weens die eenvoud daarvan. Daar bestaan nie 'n groot ritmiese verskeidenheid binne die formule nie en die melodiese wending is eenvoudig, gesien in die lig van die herhaalde note en die Sm-Lt-T-opeenvolging aan die einde daarvan. Die stygende derde, dalende sesde en trapsgewyse styging na die tonika van die akkoord toe, besit besondere seggingskrag. Dit is uiters eenvoudig, maar tog teer en pakkend. Die relatief lang nootwaarde op *wunderschönen* in maat 5a beklemtoon nie alleen die woord nie, maar weerspieël ook iets van die innige ontroering wat die jong digter ervaar het:

Notevoorbeeld DI: $4b^4-6a$



By die eerste verskyning van die aanvangsformule is dit streng sillabies. Wanneer die formule onmiddellik weer verskyn (mate $6b^4-8a$), is dit ritmies identies met die eerste verskyning uitgesonderd die laaste noot. In die geval van die tweede verskyning word die stygende mineurderde- en dalende mineursesde-sprong as subtiel melismatiese beklemtoning vir die woord *Knospen* gebruik, wat 'n besonder innige effek het en ook subtiel skilderend werk:

Notevoorbeeld DI: $6b^4-8a$



Ná die sirkelgang van die voorafgaande twee melodiese formules, waarin dit om die eerste tekens van die aanbreek van die lente handel, vertoon die daaropvolgende melodiese formule 'n sterk stygende lyn (mate $8b^4-10a$). Die emosionele opwelling wat uit hierdie stygende lyn spreek, word onderskryf deur die konsekwent gepunteerde ritme. In opvolging van die verwysing na die natuur word daar in hierdie formule ook na die innerlike gesteldheid van die man

verwys en beklemtoon die genoemde melodierigting en -ritme die intense opwelling van emosie wanneer hy melding maak van die beroering in sy hart:

Notevoorbeeld DI:8b⁴-10a



Wanneer die jong man die ontwaking van die liefde in sy hart besing, verskyn die voorafgaande melodiese formule (mate 10b⁴-12a) as 'n tonale sekvens, 'n derde hoër getransponeer. Die gevoelsintensiteit wat uit die eerste verskyning gespreek het, word deur die hoër toonhoogte versterk. Hierdie spesifieke moment in die lied geld as die emosionele hoogtepunt:

Notevoorbeeld DI:10b⁴-12a



Ná die tussenspel word die aanvangsformule musikaal en tekstueel in mate 15b⁴-17a herhaal. In die lig van die emosionele opwelling waarmee die eerste strofe afgesluit het, klink die aanvangsfrase selfs meer delikaat as wat oorspronklik die geval was. Die melisma in maat 18b teenoor die woord *Vögel* is net so effektief as wat die geval in die eerste strofe was:

Notevoorbeeld DI:17b⁴-19a



Die tweede strofe toon dieselfde hegte eenheid van musiek en teks as wat in die eerste strofe ervaar is. Die treffende sekvens verleen hier besondere intensiteit aan die teks wat van versugting en verlange spreek:

Notevoorbeeld DI:21b⁴-23a



Die bedrieglike eenvoud van die melodie en die beperktheid van melodiese materiaal is verantwoordelik vir die skep van 'n indruk van volkshood - 'n effek wat egter deur die subtiel geantisipeerde leunoot weerspreek word. Die betreklik wye melodiese omvang van 'n mineurnegende (f^{♯2}-

g²), val 'n mens nie as sodanig op nie, aangesien die laagste en hoogste note van die melodie so intiem versoen is met die woordinhoud en die subtiel wisselende gevoelsintensiteit.

'n Kunstige soetheid kenmerk die geheel. Ook opvallend is die perfeksie in die aansluiting van melodie by woordbetekenis, o.a. die ligte styging by die onbelangrike lettergreep van *wunderschönen* - dis eintlik verkeerd maar darem tog presies reg: die woorde sou nie beter getoonset kon word nie. Schumann het die finale onverbeterlike melodie gevind. Sou 'n mens van die formules omdraai, dan blyk dit onmiddellik dat dit iets doodgewoons i.p.v. 'n geïnspireerde meesterslag oplewer. Sou 'n mens bv. die d² aan die eerste, swaarder lettergreep van die *-schönen* gee soos 'n mens normaalweg dit sou verwag, ontwyk die sublieme effek 'n mens eenvoudig.

Hierdie en elke volgende lied besit subtiliteite en hoogstaande artistieke waarde. Hier is 'n gloeiende warmte, 'n romantiese skoonheid, 'n volmaakte afgewerktheid en afronding waarop nie verbeter kan word nie.

DII: AUS MEINEN TRANEN SPRIESSEN

Soos in die geval van enkele liedere in *Frauenliebe und Leben* (FIII, FVI en FVIII) maak Schumann in hierdie lied ook van uitgebreide toonherhaling gebruik om die spesifieke woordinhoud, maar ook die onderliggende affek van innige verlange, te beklemtoon. In die betrokke lied gaan dit om die versugting van 'n jong verliefde man se hart. Hy pleit met trane en sugte dat sy liefde tog deur die meisie tot wie die versugting gerig is, beantwoord sal word. Die herhaalde c² by die aanvang van die lied is dus tekenend van die tranevloed van die jong man, maar spreek tegelyk ook van sy afgeslotenheid van die omringende wêreld terwyl hy hom in sy gedagtes tot die geliefde meisie rig:

Notevoorbeeld DII:0-2b¹

Nicht schnell.

Aus mei - nen Trä - nen sprie - ßen

Die stygende tweede na d² toe op die woord *spriessen*, werk emfatisies te midde van die talle toonherhalings en spreek van besondere innigheid. In die lied as geheel gesien, verskyn die werkwoorde *spriessen*, *werden* en *klingen* telkens teenoor die hoogste toon, nl. d² om sodoende die intense onderliggende aandrang te beklemtoon:

Notevoorbeeld DII:2, 6, 14



Die tweede melodiese formule vertoon 'n groter melodiese verskeidenheid, maar die $c^{#2}$ bly telkens op die swak deel van elke maatslag terugkeer om so op subtiële wyse na die tranevloed wat die oorsprong van die blomme is, te verwys:

Notevoorbeeld DII:2b⁴-4a¹

Mate $4b^2-8a^1$ herhaal met geringe ritmiese wysiging die stemmelodie van mate $0-4a$. Weer eens slaag die toonherhaling daarin om op gevoelige wyse die versugtinge van die man se hart te tipeer.

Hierdie versugting vind ook gestalte in die talle vroulike kadense wat in die begeleiding voorkom. Die ritmiese wysiging in maat 7 spruit hoofsaaklik uit die betrokke woordritme, maar werk net soos in die geval van maat 3 subtiel evokatief van die bepaalde beelde en verwys ook ewe subtiel na die direk voorafgaande gegewe:

Notevoorbeeld DII:4b²-8a¹

Beide in maat $2b^2$ en $6b^2$ kom daar 'n sesuur voor wat van uiterste aandoening en versugting spreek. Hierdie kort, subtiële onderbrekings in die melodielyn sluit raak aan by die nadenklike hunkering wat uit die betrokke sinsnedes spreek.

Wanneer die stem in maat $8b^2$ intree, is dit 'n majeurtweede laer as by die begin van die lied. Die b^1 het in die voorafgaande mate 'n relatief belangrike plek ingeneem, deurdat dit telkens op die sterk maatslae verskyn het waar na die blomme en die nagtegaalsang wat simbool van die man se verlange is, verwys word. Dit is dus gepas dat hierdie spesifieke toon weer aangewend word wanneer die man aan sy geliefde sy belofte van blommegifte maak, in ruil vir haar liefde:

Notevoorbeeld DII:8b²-12a

Und wenn du mich lieb hast, Kind - chen, schenk' ich dir die Blu - men all,

Die belofte (mate 8b²-9) word onderskryf deur die gesuspendeerde dominantharmonie. Die melodiese styging na c[♯] in maat 10 en die eenmalige aanwending van die relatief langer nootwaardes (kwartnote) op die twee lettergrepe van *Kindchen*, is sprekend van die innigheid waarmee die jongman sy geliefde aanroep.

Die intieme belofte waarmee die man die meisie se liefde probeer wen, spreek treffend uit die donkerder tone van maat 11, wat die laagste tone tot dusver en ook die laagste toonhoogte in die stemmelodie van die lied verteenwoordig. Die smekende belofte spreek hier baie duidelik.

Mate 12b²-16 vertoon 'n ritmiese gewysigde weergawe van mate 4b²-8a, waardeur die verband tussen die sang van die nagtegaal en die verliefde man se versugting weer eens bevestig word. Die weglating van die sesure in die tweede helfte van die lied spreek van 'n roerende aandrang by die jong digter om die geliefde om te haal. Asof hy die futiliteit van sy poging besef, word die sesuur weer in maat 14b² ingevoeg, voor die finale verwysing na die betekenisvolle lied van die nagtegaal:

Notevoorbeeld DII:12b²-16

und vor dei.nem Fen.ster soll klin - gen das Lied der Nach.ti - gall.

Die subtiele ritmiese en melodiese wysiging in maat 13b spreek, veral d.m.v. die triool, van die jong man se verlange en die teerheid wat hy ervaar by die gedagte dat die sang van die nagtegaal, wat 'n manifestasie van sy versugting is, die afstand in ruimte en gesindheid tussen hulle kan oorbrug.

Die wyse waarop die man in sy versugting na die geliefde uitreik, word verder beklemtoon deur die supertonika-noot waarop die sangstem afsluit as deel van die dominantvierklank. Trouens, drie van die vier sangstemfrases eindig op hierdie noot wat met 'n fermate beklemtoon word en aan die geheel 'n smekend-vraende kwaliteit verleen (kyk Lied DII).

Die punt waarom die melodie draai, is nie baie duidelik nie. Hierdie effek vorm deel van die vraende karakter van die lied. Ook word die lied op 'n baie klein skaal gebou en kan daar sprake wees van 'n *idée fixe*, deurdat die een frase

beklemtoon. Die wysiging van die melodiese rigting bring egter mee dat die melismatiese motief in maat 10 'n tweede hoër is as in maat 4, wat subtiel intensiverend werk en 'n oorgang skep na nuwe materiaal vanaf maat 11.

Tot dusver het die stemmelodie slegs diatoniese tone bevat. Vanaf maat 10b² besing die digter die geliefde se allesomvattende skoonheid en deug en word die toonomvang nie alleen uitgebrei nie, maar word chromatiek subtiel aangewend om aan die melodie 'n bykomende soetlikheid te verleen. Hier speel veral die sewende van die tussendominant 'n rol:

Notevoorbeeld DIII:8b²-12b²

ritard.

sie sel-ber, al-ler Lie-be Won-ne, ist Ro-se und Li-lie und Tau-be und Son-ne,

Mate 1-3(5-7) is gekenmerk deur 'n aanhoudende sirkelbeweging wat sprekend van die verliefde digter se beheptheid met sy liefde is. Maat 4(8) waarin van laer tone gebruik gemaak is, het 'n oorwegend dalende beweging getoon. Daarteenoor word vanaf maat 10 'n geleidelik stygende beweging waargeneem, namate die digter se loftuitinge ontplooi (kyk Lied DIII).

Waar die melodie vir die eerste 10 mate oorwegend trapsgewys beweeg het, word daar vanaf maat 11 meer sprongsgewyse beweging aangetref wat aan die melodie 'n toenemend speelse en verliefderige kwaliteit verleen. Hier herinner dit besonder sterk aan Lied II mate 43-44 en Lied III se mate 13 en 14 uit *Frauenliebe und Leben*. Die opeenvolgende stygende vierdes en dalende vyfdes is baie kenmerkend van Schumann. Tesame met die afwisselend op- en afwaartse spronge verskyn daar ook 'n verdigting van die melismas om die effek van speelsheid en die spel met woorde te verhoog:

Notevoorbeeld DIII:12b²-17a¹

ritard.

ich lie-be al-lei-ne die Kleine, die Fei-ne, die Rei-ne, die Ei-ne, die Ei-ne!

Mate 0-4b² beklemtoon al die verskillende fasette van die natuur wat die digter in sy liefdesopwelling aangegryp het (kyk Notevoorbeeld DIII:0-4b²). Die verskillende elemente wat hom ontroer het, word dan ook telkens deur die plasing op die melodiese draaipunte beklemtoon: d² - *Rose*; b¹ - *Lilie*; d² - *Taube*; b¹ - *Sonne*; so ook d² - *liebt* en b¹ - *alle*. Wanneer die aandag egter na die gevoel vir die geliefde verskuif, word die natuurmotiewe op hierdie fokuspunte deur die herhaalde verwysing na die liefde en die geliefde verplaas: d² - *lieb*; d² - *liebe*; b¹ - *alleine*; d² - *Kleine*; b¹ - *Feine*. Opvallend is dat die klanke eers

verskillend is en dan vind 'n opstapeling van ei-klanke plaas wat verder uitgebrei word na maat 8 met *Reine* en *Eine*, namate die digter hom al meer in die spel verlustig (kyk Lied DIII).

Die sesuur in maat 5b² kry binne hierdie konteks besondere betekenis. Die voorafgaande woorde besit 'n hoë mate van dramatiese impak, wat deur die momentele swye beklemtoon word. Spesifiek binne hierdie buitengewoon beweeglike konteks funksioneer hierdie onderbreking van die stemlyn as 'n vorm van punktuasie:

Notevoorbeeld DIII:4b²-6b²



Wanneer die digter die veelheid van die geliefde se bekoorlike deugde besing, is dit uiters gepas dat van die fokuspunte soos dit in mate 1-3 (en ooreenstemmende plekke) voorgekom het, op fyn arabesk-agtige wyse deur melismas gefllumineer word.

Die gevarieerde sekvens van maat 14 in maat 15 werk intensiverend, a.g.v. die gewysigde melodiese rigting en die subtiële verdonkering van stemregister wat daaruit volg. Hierdie verbuiging van die melodie berei ook die weg voor vir die verlengde nootwaarde in maat 16. Lg. beklemtoon die behae wat die geliefde in sy verliefdheid en verering van die geliefde skep. Musikaal is die lang nootwaarde ook uiters gepas, veral as die sinchronisasie daarvan met die begeleiding in ag geneem word (kyk Notevoorbeeld DIII:12b²-17a¹).

Meyerbeer se toonsetting van dieselfde gedig is veel gewigtiger en meer dramaties. Gevolglik gaan heelwat van die speelsheid en lughartigheid van die gedig verlore. Schumann daarenteen, benut die - vir hierdie siklus - seldsame opflikkering van vreugde om 'n moment van ontspanning te skep tussen twee relatief droewe liedere.

DIV: WENN ICH IN DEINE AUGEN SEH'

Die talle toonherhalings in die stemmelodie van Lied DIV bevorder soos in die geval van DII 'n kontemplatiewe karakter. Die stemaanvang op die swak deel van maat 1a versterk die swewend-verliefderige effek wat hier op die voorgrond is. Die melodiese styging in maat 2a op die woord *Augen* werk intensiverend en beklemtoon die aanhanklikheid van die verliefde jong man:

Notevoorbeeld DIV:1-2b

Langsam.



Die tweede melodiese formule begin eweneens op die swak deel van die maatslag, nl. maat $2c^2$. Die effek is nie so swewend soos in die eerste geval nie, aangesien die opslag in maat $2c^2$ na die sterk maatslag in maat 3 lei. Hier werk die toonherhalings ook verinnigend, met die melodiese styging op *Leid und*, wat intensiveer:

Notevoorbeeld DIV: $2c^2$ -4a

Die stygende interval is hier wel groter as in die geval van die eerste formule, maar as geheel is die tweede formule op 'n laer toonvlak as die eerste. Dit is moontlik tekenend van die behaaglikheid wat die verliefde man ervaar. Die liefdesbeswyming waarin hy verkeer vind ook uiting in die asimmetrie van die twee formules wat meebring dat die stemaanvang en melodiese aksente nie op dieselfde maatslag val nie. Die betrokke samestelling is suiwer musikaal ook interessant.

Die lied neem 'n meer hartstogtelike wending wanneer die jong man van die helende krag van die meisie se mond praat. Die formule neem weer op die swak deel van die maatslag 'n aanvang (maat $4c^2$) en die melodie stabiliseer ritmies gesproke betekenisvol vir die eerste keer by die woord *Mund*:

Notevoorbeeld DIV: $4c^2$ -8a

Soos by die vorige twee verskynings, kom daar ná die toonherhalings ook 'n melodiese styging voor en wel op *deinen*. In hierdie geval word die styging deur twee oortreffende stygings gevolg, wat tot die klimaks in maat 7a lei. Hierdie stygende formule spreek nie alleen van toenemende hartstog nie, maar ook van verhoogde positiwiteit deurdat die klimakteriese punte opeenvolgend op sterk maatslae verskyn, nl. mate 6a en 7a.

Terwyl daar nie juis melding van handeling was nie, was die melodie ook minder beweeglik. Namate die hartstog oplaai en daar definitiewe handeling plaasvind, wen die melodie aan beweeglikheid - dit blyk ook duidelik uit mate 8c-12a,

wanneer daar sprake is van aanleun teen die geliefde se hart en die geluksaligheid wat dit oor die jong man bring:

Notevoorbeeld DIV:8c-12a

Wenn ich mich lehn' an dei.ne Brust, kommt's ü .ber mich wie Him .mels. lust;

Die twee formules in mate 8c-10a en 10c-12a toon 'n hoë mate van ritmiese simmetrie en neem albei op die derde maatslag 'n aanvang. Hierdie faktore werk sterk positief en bring 'n sekere bestendigheid mee, wat spreek van die toenemende behaaglikheid en gerusstelling wat die man ervaar. *Wenn* het die eerste keer 'n kort nootwaarde, maar in maat 8c word dit baie gewigtiger as voorbereiding op die *weinen* wat later kom. Hiermee skeep Schumann, soos dikwels gebeur, 'n besondere subtiliteit (kyk Notevoorbeelde DIV:1-2b en DIV:8c-12a).

Tot dusver was die ingesteldheid relatief positief, hoewel daar in die lied as geheel 'n element van vertwyfeling vervat is wat moontlik in die harmonie opgesluit lê. Die kortstondige gelukkige oomblik word egter onmiddellik vertroebel as die meisie van liefde praat, omdat sy nie opreg is in haar bedoeling nie en die man dit moontlik al vermoed:

Notevoorbeeld DIV:12b²-16a

lust; doch wenn du sprichst: ich lie .be dich! so muß ich wei .nen bit .ter .lich.

Maat 13 bring 'n chromatiese verhoging en verlengde nootwaarde van die herhaalde toon in maat 12, waardeur die woord *sprichst* en die geimpliseerde ongelukkigheid treffend beklemtoon word en twyfel uitdruk.

'n Hoër mate van beweeglikheid spreek uit die sirkelende melodie in mate 13c² -16a. Dit gaan gepaard met die eerste aktiewe handeling van die meisie wat vermeld word en ook met die geimpliseerde valsheid van haar woorde. Die ontroering wat die man hier ervaar is iets anders as die hartstogtelike opwelling van vroeër. Dit is dus gepas dat die beweeglikheid van die melodie hier anders aangewend sal word en die effek anders sal wees.

Die ironie wat Schumann hier skeep deur die (valse!) liefdesverklaring van die meisie met soveel soete eenvoud te verklank, ontgaan Sams² totaal. Hy beweer dat Schumann net daarop ingestel is om die lieflikheid en nederigheid van die meisie weer te gee sonder om te beseef dat ironie bedoel word (en meesterlik deur die toonsetting gesuggereer word).

DV: ICH WILL MEINE SEELE TAUCHEN

Lied DV is 'n sprekende bewys van die feit dat een enkele musikale segswyse nie altyd en noodwendig aan presies dieselfde innerlike betekenis (d.i. affek, atmosfeer, beeld) gekoppel kan word nie. Waar die toonherhalings in Liedere DII en DIV kontemplatief (in die sin van oorpeinsing) gewerk het, spreek dit hier eerder van 'n innerlike, byna ademlose gedrongenheid. Ten spyte van die relatief rustige tempo kan die emosionele drang van die jong man duidelik aangevoel word: die wyse waarop die hele melodie uit die aanvangsformule groei en die spesifieke tipe begeleiding dra hiertoe by.

Volgens Praver³ is die lirie vir Heine 'n simbool van ongerepte reinheid met definitiewe sinlike konnotasies. Vir Schumann, deur die oë van die ongelukkige jong man om wie dit in die siklus handel, word dit die verpersoonliking van die onbereikbare geliefde.

Die aanvangsformule (mate 0-2b) word gekenmerk deur die sterk ritmiese herhaling van die tonikanoot, wat eers in maat 2 deur die tonikaharmonie ondersteun word. Mate 1b-2a bring wel 'n melodiese uitwyking, maar is steeds sterk om b¹ gesentreer. Hierdie beperkte melodiese omvang en beklemtoning van een bepaalde noot (in dié geval b¹), word draer van die gedrongenheid waarna hierbo verwys is:

Notevoorbeeld DV:0-4a

Leise.

Ich will . mei.ne See. . le tau. . chen in den Kelch der Lie . lie hin.ein;

In lyn met hierdie gekonsentreerdheid is mate 2b²-4a 'n herhaling van die aanvangsformule, slegs met geringe ritmiese en melodiese wysiging, om by die teks aan te pas. Die onderliggende obsessie wat sover aangevoel kan word, word te meer onderskryf deur die sekwens in mate 4b²-6b. Hierdie herhaling van dieselfde formule op 'n hoër toonvlak werk 'n verhoogde graad van emosionaliteit in die hand en dra ook by tot die gekonsentreerdheid wat die lied kenmerk:

Notevoorbeeld DV:4b²-8a¹

die Li . lie soll klin . gend hau.chen ein Lied von der Lieb . sten mein.

Die dalende melodiese afloop van die sekwens in mate 6b²-8a¹ kanaliseer die opgelaaide emosie gedeeltelik, sonder om die spanning heeltemal te laat vervloei, aangesien daar spoedig weer na die prominente b¹ teruggekeer word en die melodie op die leitoon tot rus kom.

Mate 8b²-16a verteenwoordig 'n herhaling van mate 0-8a met geringe ritmiese wysiging om by die woordritme aan te pas. Die ritmiek word in maat 15 saam met die melodiek aangewend om aan die woord *wunderbar* besondere waarde te verleen, deurdat elkeen van die lettergrepe, d.m.v. die triool ewe veel gewig dra:

Notevoorbeeld DV:14b²-16a



Die melodie self is baie eenvoudig en die emosionele intensiteit wat uit die lied spreek is hoofsaaklik in die effektiewe aanwending van herhalings in kleiner en groter verband geleë.

DVI: IM RHEIN, IM HEILIGEN STROME

Die stemmelodie van Lied DVI het 'n betreklike wye toonomvang, nl. d¹-f². In die eerste 10 mate, waarin die grootsheid van die Ryn en die weerkaatsing van die Keulse katedraal besing word, bly die omvang egter beperk tot e¹-c². Die oorwegend trapsgewyse beweging en relatief lang nootwaardes dra by tot die grootsheid en die religieuse atmosfeer wat uit die lied spreek. Lg. is interessant in die lig van Heine se apostasie onder sosiale druk en die feit dat hy nooit enige ander geloof as die Joodse kon aanvaar nie. Hier kan dus moontlik 'n tikkie ironie te bespeur wees in die ontsag waarmee hy van die katedraal en die Moeder-beeld spreek. Eweneens verklaar dit ook moontlik die wyse waarop hy die ikon (wat vir die Rooms Katoliek heilig is) met sy geliefde vergelyk.

Die herhaalde note in mate 1-4a help mee om die imposante waardigheid van die groot rivier te beklemtoon:

Notevoorbeeld DVI:0-4a



Schumann se verandering aan Heine se teks (*heiligen* teenoor *schönen*) is binne hierdie konteks gesien, volkome gepas. Die dalende melodiese lyn van mate 4c-7 werk treffend skilderend waar dit om die weerkaatsing van die bouwerk in die golwe van die Ryn handel:

Notevoorbeeld DVI:4c-7



Mate 8c-12a herhaal die melodie van mate 0-4a met geringe ritmiese wysiging ter wille van die woordritme. Die gewigtige melodiese lyn vind egter baie goed aansluiting by die beeld van die indrukwekkendheid van die katedraal:

Notevoorbeeld DVI:8c-12a:



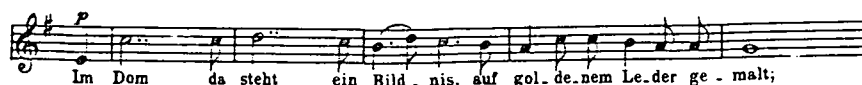
Die dalende lyn van mate 4c-7 word in mate 12c-15 herhaal, met 'n subtiele maar uiters vernuftige verandering. Die f^1 in maat 14c-d (i.p.v. f^{*1} soos in maat 6c-d) is deel van die Napolitaanse harmonie, kenmerkend van die Barok. Dit word hier doelbewus gebruik wanneer daar na die groot, waardige bouwerk uit 'n vroeër era verwys word:

Notevoorbeeld DVI:12c-15



Ná die gewigtigheid wat daar uit die melodie van mate 0-15 gespreek het, waarin dit hoofsaaklik om die weerkaatsing van die imposante bouwerk in die atmosferyke Rynrivier gehandel het, verander die gees wanneer die stem in maat 16d weer intree. Die aandag word nou verplaas na die interieur van die katedraal waar daar in die koepel 'n afbeelding op goue leer geskilder is. Die stemregister verskuif opwaarts sodat die toonkleur verhelder. Die relatief lang nootwaardes word in mate 17 en 18 gehandhaaf, terwyl daar nog na die koepel verwys word. Algaande word van korter nootwaardes gebruik gemaak, terwyl die melodie 'n soepeler beweeglikheid vertoon:

Notevoorbeeld DVI:16d-21



Die sirkelende beweging van mate 19-21 bevat 'n subtiele musikale gestikulasie wanneer daar van die afbeelding vertel word wat op die leer geskilder is. Hierdie sirkelende beweging is evokatief van die handbewegings van die man wat na die lyne van die afbeelding beduie.

Die atmosfeer van die volgende frase (mate 22d²-27a) sluit aan by die vorige, hoewel dit melodies nie dieselfde is nie. Hier word 'n sekere graad van intensivering waargeneem. Die gewigtige langer nootwaardes word aanvanklik in mate 23 en 24 gebruik, maar word dan deur korter nootwaardes gevolg, wat aansluiting vind by die gelukkiger woordinhoud. Die digter het op hierdie moment in die lied moontlik reeds die ooreenkoms tussen die beeld en sy geliefde ontdek. In mate 24d²-25c word die *Lebenswildnis* deur die aanwending van melismas en die toonhoogte - die hoogste tot dusver - beklemtoon:

Notevoorbeeld DVI:22d²-27a



Die helderder toonkleur wat sedert maat 17 ingetree het, word grotendeels in die derde strofe gehandhaaf. Wanneer daar verwys word na die blomme en engeltjies waarvan die Maria-beeld omgewe is (mate 31b²-35a), vertoon die melodie 'n definitiewe berekende kronkelgang:

Notevoorbeeld DVI:31b²-35a



Die vermelding van *Onse Liewe Vrou* spreek by Schumann van piëteit (ongegag daarvan of Heine dit ironies bedoel het of nie) a.g.v. die deinende melodieverloop en die beklemtoonde melisma op *unsre*.

In mate 35d²-39c word daar op deernisvolle wyse na die gelaat van die Maria-beeld gekyk. Die feit dat 'n ooreenkoms met die geliefde se gelaat gevind word, word reeds hier gesuggerer deur die ontroering wat uit die melodie spreek. Die spesifieke gevoelskwaliteit van die formule is waarskynlik toe te skryf aan die groot omvang waaroor die volgehoue derde-intervalle beweeg.

Notevoorbeeld DVI:35d²-42c



Die dalende lyn, saamgestel uit derdes, van mate 35d²-37c word in mate 37d²-39c, 'n tweede hoër herhaal. Die herhaling van die woord *Lippen* spesifiek by die verhoogde herhaling van die dalende motief, spreek van verstrengeling van sentimente. Die konstante ritmiese patroon, met die

langer nootwaardes op die belangrikste lettergrepe en gevolglike swenkende effek dra ook by tot die besondere affektiewe gehalte van hierdie frase.

Die chromatiek in maat 40 beklemtoon die ontroering waarmee die man die ooreenkoms tussen die Maria-beeld en sy geliefde waarneem. Die melisma op *Liebsten* in maat 41 werk emfaties terwyl die melodiese frase se afsluiting op die leitoon van e-mineur wat dan eers twee mate later oplos, as sterk kontemplatief opval. Die assosiasie tussen die beeld en die geliefde is nie noodwendig en ten volle 'n aangename een nie, a.g.v. haar nou reeds duidelike ontroue valsheid.

DVII: ICH GROLLE NICHT

Die hoë mate van beweeglikheid van die melodie wat 'n relatief wye toonomvang oorspan, nl. c^1-e^2 (die bygevoegde melodienote in mate 27c-29 word nie as outentiek beskou nie), spreek van gemoedsonrus en van emosionele konflik, veral ook deur die byna fragmentariese aard daarvan.

Die melodie begin nie op die tonika nie, maar wel op die mediant. Die tonika-noot verskyn net vlugtig as draaipunt van die melodiese formule, waarna 'n opwaartse vierdesprong volg. In kombinasie met die betrokke ritmiek en die *concitato*-begeleiding werk hierdie teenbeweging in die melodie en die vermyding van die tonika mee om reeds reg by die aanvang van die lied uitdrukking te gee aan die innerlike konflik waarom dit hier handel:

Notevoorbeeld DVII:1c²-4b

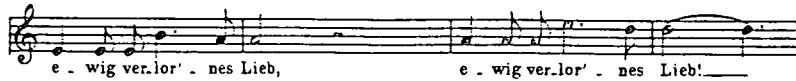
Nicht zu schnell.

Ich groe.le nicht. und wenn das Herz _____ auchbricht,

Die oënskynlike vasberadenheid wat daar uit die aangehoue f^1 (maat 2a-b) spreek, word onderskryf deur die herhaling van die f^1 by die aanvang van die volgende melodiese formule (mate 2c²-d²). Ná die kragtige herhaling op f^1 in maat 2, spreek die a^{b1} in maat 3a-d¹ van weekheid en innerlike versugting, ook aangesien dit die langste nootwaarde tot dusver is.

Die dalende beweging na e^1 in maat 4a-b wen aan trefkrag deurdat hierdie noot, wat die laagste toon van die betrokke formule is, 'n verminderde vierde vorm met die boonste draaipunt, nl. a^{b1} .

Die formule wat in mate 5a-6b die verlore liefde d.m.v. die stygende vyfde beklemtoon, word ter wille van die nadruk in mate 7a-8d 'n vierde hoër herhaal, terwyl die laaste noot van die formule ook met emfatiese effek verleng word:

Notevoorbeeld DVII:5-8d¹

Die sekwensiële herhaling in mate 7 en 8 spreek van emosionele opwelling, wat dan weer deur die dalende formule in mate 8d¹-10b gekanaliseer word, eers na die dominant- en dan uiteindelik na die tonika-harmonie:

Notevoorbeeld DVII:8d²-12b

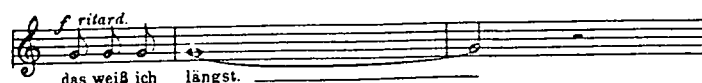
Die sekwensiële herhaling ('n rein vyfde laer) in mate 10d²-12b bring 'n terugkeer na die donkerder toonkleur wat by die aanvang van die lied oorheers het, met 'n gepaardgaande versombering.

In mate 1-10b dien die slottoon van elke formule as aanvangston vir die daaropvolgende een, wat intensiverend werk. Die positiewe effek van die stygende vierde in mate 12d²-13b sluit gepas aan by die bepaalde beeld wat hier voor die gees geroep word. Die herhaalde e¹, veral in verbinding met die gepunteerde ritme in mate 13 en 14, gee iets weer van die briljante weerkaatsing waarop gesinspeel word:

Notevoorbeeld DVII:12c²-16b

Mate 14c²-16b vertoon weer eens 'n sekwens van die direk voorafgaande formule, wat as nadruklike herhaling geld. Betekenisvol is die feit dat die teks inhoudelik verdonker, terwyl die melodie verhelder. Dit suggereer die leë hardheid wat hy in die meisie se valsheid vind.

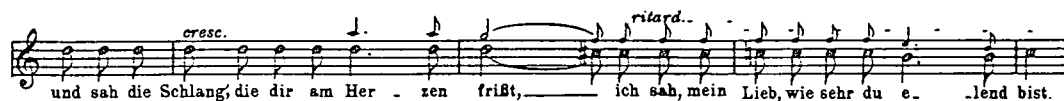
Die monotone, sterk deklamatoriese formule, wat op die lang, aangehoue g¹ uitloop, spreek van futiliteit en resignasie en staan in 'n sekere mate kontrasterend tot die meer beweeglike materiaal waardeur dit voorafgegaan is. Soos onder die afdeling *DIREK-SKILDERENDE ELEMENTE*... aangedui word, is hier ook toonskildering ter sprake:

Notevoorbeeld DVII:16c²-18

Afgesien van die ritmiese aanpassing ter wille van die woordritme, stem mate 19-26b melodies ooreen met mate 1-8:

Notevoorbeeld DVII:19c²-26b

Die hamerende toonherhaling bring egter 'n verandering in die affek mee. Die smartlike verlorenheid wat uit die eerste strofe gespreek het, ontwikkel tot 'n aangrypende ontnugtering. In ooreenstemming met die emosionele woeling wat uit die teks spreek, bring mate 26c²-28b 'n uitgebreide toonherhaling op dieselfde noot as waarmee die vorige formule geëindig het:

Notevoorbeeld DVII:26c²-30a

Hierdie volgehoue toonherhaling wat die digter se ontnugtering inhamer, gee iets weer van die kwaad wat die geliefde in haar omdra en wat haar verteer - veral waar die begeleiding die melodie omsluit. Die lang nootwaarde en uiteindelijke chromatiek op die woord *frisst*, spreek duidelik van die jong man se wroeging. Die baie gewone wending waarmee die formule in mate 29-30 afsluit, dui op wanhopige afgetrokkenheid.

Schumann herhaal die aanvangswoorde van die lied in mate 30c²-33b twee maal. Die ewe lang note het hier 'n gelate afgemetenheid tot gevolg, terwyl die afwaartse sprong van 'n vyfde en die lang nootwaarde op die finale *nicht* 'n effek van beslistheid skep:

Notevoorbeeld DVII:30c²-33b

simplistiese oplossing vir 'n komplekse probleem gesuggereer word.

Mate 8b⁴-16a bevat 'n herhaling van die melodie soos dit tot dusver bespreek is. Geringe ritmiese wysigings kom voor om die woordritme te pas. Dit is besonder opvallend om te sien hoe goed die musikale gegewe ook die teks van die tweede strofe pas. Die funksie van elke musikale element in die stemparty pas die inhoud van die tweede strofe presies net so goed as dié van die eerste strofe:

Notevoorbeeld DVIII:8b⁴-16a

Und wüß . ten's die Nach . ti . gal . . len, wie ich so tran . rig und
krank, sie lie . . Ben fröh . lich er . schal . . len er . qui . . cken . den Ge . sang.

Die derde strofe se stemparty is eweneens 'n herhaling van dié van die eerste strofe. Hoewel die melodie en die teks in die geval van hierdie (die derde) strofe, nie presies soos in die voorafgaande twee strofes met mekaar versoen word nie, vind die twee elemente nogtans volmaakte algemene aansluiting by mekaar. Die gewysigde ritme van die melodie in maat 17 om die woordritme te pas, is juis op hierdie moment waar daar na die beswaarde gemoed van die digter verwys word, uiters gepas vanweë die meer gewigtige werking daarvan:

Notevoorbeeld DVIII:16b⁴-18b¹

Und wüß . . ten sie mein We . . he,

Die weekheid wat uit die melodiese wending van maat 20 spreek, slaag steeds (soos in die ander strofes) daarin om die innerlike versugting voelbaar te maak - ook daar waar die onmiddellik omringende natuur agtergelaat word en die oë en hart van die digter na die onbereikbare sterre gewend word:

Notevoorbeeld DVIII:18b⁴-20b¹

die gol . de . nen Ster . . ne . lein,

Die werking van die slotformule in mate 22b⁴-24a is eweneens treffend vanweë die eenvoud daarvan, waar daar na troos verwys en berusting gesuggereer word:

Notevoorbeeld DVIII:20b⁴-24a

sie kä - men aus ih - rer Hö - he, und sprä - chen Trost mir ein.

Voorheen het daar telkens 'n c^2 verskyn, maar nou in maat 25 word dit c^{\sharp} . Hier word dus veranderde harmonie aangewend. Vanaf maat 24 verskyn majeurharmonie, sprekend ná die troos:

Notevoorbeeld DVIII:24b⁴-28a

Sie al - le kön - nen's nicht wis - sen, nur Ei - ne kennt mei - nen Schmerz;

Die aanvangsfrase van die vierde strofe stem ooreen met dié van die voorafgaande drie strofes. Die sekvensiële herhaling op 'n hoër toon word in hierdie strofe deur 'n herhaling op 'n laer toon vervang, wat verdonkerend werk - al is die tonaliteit majeur.

Die wyse waarop mate 28b⁴ van die voorafgaande mate afwyk, is betekenisvol. Presies hier waar die digter verklaar hóé die geliefde sy hart verskeur het, word 'n vreemde, nuwe melodiese wending ingevoer (d.i. met betrekking tot die ooreenstemmende frases in die voorafgaande strofes; kyk Lied DVIII).

Notevoorbeeld DVIII:28b⁴-32a

sie hat ja selbst zer - ris - sen, zer - ris - sen mir das Herz.

Die woord *zerrissen* word in mate 30b⁴-31a op besondere wyse beklemtoon deur die aanwending van 'n terughouding (c-note) en die Napolitaanse harmonie.

Daar moet moontlik 'n dieper betekenis gelees word in die ooreenkoms tussen die voorafgaande strofe-eindes en hierdie betrokke een. Waar die moontlike troos vir die gepynigde gemoed vroeër deur hierdie bedrieglik eenvoudige slotformule oorgedra is, word wesenlik dieselfde eenvoudige formule aangewend waar na die arrogante wyse verwys word waarop die geliefde die digter se hart verwond het (kyk Lied DVIII mate 3b²-5a en ooreenstemmende plekke). Die volgehoue herhaling van 'n beperkte hoeveelheid musikale materiaal speel waarskynlik ook aan op die wyse waarop die gebroke digter oor sy smart tob.

DIX: DAS IST EIN FLOTEN UND GEIGEN

Hierdie lied se stemmelodie groei as geheel uit die aanvangsformule van die melodie (mate 4c-8b). Die melodie wat deur talle toonherhalings gekenmerk word, beslaan 'n betreklik wye toonomvang, nl. c^1-f^2 :

Notevoorbeeld DIX:4c-8b



Die eenvoud van die melodie-aanvang, nl. dominant-tonika, is in ooreenstemming met die veronderstelde volkse milieu. Die beklemtoning van *Geigen* d.m.v. toonhoogte, dinamiek sowel as nootwaarde en diastematiek (die dalende halwetoon) tipeer op gepaste wyse die singende viooltoon.

Die stygende vierde wat in mate 8c-9a voorkom, asook die meer uitgebreide toonherhaling op d^2 , sluit aan by die teks, waarin daar verwys word na die gesketter van die trompette:

Notevoorbeeld DIX:8c-12a



'n Soortgelyke en ewe gepaste uitgebreide toonherhaling verskyn in mate 13-14, wanneer daar weer eens na die gesketter van die trompette verwys word:

Notevoorbeeld DIX:12c-15



Ten spyte van die talle toonherhalings, dek die melodie van mate 4c-15c die totale toonomvang wat in die lied voorkom. Die volgehoue toonherhaling skep in verbinding met die spesifieke ritmiek, tonaliteit en tempo, egter tog 'n effek van gewigtigheid, wat aansluit by die gesuggereerde swarmoedigheid van die jong man wat homself voelbaar van die bruilofsfeestelikheid distansieer. 'n Sekere graad van briljantheid word nogtans ter ondersteuning van die teksinhoud verkry - ook as die verandering in tonaliteit in gedagte gehou word, nl. mineur na majeur (kyk Lied DIX:0-15).

Betekenisvol is die verskyning van die afwaartse mineursewende in mate 14-15. Na die voorafgaande melodiese gegewe, waarin die tonika- en dominanttone so prominent

gewerk het en die uitgesproke diatoniek van die melodie opval, werk hierdie dissonante interval sprekend smartlik (so ook in mate 48-49).

In opvolging van die briljanter hoër tone wat in mate 4c-15c oorheers het, werk die gewysigde melodie van die volgende aantal mate (20c-31c) verinnigend wanneer daar na die geliefde se deelname aan die bruilofsdans verwys word:

Notevoorbeeld DIX:20c-31

da tanzt wohl den Hoch-zeit-rei- . . . -gen die Herz- al-ler- lieb- .-ste mein,
die Herz- al-ler- lieb- .-ste mein.

Hierdie effek word verkry deur o.a. die aanwending van laer toonhoogtes en 'n subtiele verdonkering van toonaard, wat volkome in ooreenstemming is met die toenemende somber gemoedstemming van die jong man.

Die feit dat die melodie van die tweede strofe met dié van die eerste strofe ooreenstem, sluit formeel aan by die verwysing na die reidans in die eerste strofe. In die tweede strofe is daar egter geensins sprake van oppervlakkige uiterlikheid nie, aangesien die melodie die tekstuele en affektiewe inhoud hier net so goed as in die geval van die eerste strofe dien. Die helderder toonkleur sluit aan by die beskrywing van die orkes se optrede (mate 28c-49). Daarteenoor is die donkerder toonkleur gepas by die meegevoel wat die engeltjies met die jong man laat hoor (mate 54c-65).

DX: HÖR' ICH DAS LIEDCHEN KLINGEN

Die toonomvang van die stemmelodie is besonder beperk, nl. d^1 tot d^{b2} - m.a.w. nie eens 'n volle oktaaf nie. Die beperkte toonomvang en treffende eenvoud van die melodie werk mee om die effek van kontemplatiewe retrospeksie te skep.

Die aanvang van die stemmelodie word gekenmerk deur uiterste eenvoud, om aan te sluit by die tere eenvoud waarvan die teks spreek (mate 5-8: *Liedchen, Liebste*):

Notevoorbeeld DX:5-8a¹

Hör ich das Lied-chen klin-gen, das einst die Lieb-ste sang,

Die herinnering aan die liedjie wat die geliefde eens gesing het, wek intense smartgevoelens by die digter. Hierdie emosie vind uiting in die melodierigting en chromatiek van mate 8b²-12a:

Notevoorbeeld DX:8b²-12a


so will mir die Brust zer-sprin-gen von wil-dem Schmer-zen-drang.

In mate 5-6 (kyk Notevoorbeeld DX:5-8a¹) het die melodie oor 'n mineurderde gedaal en aandoenlike innigheid weerspieël. Die sterk diatoniese en diastematies eenvoudige melodiewending van mate 6b²-8a (kyk Notevoorbeeld DX:8b²-12a), sluit aan hierby en spreek van opregtheid.

Die melodie in mate 8b²-10a verteenwoordig, uitgesonder die aanvangstoon, 'n transponering van die voorafgaande melodienot (mate 7-8). Die chromatiese inkleding en hoër toonvlak laat hierdie selfde melodie aan emosionele intensiteit wen (kyk Notevoorbeeld DX:8b²-12a).

Dieselfde melodiese wending word dan herhaal, maar word nog verder gefintensiveer deur die chromatiek van maat 10b en die feit dat daar na 'n donkerder toonaard uitgewyk word (kyk *BYLAAG 1: HARMONIESE ANALISE*).

Mate 12b²-14a en die daaropvolgende tonale sekvens word gekenmerk deur uitgebreide toonherhalings en relatief beperkte melodiese beweeglikheid wat die sterk mate van verinnerliking waarvan die teks spreek, paslik beklemtoon. Hier verskyn ook weer die tipiese Schumann-formule met vyfdes af en vierdes op:

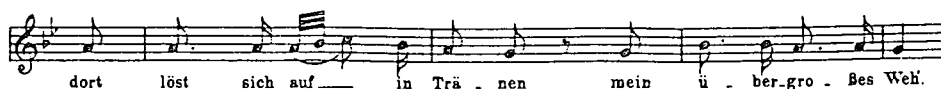
Notevoorbeeld DX:12b²-16a

Es treibt mich ein dunk-les Seh-nen hin-auf zur Wal-des-höh, _

Die uitwyking na B-mol m.b.v. 'n verminderde drieklank werk ook emosioneel intensiverend. Treffend is die vergrote vierde in maat 16a, veral aangesien dit by die woord *Waldeshöh* verskyn (kyk die afdeling *DIREK-SKILDERENDE ELEMENTE...*).

Mate 16b²-18a vertoon ook 'n driemaalige toonherhaling by die aanvang van die melodienot wat verinnigend werk. Die direkte skildering in maat 17b is te midde van die toonherhaling en beperkte melodiese beweging besonder sprekend.

Mate 18b²-20a is sterk verwant aan die aanvangsmate van die stemmelodie, daar slegs die aanvangsnoot verskil en die ritmiese verskille in ooreenstemming met die gestileerde woordritme is:

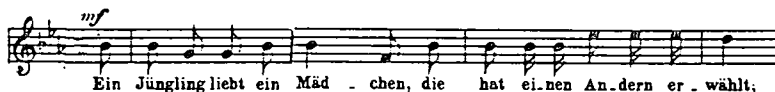
Notevoorbeeld DX:16b²-20a

Treffend hier is die aanwending van die stygende melisma (een van slegs twee in die lied) teenoor die woord *auf* (kyk die afdeling *DIREK-SKILDERENDE ELEMENTE*). Die opeenvolgende gepunteerde ritmiek in maat 19 werk in verbinding met die spesifieke woorde, intensiverend in die sin dat dit 'n swaar, moeisame effek skep.

Die terugkeer na dieselfde toonhoogte van die aanvangsformule aan die einde van die stemparty beklemtoon die steeds terugkerende dooldeuntjie asook die herinneringe van die digter wat om die smart bly sentreer wat die geliefde hom aangedoen het.

DXI: EIN JÜNGLING LIEBT EIN MADCHEN

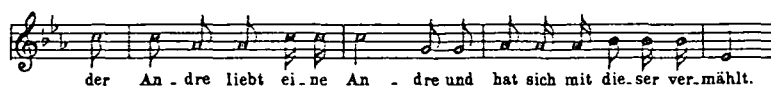
Die stemmelodie wat in maat 4b² intree, besit 'n treffende volkse eenvoud wat aansluit by die eenvoud en oorbekendheid van die onderwerp, wat tegelyk tog ook só gekompliseerd is. Die spesifieke keuse van tone en intervalle, konsekwente herhaling van tone en sterk ritmiese inslag van die melodie dien om die byna wispelturige uitoefening van keuses waarom dit hier (spesifiek in die eerste strofe) handel, treffend oor te dra:

Notevoorbeeld DXI:4b²-8a

Wanneer daar in mate 4b²-6b na die eerste jong man en die keuse van sy hart verwys word, is die dominantnoot (b²) die uitgangspunt en oorheersende toon in die stemmelodie.

In mate 6b²-7a, waar daar nog steeds na die eerste meisie verwys word, bly die tweede melodie om b² draai. Sodra die derde persoon, nl. die meisie se ander keuse in die prentjie verskyn, wend die melodie hom na note wat nog nie sedert die aanvang van die stemmelodie verskyn het nie (mate 7b-8a).

Die ondersteunende harmonie het tot dusver tot I en V beperk gebly en die melodienote oorwegend tot dominant, mediant en tonika. Wanneer van die tweede jong man se ander keuse gepraat word, verskyn nuwe harmonie wat nog nie voor maat 9 gehoor is nie en gevolglik ook heeltemal ander melodienote, sodat in mate 8b²-11b¹ die submediant- en subdominantnote oorheers:

Notevoorbeeld DXI:8b²-12a

Finaliteit spreek uit die sterk volmaakte kadens waardeur die onomstootlike feit van die tweede jong man se huwelik aan die lig kom. Die spesifieke melodienote in mate 8b²-11a simboliseer nie alleen die verder afgeleë keuse nie maar die mineurtonaliteit spreek ook van innerlike roering.

Ná die modulاسie na die mees voor die hand liggende toonsoort (nl. die dominant, B-mol), tree die melodie byna verbete in op die dominantnoot en kom die grootste opwaartse sprong in die gehele stemparty voor. Die stygende mineursewende sowel as die V⁷-I progressie is uiters gepas aangewend om die ergernis van die bedroë meisie te beklemtoon.

Notevoorbeeld DXI:16b²-20a

In opvolging van die affekbelaaide mineursewende-sprong tree die uiters eenvoudige diastematiek (T-S-M-T) betekenisvol na vore in mate 18b²-20a, om aan te sluit by die ondeurdagte optrede van die meisie.

Die welbekende, baie beweglike ritmiek van al die voorafgaande mate word in maat 20 tydelik oorboord gegooi as die harmoniese ritme versnel, die swak maatslag dinamies en veral ook diastematies beklemtoon word en die spesifieke rededeel ongewone prominensie (binne hierdie konteks) geniet:

Notevoorbeeld DXI:20b-24a



Mate 21 en 22 vertoon dan weer die eenvoudige melodiese wending soos in mate 18b-19b, maar net teenoorgestelde rigting. Die sekvens (mate 22b²-24a) bring 'n terugkeer na die normale ritme. Die futiliteit van die ongelukkige man se woede word deur die ongestoorde direkte herhaling onderstreep, so ook die voorspelbare gevolg van die oorsaak van die verloop van sake.

Die gewysigde en meer gekompliseerde harmonie spreek duidelik van die innerlike woeling en stryd waarom dit hier handel (maat 23: Ib-ii⁷b-V, met terughoudings. Kyk Lied DXI).

Vanaf maat 24b² word die stemmelodie deur nog meer toonherhalings gekenmerk as wat tot dusver die geval was. Die afwaartse oktaafsprong in maat 25 en die daaropvolgende uitgebreide toonherhaling op die lae b^b werk verdonkerend. Daardeur word die sombere geskiedenis wat homself so dikwels herhaal, beklemtoon. Die volgehoue toonherhaling suggereer ook iets van die onafwendbaarheid van die verloop:

Notevoorbeeld DXI: 24b²-28a

Es ist ei-ne al-te Ge-schich-te, doch bleibt sie im-mer neu;

Terwyl die b^b die spil vorm waarom die melodie van die laaste strofe wentel, word die emosionele intensiteit van die laaste vier mate subtiel voorberei deur die ingeboude stygende lyn wat in mate 25-28 voorkom.

Die besonder wye toonomvang wat gedek word, die styging na die chromatiese toon in mate 29 en 30 en die volgehoue toonherhaling is sprekend van die diepgesetelde en allesoorheersende smart van die teleurgestelde hart:

Notevoorbeeld DXI: 28b²-32a

ri-tar-dan-do
und wem sie just pas-sie-ret, dem bricht das Herz ent-zwei.

Die stygende lyn word vanaf maat 30b² nog verder gevoer wanneer die toonherhaling op die leitoon te midde van rykgeskakeerde chromatiek die uiteinde van die ongelukkige geskiedenis beklemtoon. Die antispasie in mate 30b² en 31b² dien ook om die innerlike wroeging te beklemtoon.

DXII: AM LEUCHTENDEN SOMMERMORGEN

Die uiters eenvoudige formule waarmee die stemparty begin, spreek in 'n hoë mate van afgetrokkenheid asof die jong man in gedagtes versonke is, terwyl hy op eenvoudige wyse 'n eenvoudige stelling maak. Dit val 'n mens egter op dat daar iets weemoedigs uit die eenvoudige formule spreek waarin die tonikadriekklank prominent na vore tree. Hierdie weemoedigheid word versterk deur die beklemtoonde deurgangsnoot in maat 4a wat 'n effek van weekheid besit:

Notevoorbeeld DXII:2b³-6a²

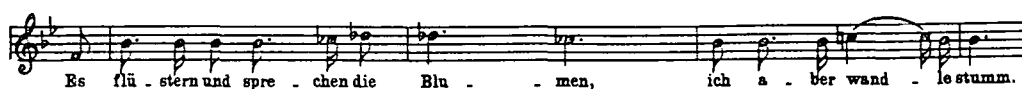
Gesien in die lig van die sonnigheid waarna die teks verwys, sou 'n mens 'n sprankelende, selfs uitbundige melodie-aanvang kon verwag. Schumann slaag daarin met sy wonderlike artistieke aanvoeling om die ironie van Heine selfs nog meer te verfyn en te veredel. Hierdie voelbare resignasie is altyd in mindere of meerdere mate aanwesig, sodat die weemoed soos 'n donker draad dwarsdeur die siklus ingewef is.

Die nadenkende versugting wat reeds uit die aanvangsformule tot 'n mens spreek, word des te sterker beklemtoon deur die fragmentering van die melodie, a.g.v. die invoeging van relatief lang ruspsoues (kyk Lied DXII).

Ook die melodiese formule van mate 5-6a spreek van uiterste eenvoud a.g.v. die uitgebreide herhaling op g¹ (d.i. die submediant) en die byna gemeenplasinge melodiese progressie.

Om die in gedagtes versonke wandelaar se afgetrokkenheid nog sterker tuis te bring, is die ruspsoue in mate 6 en 7 nog verder uitgebrei in vergelyking met maat 4 (kyk Lied DXII).

Wanneer die stem in maat 7b³ weer intree, is die aanvanklike ooreenkoms met die beginformule van die stemparty opvallend. Die sonnigheid van die oggend en die kleurespel en ritseling van die blomme word so direk met mekaar in verband gebring:

Notevoorbeeld DXII:7b³-11a

Die chromatiek wat vanaf maat 8b intree, beklemtoon die verruklike kleure- en geurespel van die blomme in die sonlig. Anders as wat vroeër die geval was, word op hierdie punt in die melodie nie 'n ruspsoue aangetref nie. Dit dien om die ligitige veelkleurigheid van die blomme en die sombere gemoedstoestand van die jong man des te sterker met mekaar te kontrasteer.

Wanneer daar in mate 10 en 11 na die woordelose wandeling van die man tussen die blommeprag deur verwys word, val die byna monotone formule op. Dit is treffend dat die melodie in maat 10a op die sewende van die vierklank bly staan - veral ook wanneer die gepaardgaande begeleidingsnote in ag geneem word: maat 10a¹, bas, mineursewende; maat 10a²

diskant, verminderde vyfde; maat 10a³ diskant, verminderde vyfde; maat 10a³ bas en stem, mineursewende.

Die melodiese materiaal van mate 12b-14a stem ooreen met dié van mate 2b-4a, slegs met 'n ritmiese aanpassing ter wille van die woordritme in maat 13b. Die herhaling van die aanvangsformule van die stemmelodie roep weer die beeld van 'n sonnige oggend in die herinnering, terwyl die teks na die *onderlinge gesprek* van die blomme verwys.

Die herhaling van die melodie van die eerste strofe word in mate 14b-16a voortgesit. Dieselfde afgetrokkenheid as wat in mate 5-6a aangevoel kon word, tree weer in die tweede strofe na vore, terwyl die blomme die man medelydend betrag:

Notevoorbeeld DXII:12b³-16a

Es flü - stern und spre - chen die Blu - men, und schau'n mit - lei - dig mich an:

Die chromatiek wat opnuut in maat 17 na vore tree, suggereer enersyds weer eens iets van die blomme se veelkleurige prag, wanneer hulle die dwalende jong man vermaan. Andersyds poog die skerper tone om dieselfde positiewe gesindheid wat die blomme ervaar, by die man te wek. Daarteenoor verskyn die verlaagde tone onmiddellik weer, wanneer na die man se treurige, bleek gelaat verwys word. Hierdie kontrasterende elemente beklemtoon ook die ongelykgestemdheid van die natuur waar die man troos gaan soek het en sy eie somber innerlike:

Notevoorbeeld DXII:17-20a

Sei uns - rer Schwe - stern nicht bö - se, du trau - riger, blas - ser Mann.

Die ritmiese en melodiese ooreenkoms tussen mate 10-11 en 19-20 val op, veral gesien in die lig van die wyse waarop die teksgedeeltes op mekaar aanspeel (mate 10b en 19b):

Notevoorbeeld DXII:10-11a, 19-20a

ich a - ber wand - lestumm.

trau - riger, blas - ser Mann.

DXIII: ICH HAB' IM TRAUM GEWEINET

Die resitatiefagtige melodie van hierdie lied wat die gevolg is van die talle toonherhalings, tipiese klein

intervalspronge en beperkte toonomvang, sluit perfek aan by die peinsende nabetragting van 'n emosioneel ontwrigtende ervaring. Ná die reëlmatige toonherhaling van mate 0 tot 1, spreek die beklemtoonde bo-hulpnoot in verlengde nootwaarde in maat 2a van ontroering en 'n aandoenlike weekheid:

Notevoorbeeld DXIII:0-2

Leise.
p

Ich hab' im Traum ge - wei - net,

Na 'n besondere lang pouse - byna twee volle mate - wat van versugting en in 'n sekere sin van disoriëntering spreek, hervat die sangstem in maat 4b³ die kwasie resitatief, hoewel hierdie betrokke formule groter melodiese beweeglikheid as die voorafgaande melodiese formule vertoon:

Notevoorbeeld DXIII:4b³-6a

mir träumte, du lä-gest im Grab.

Die verlaagde toon in maat 5b werk as sulks besonder effektief en intensiveer ook die effek van die verlaagde toonvlak waarop die betrokke melodiese formule lê.

Weer eens volg 'n lang pouse, hoewel nie so lank soos in die geval van mate 3 en 4 nie. Nogtans dien die onderbreking in mate 6 en 7 om die effek van die voorafgaande melodiese formule te laat insink (kyk Lied DXIII).

Die gekonsentreerdheid van die formule in mate 7a³-8a, asook die stygende toon (g¹) spreek, van 'n meer positiewe affektiewe wending, hoewel die ritmiese verplasing van die stemintrede, die daaropvolgende pouse en die leunoot in maat 9a, die innerlike versugting en weekheid steeds behoue laat bly:

Notevoorbeeld DXIII:7a²-11a²

Ich wach-te auf, und die Trä-ne floß noch von der Wän-ge her - ab.

Na 'n nie buitengewone lang nie, dog sprekende sesuur wat ook in maat 20 verskyn, tree die stem in maat 10a vir die eerste maal óp die eerste maatslag in. Die relatief groot afwaartse sprong en die gevolglike beklemtoning van die laer toonvlak deur die herhaalde e^{b1}, werk subtiel verdonkerend terwyl die stilstand op die dominant-harmonie, ná die gevoelsbelaaide stygende derde, 'n byna wanhopige kwaliteit besit, wat deur die daaropvolgende onderbreking gefintensiveer word.

Mate 11b³-22a herhaal die melodie van mate 0-11a, met 'n ritmiese wysiging in maat 21 om die woordritme te pas en in maat 18, ter wille van die dramatiese effek (kyk Lied DXIII).

Ná 'n onderbreking van twee en 'n half mate, tree die sangstem in maat 24b³ weer met die aanvangsformule in. Hierdie keer word dit egter nie weer deur 'n pouse gevolg nie. Trouens die melodie word in die derde strofe gekenmerk deur een lang ononderbroke melodiese lyn. Hierdie lang aaneenlopende lyn dra by tot die effek van verhoogde emosionaliteit en gedrongenheid wat uit die derde strofe spreek:

Notevoorbeeld DXIII:24b³-32

pp ritard.

Ich hab' im Traum ge . wei . net, mir träumie, du wärst mir noch

gut. Ich wach . te auf, — und noch im . mer strömt mei . ne Trä . nen . flut.

Die konsentrasie om b^{b1} in die aanvangsformule word direk opgevolg en uitgebrei deur herhalings op dieselfde toonhoogte (mate 26b³-27a). Die effek van voortstuwung wat hier verkry word, kan o.a. ook aan die verkorting van die b^{b1} op *weinet* m.b.t. maat 2b) en die direk daaropvolgende agstenoot b^{b1} toegeskryf word. Hierdie effek van oplaaiende emosie word verder gevoer en gefintensiveer deur die beweeglike wending in maat 27b, relatief groot opwaartse sprong in maat 28a, die verhoogde toon in maat 27b (c² i.p.v. c^{b2}) en die gepaardgaande verheldering van toonaard (e-mol na D-mol).

Die d^{b2} wat in maat 28a bereik word, is tot dusver die hoogste toonhoogte wat in die stemmelodie voorkom. Die opwelling van emosie wat uit die melodiese gegewe spreek, word voortgedra deur die uitgebreide herhaling op die hoë d^{b2} en gesinkopeerde ritme wat in mate 29 en 30 voorkom.

Die affektiewe opwelling bereik 'n hoogtepunt wanneer die melodie ná 'n nog hoër toon spring en dit juis hierdie toon is (f^{b2}) wat die verdonkering van toonaard tuisbring. Die halftoondaling ná hierdie klimakstoon, sluit die stuwende emosionaliteit byna met 'n wanhoopskreet af.

Geeneen van die voorafgaande liedere in hierdie siklus vertoon 'n stemmelodie wat so uitgesproke deklamatories is, soos hierdie een nie.

DXIV: ALLNACHTLICH IM TRAUME

Die sangstem begin sonder 'n klavierinleiding op die tonika. Mate 0-4 vorm die basiese melodiese materiaal waaruit die melodie van die lied groei. Die herhaalde terugkeer van

dieselfde melodiese materiaal moet waarskynlik verklaar word vanuit die tekstuele inhoud, nl. die droom wat *elke nag* ervaar word:

Notevoorbeeld DXIV:0-4a



Na die makabere droom wat in die voorafgaande lied onder woorde gebring is, bring die betrokke lied met sy helderder toonaard en bevallige melodie tydelik 'n mate van emosionele verligting - hoewel die ondertoon van somberheid nie ongemerk verbygaan nie.

Die sangstem vertoon 'n gestileerde woordritme, maar word nooit in dieselfde mate deklamatories as die voorafgaande lied nie, hoewel daar tog heelwat ooreenstemmende elemente is. Die melodie van mate 0-4a word opgesnipper deur die invoeging van rustekens wat van iets gretigs dog onsekers spreek.

In vergelyking met Lied DXIII is hierdie sesure kort en vervul hulle ook nie heeltemal dieselfde funksie nie. Hier skep dit eerder die effek van droomverlorenheid en mymering wat verhoog word deur die opeenvolgende aanwending van dalende lyne.

Hoewel die harmonie tussen I en V wissel, word die aandag sterk op die dominanttoon gevestig deurdat daar in mate 1 en 2 sprongsgewys na $f^{#1}$ beweeg word. In breër trekke toon die melodiese lyn 'n geleidelike styging totdat dit in maat 3a momenteel 'n melodiese asook emosionele hoogtepunt bereik (maat 1 : a^{\sharp} ; maat 2 : b^{\sharp} ; maat 3 : $c^{##2}$).

Na die kort nootwaardes in mate 0-2, vestig die relatief lang nootwaarde in maat 3 die aandag op die woord *seh'* en verleen 'n nostalgiese kwaliteit daaraan. Die momentele stilstand op die leitoon in maat 4 dra by tot hierdie effek van nostalgie.

Mate 4b²-8a herhaal die melodie van mate 0-4a. Die herhaling van die woord *freundlich* in maat 7 word eweneens betekenisvol deur die langer nootwaarde beklemtoon:

Notevoorbeeld DXIV:4b-8a



Gesien in die lig van die hartstogtelike liefde wat die man vir die meisie ervaar (soos afgelei uit die teksinhoud van

die ander liedere), spreek daar ook 'n mate van ironie uit hierdie herhaling van die woord *freundlich*, nl. haar reaksie van blote vriendelikheid op sy verterende liefde!

In maat 8a verskyn nie weer die stilstand op die leitoon nie, maar is daar 'n leunnoot ingevoeg om by die teks aan te pas, wat ook 'n sekere weekheid skep wat uitstekend aansluit by die gesuggereerde onderliggende emosies.

Die jong man se oorstelpte reaksie op die vriendelike groet van sy droomgeliefde vind eerstens sy neerslag in die wysiging van die metrum, nl. $\frac{2}{4}$ na $\frac{3}{4}$. Die wyse waarop die man heftig op die meisie se vriendelike groet reageer, deur huilend voor haar voete neer te val, dui daarop dat die droomverskyning vir hom in werklikheid niks goeds inhou nie. Hierdie emosionele opwelling vind dan neerslag in die gemelde wisseling van metrum, maar ook in die haastige kort nootwaardes, chromatiek, onderbreking van die sin op 'n byna onlogiese plek (die sesuur in maat 9b²) en sterk gepunteerde ritme in maat 10, wanneer daar na die oorspronklike metrum teruggekeer word:

Notevoorbeeld DXIV:8b²-11a¹:

und laut aufweinand stürz' ich mich zu dei - nen sü - ßen Fü.ß. *ritard.*

Die byna hortende dalende lyn oor 'n oktaaf in mate 10 en 11 skilder die wyse waarop die huilende man voor die droombeeld se voete neerval, besonder realisties.

Die kort nootwaardes in maat 11 stel 'n afskaduwing voor van die vlugtigheid van die droom, wat in maat 37b sterk inslag vind:

Notevoorbeeld DXIV:9-11a

laut aufweinand stürz' ich mich zu dei - nen sü - ßen Fü.ß. *ritard.*

Mate 13b²-15a stem ooreen met 0-2a, behalwe vir die ritmiese wysiging in 15a ter wille van die teks. Dit is egter treffend hoe die woordinhoud by hierdie ritmiese wysiging pas - die langer nootwaarde kan ook iets sê van die vaste blik wat die droommeisie op die treurige man rig:

Notevoorbeeld DXIV:13b²-17a

Du siehest mich an, weh - mü.tig - lich

In maat 16 word die woord *wehmütiglich* eweneens deur die lang nootwaarde beklemtoon. Die invoeging van die ekstra noot in maat 16b² is ter wille van die woordritme.

Mate 18 en 19 toon ook elk 'n wysiging van die musikale ritme om by dieselfde woordritme aan te pas. Die leunoot in maat 21 skep ook in hierdie geval 'n effek van weekheid, wat heeltemal gepas is by die verwysing na haar blonde koppie wat sy weemoedig skud:

Notevoorbeeld DXIV:17b²-21a

und schüttelst, schüttelst das blon - de Köpfchen;

Die emosionele opwelling wat die man ervaar wanneer hy die trane uit die geliefde se oë sien gly, word in ooreenstemming met maat 9 uitgedruk. Ook die skildering in maat 23 (soos in 10) is perfek gepas:

Notevoorbeeld DXIV:21b²-24a¹

aus dei - nen Augen schleichen sich die Per - len - Trä - nen - tröpfchen.

Die vraag ontstaan of hy verkies om dit as trane van emosionele ontroering te sien, of om dit as trane van 'n momenteel medelydende toeskouer - wat dit waarskynlik is - op te neem. Lg. kan afgelei word uit die tekstuele inhoud van die voorafgaande liedere.

Vanaf maat 26b tree die aanvangsmelodie weer in, met sulke subtiele aanpassings dat dit byna ongemerk verbyglip, a.g.v. die ooreenstemming met die klavierparty. Maat 27b verskil van maat 1b a.g.v. die weglating van die c^{♯1} ter wille van die woordritme:

Notevoorbeeld DXIV:26b²-30a

Du sagst mir heimlich ein lei - ses Wort,

In maat 18b is daar 'n noot ingevoeg ter wille van die woordritme, sodat dit ooreenstem met maat 19 (kyk Lied DXIV). Die beklemtoning van *leises* in maat 29 deur die langer nootwaarde is weer eens absoluut gepas. Die voorafgaande hoër toon verleen egter 'n subtiliteit daaraan, wat nie in maat 3 aanwesig was nie.

Wanneer daar vanaf maat 30b² na die handeling van die droommeisie verwys word, word die beweging meer vloeiend deurdat die kenmerkende rustekens wat die melodielyn

opgesnipper het, ontbreek. Hierdie hoër graad van beweeglikheid berei die weg voor vir die slotsin wat tegelyk klimaks en antiklimaks is:

Notevoorbeeld DXIV:30b²-34a



Moontlik dien die beweeglikheid ook om die eerste werklike positiewe handeling van die droommeisie te beklemtoon.

Wanneer maat 31 met maat 5 vergelyk word, blyk dit dat die nootwaardes van maat 5a verleng is en 'n subtile beklemtoning van *gibst mir* te 'weeg bring. Die relatief langer nootwaarde in maat 32a-b¹ beklemtoon die woord *Strauss*; weliswaar so ook die hoër toonhoogtes in mate 32b²-33a waar *den Strauss* herhaal word.

Dit bring alles mee dat daar 'n indruk geskep word dat besondere waarde aan die ruiker - geskenk van die geliefde - geheg word. Iets van die makabere beelde van die voorafgaande lied keer hier terug by die vermelding van die ruiker van sipres - iets wat vry algemeen met die dood geassosieer word (mate 33b²-34a).

Anders as in die geval van die voorafgaande twee strofes word die wisseling van metrum nie weer aangetref nie, maar bly die metrum vanaf maat 34 ²/₄. Soos gemeld, word die slotklimaks nou voorberei. Na *wache auf* verskyn weer 'n kort pouse, byna soos 'n leesteken, waarna die beweging nie weer onderbreek word nie:

Notevoorbeeld DXIV:34b-37



Die melodiese lyn styg dramaties tot by die hoogtepunt in maat 37a¹, waarna dit oor 'n relatief kort afstand terugdaal na die toon waarop die slotsin begin het, d.i. f^{♯1}.

Dit is interessant dat die ruiker wat pas so prominent was, nie ten slotte beklemtoon word nie, maar wel die woord wat die geliefde gesprek het. Dit is te verstane aangesien die ruiker saam met die droom sou verdwyn, maar die spesiale woord sou hy wel in sy herinnering kon bewaar.

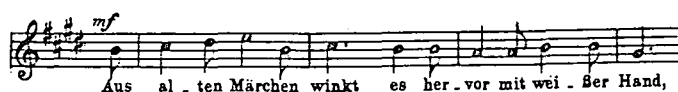
Die melodiese hoogtepunt wat in die laaste frase bereik word, word direk daarna teëgewerk deur die kort nootwaardes en die wyse waarop die melodie feitlik in die lug bly hang as dit op die dominanttoon en op die eerste helfte van die tweede maatslag (m.a.w. ritmies gesproke op die swak deel

van die maat) eindig. Daarom word hier tesame met die klimaks 'n antiklimaks gevind wat emosioneel en tekstueel gefundeer is.

DXV: AUS ALTEN MARCHEN WINKT ES

Na 'n klaviervoorspel van 8 mate, wat die eerste twee melodiese frases van die stemparty antisipeer, tree die stem in maat 8b³ in:

Notevoorbeeld DXV:8b³-12a



Die 3/8-maatslag en relatief eenvoudige melodiese wendinge dra by tot die volkse speelsheid van die melodie van die eerste twee strofes, waarin dit om volksoorleweringe handel wat van die bekoring van 'n towerland sing en spreek. Die eenvoud van die melodie van die eerste twee strofes kan toegeskryf word aan die suiwer diatoniek van die melodie, die relatief eenvoudige onderliggende harmonie wat van mate 8-16 beperk bly tot I, IV en V, herhaalde note, trapsgewyse beweging, maklik singbare intervalle, stilstand op en eksploitering van 'n bepaalde akkoord en die tone waaruit dit saamgestel is, soos in mate 12b³-14:

Notevoorbeeld DXV:12b³-16a²



Na die huppelende beweging van die melodie-aanvang in mate 8b³-9, trek die langer nootwaarde op die woord *winkt* (maat 10a) aandag en kan dit as sulks as musikale gestikulasie beskou word (kyk Notevoorbeeld DXV:8b³-12a).

Die huppelende beweging word direk daarna hervat (10b) en versterk eweneens die effek van die langer nootwaarde in maat 10a. Die gepunteerde kwart aan die einde van die sin (maat 12a), besit nie dieselfde karakter as in 10a nie, aangesien dit in 12a aan die einde van die sin verskyn en deel is van die volmaakte kadens waarmee die sin afsluit. In maat 10a staan die gepunteerde kwart as deel van die subdominant-akkoord tussen twee tonika-akkoorde, wat die effek van gestikulasie versterk.

Die eenvoudige melodiese opset van mate 12b³-14, wat gebaseer is op die tonika-drieklank en slegs die drie betrokke toontrappe met toonherhaling gebruik, spreek van ongebondenheid en opwinding, veral ook waar die woorde *singt*

en *klingt*, d.m.v. opwaartsspringende melismas beklemtoon word. Die effek hiervan is een van 'n natuurlike trompettema, fanfare-agtig.

Eers in maat 15 word van die tonika-harmonie afgewyk, wat geleentheid skep vir trapsgewyse melodiese beweging. Die dominant-harmonie word sterk beklemtoon deur die afwaartse oktaafsprong op die tussendominant (maat 15b) waarna die halfslot op die dominant volg, met prominente aanwending van die dominant.

Die oorheersende dominant-harmonie van mate 16b³-20a (20b³-24b²), die feit dat die melodie sterk oorheers word deur die dominant- en tussendominant-noot en die feit dat hierdie dominant-harmonie nie in 24 oplos nie, beklemtoon die ongebonde verwondering aan die omringende skoonheid en ook die wyse waarop die aandag van die een na die ander betowerende tafereel verplaas word:

Notevoorbeeld DXV:16b³-24

Die ritmiese beklemtoning en opwaartse melodiese spronge in mate 18 en 22 teenoor die woorde *blühen* en *glühen*, dra tot die effek van opgewonde genoegdoening by. Ook die feit dat mate 20b³-24a 'n letterlike herhaling van mate 16b³-20a daarstel, dra by tot die voelbare innerlike opwinding:

Notevoorbeeld DXV:18, 22

Na die ietwat hoekige melodiese opset van mate 16b³-24a, toon die stemmelodie van mate 28b³-32a (en dus ook die sekvens in mate 32b³-36) 'n deinende beweging met a¹ en e² as onderste en boonste draaipunte respektiewelik (kyk Lied DXV).

Die melodiese formule van mate 28b³-30b² word onmiddellik weer herhaal in mate 30b³-32a (uitgesonderd die b¹ van maat 32b¹). Die sekvens, 'n majeurderde hoër, bevat uiteraard ook die herhaling van die deinende formule, wat meebring dat die formule in totaal vier maal na mekaar gehoor word. Die melodiese opset in hierdie betrokke agt mate dien die tekstuele inhoud op besondere wyse. Die relatief eenvoudige melodiese formule met sy deinende beweging en aaneenskakelende herhaling gee perfekte gestalte aan die ou melodieë wat die wiegende bome laat opklink, soos die teks meld:

Notevoorbeeld DXV:28b³-32a


und grü-ne Bäume sin - gen ur - al - te Me - lo - dein,

Die toonverheldering wat die opwaartse verskuiwing met 'n mineurderde in maat 24 (E-majeur tot G-majeur) tot gevolg gehad het, word gefintensiveer deur die verdere opwaartse verskuiwing met 'n majeurderde in maat 32. So word die ligter, meer dartelende geluide in die lug en die voëlsang deur die sekvensiële herhaling van mate 32b³-36 weergegee (kyk Lied DXV).

Notevoorbeeld DXV:32b³-36


die Lüf - te heim - lich klin - gen, und Vö - gel schmetter'n drein;

Hoewel ritmies (en in geringe mate ook melodies) verwant aan mate 16b³-20a, dien die melodiese materiaal van mate 40b³-44a om van die eteriese wat tot dusver grootliks oorheers het, momenteel na die meer aardse mistigheid wat uit die klam grond opstyg, te wend:

Notevoorbeeld DXV:40b³-44a


und Ne - bel - bil - der stei - gen wohl aus der Erd' her - vor,

Na die gloeiende ligtheid wat deur die voorafgaande tekstuele sowel as melodiese gegewe voorgetower is, dien die stemverlaging vanaf maat 40b³ om die versluiering wat deur die misnewels veroorsaak word, te skilder. Hier word egter op treffende wyse gelyktydig na twee teenstellende elemente van dieselfde tafereel verwys, wanneer die klavier teenoor die stemverlaging 'n getransponeerde weergawe van die begeleiding van mate 8b³-12a bevat en sodoende die eteriese toweragtigheid laat behoue bly (kyk Notevoorbeeld DXV:40b³-44a).

Die newelbeelde wat uit die aarde opstyg om saam in 'n betowerende koor te dans, word plasties geskilder deur die sterk stygende melodiese lyn in mate 44b³-48a, wat sy hoogtepunt in maat 46 bereik. Die totale toonomvang van mate 40b³-48a oorspan 'n majeurtiende, van b tot d^{♯2}:

Notevoorbeeld DXV:44b³-48a


und tan - zen luft - gen Rei - gen, im wunder - li - chen Chor;

Ná die ietwat meer dramatiese moment (mate 40b³-44a) tipeer die sterk stygende lyn van mate 44b³-48a, gebaseer op die tonika-akkoord van B weer eens die dartelende, toweragtige dans van die sprokiesfigure. Die ooreenkoms met mate 12b³-16a is voor die hand liggend (kyk Lied DXV).

Die laer toonvlak, gedempte toonsterkte, oorheersende dominant-harmonie, herhaalde tone en relatief klein melodiese intervalle, is alles elemente wat bydra tot die geheimsinnigheid en toweragtige atmosfeer wat in mate 48b³-56b² geskep word:

Notevoorbeeld DXV:48b³-56b²:

Die herhaling van mate 48b³-52b² is ook deels verantwoordelik vir die effek van ingehoue opwinding en verwondering. Die woorde *brennen* en *rennen* word treffend beklemtoon deur die opwaartse melodiese spronge.

Afgesien van die verskil t.o.v. toonaard en ritmiese aanpassing in mate 52 en 56, stem mate 48b³-56b² ooreen met mate 16b³-24a. Dit is egter baie interessant om te sien hoe die verandering van toonaard en daaruitspruitende verlaging van toonhoogte en by implikasie verdonkering van timbre, 'n subtiele wending in atmosfeer en onderliggende affek kan bewerkstellig.

Uit hierdie ingehoue verwondering groei daar dan plotseling die stuwende vervoering oor die opbruising van veelkleurige fonteine en hulle sonderlinge weerkaatsing in die stroompies (ritmies en gedeeltelik melodies verwant aan mate 28b³-36). Die kragtig stygende melodiese lyn, aangroeiende dinamiek, uitgebreide eksploitering van die dominantvierklank van c-kruis, prominente aanwending van die vergrote vierde (57a) en die mineursewende (58) en wisselende melodiese rigting, verklank die fonteine wat deur die wilde marmer breek uiters gepas:

Notevoorbeeld DXV:56b³-64

Die sekvens in mate 60b³-64b intensiveer a.g.v. die herhaling op 'n hoër toonvlak al die elemente wat aan mate 56b³-60a die besondere trefkrag gee. Dit is in ooreenstemming met die toenemende verwondering by die aanskoue van die seldsame weerkaatsings.

Die opwindende betowering en verwondering kulmineer in die byna ekstatiiese uitroepe in mate 65-67, waaronder die volgehoue dominantharmonie as aanloop dien vir die veranderde stemming wat vanaf maat 68b³ intree. Na die byna oorweldigende rykheid van die direk voorafgaande tafereel (veral 48b³ en verder...), tree in maat 68b³ 'n innige ontroering na vore. Die melodie stem ooreen met die aanvangsmelodie van die eerste strofe, behalwe dat die nootwaardes vanaf 69 vergroot is om by te dra tot die verandering van affek, aangedui deur *Mit innigster Empfindung*:

Notevoorbeeld DXV:68b³-75

Mit innigster Empfindung.

Ach, könnt' ich dort hin kom - men, und dort mein Herz er-freu'n,

Die toonaard is hier nou ook weer E soos by die begin en is voorberei deur die stilstand op die dominantvierklank vanaf maat 65:

Notevoorbeeld DXV:65- 68b²

Ach! Ach!

52.

Die langer nootwaardes en gewysigde aksentuering transformeer die vroeëre volkse speelsheid van die melodie (mate 8b³-12) in 'n innige nostalgie. Dit is veral die besondere verlaging op die eerste lettergreep in elke maat wat vir dié effek verantwoordelik is (kyk Notevoorbeeld DXV:68b³-75).

Om die effek nog verder te versterk, word die melodie van mate 68b³-75 presies in mate 76b³-63 herhaal. Hierdie aanhaling van die aanvangsmelodie is gesien in die lig van die teks ook betekenisvol, aangesien dit spreek van verlange na die oord waar die betowering van die ou sprokies hoogty vier:

Notevoorbeeld DXV:76b³-83

und al-ler Qual ent-nom - men, und frei- und se - lig sein!

Mate 84b-88a verteenwoordig eweneens 'n herhaling in vergrote nootwaardes en wel van mate 28b³-32a. Ook hier is die aanhaling van dieselfde melodiese materiaal presies verantwoord wanneer die tekstuele inhoud van die oorspronklike en die getransformeerde frase in aanmerking geneem word. Net soos in die geval van die vorige sin, nl. mate 68b³-75 (76b³-83) dien die herhaling in mate 84b³-92a om die verlangende nostalgie te beklemtoon - veral ook d.m.v. die verlengde dominantnoot in 91-92:

Notevoorbeeld DXV:84b-92a²

Ach! je - nes Land der Won - ne, das seh' ich oft - im Traum,

Mate 92b³-95 verteenwoordig weer 'n getransponeerde (vierde hoër) en ritmies gewysigde weergawe van die voorafgaande mate 88b³-92a:

Notevoorbeeld DXV:92b³-95

doch kommt die Mor - gen.son.ne.

Die vervloeiing van die aangename droom word bevestig deur die benadering van die tonikaharmonie via die tussendominant, dominant-negende. tonika-negende en uiteindelik dominant-sewende (kyk BYLAAG 1: *HARMONIESE ANALISE*):

Notevoorbeeld DXV:96b³-103

Adagio.

zer.fließt's wie ei - tel Schaum, zer.fließt's wie ei . tel Schaum.

Na die melodiese snit in mate 96b³-100b², waarin die tussendominant en die dominant prominent aangewend word en wat 'n byna bleek effek skep, a.g.v. die opeenvolging van vyfdes af en vierdes op (kenmerkend van Schumann), word die dominantnoot in die herhaling (tekstueel) in mate 100b³-103 prominent aangewend. Die uitgebreide toonherhaling en dalende melisma (enigste in die lied) dra by tot die effek van verlies en ontnugtering.

DXVI: DIE ALTEN BÖSEN LIEDER

Die stemmelodie wat uit talle en dikwels groot spronge bestaan, begin in maat 3d met materiaal wat nou verwant is aan die voorspel. Die hoekige, strak dubbelgepunteerde

ritme van die voorspel is ietwat ronder weergegee as enkelgepunteerd:

Notevoorbeeld DXVI:3d²-7b



Soos in die voorspel, verskyn die mediantnoot nie in die melodie van mate 3d-5b nie, maar word slegs van die tonika- en dominantnoot gebruik gemaak. Die sterk dalende beweging wat in hierdie aanvangsmate voorkom, is tiperend van die aflegging van al die ontstellende assosiasies. Die imposante dalende lyne en groot afwaartse spronge is kenmerkend van hierdie lied.

Die prominente rol wat deur die dominant- en tonikanote vervul word, skep 'n indruk van finaliteit en afgeslotenheid wat aansluit by die gees van *breek met die verlede*, wat uit hierdie lied se teks spreek. In mate 5d-7b tree die gevoel van finaliteit veral sterk op die voorgrond, wanneer die melodie uit subdominant, dominant en tonika bestaan, om 'n baie gewone maar tog sterk kadensformule te skep.

Mate 7d-9b stem ooreen met mate 3d-5b en sluit by hierdie tweede verskyning van die betrokke melodiese materiaal baie nou aan by die teksinhoud wanneer daar van *begrawe* sprake is:

Notevoorbeeld DXVI:7d²-11b

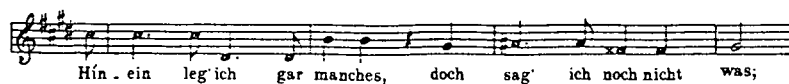


Mate 10-11b is melodies dieselfde as mate 6-7b. Die ritme is in 10a-b egter gewysig om die woordritme te pas. A.g.v. die wysiging word daar afgewyk van die gepunteerde ritme en werk die wysiging in 'n sekere mate versagtend.

Die groot spronge waardeur die melodie tot dusver gekenmerk is sluit ook aan by die *reusagtigheid* van al die voorwerpe wat in die lied genoem word, nl. die kis, die doodsbaar, die reuse, ens.

Die afwaartse mineursewende sprong in maat 12 spreek van 'n sekere mate van weekheid wat aansluit by die verwysing na die geheimsinnige inhoud wat in die kis geplaas moet word:

Notevoorbeeld DXVI:11d²-15b



Die weekheid word in 'n sekere mate oorgedra na die daaropvolgende stygende mineursesde wat ook bydra tot 'n baie subtiële element van musikale gestikulasie. Die heen en weer beweeg van die melodie wil iets tuisbring van 'n allesomvattende gebaar.

Die verwickeldheid van groot af- en opwaartse spronge in mate 12-13b wat die geheimsinnigheid oordra, word in mate 13d-15b opgevolg deur 'n opvallend gewone melodiese wending, nl. tonika, supertonika, leitoon, tonika, wat byna nafef klink ná die voorafgaande wending. Dit sluit aan by die spel wat die teks suggereer en waarin daar nog niks verrai word omtrent die inhoud van die kis nie.

Wanneer in mate 15d²-19b na die geweldige groot afmetings van die kis verwys word, word van die tonika-akkoord van E, d.i. die relatiewe majeure van die uitgangstoon, gebruik gemaak. Die spesifieke gepunteerde ritme en byna slepende effek van die herhaalde tone - kort/lank, swak/sterk - besit 'n gewigtigheid wat aansluit by die verwysing na die enorme Heidelbergse vat:

Notevoorbeeld DXVI:15d²-19b



Die aanwending van die tonika-akkoorde in die melodie bring uiteraard mee dat die melodie binne die bestek van vier mate stygend en dalend oor die oktaaf e¹ tot e² en terug beweeg. Hierdie relatief wye melodiese omvang dien ook ter ondersteuning van die beeld van enormiteit wat in die teks gebruik word.

Na die kenmerkende sprongsgewyse melodiese beweging in mate 15d²-19b, val die trapsgewyse melodiese beweging in mate 19d²-23b sterk op. Die skielike mate van ingekeerdheid wat uit hierdie aantal mate spreek, laat 'n tikkie onderdrukte humor deurskemer as die verwysing na die doodsaar nie heeltemal só somber ingeklee word as wat verwag kon word nie:

Notevoorbeeld DXVI:19d²-23b



Die herhaalde dalende lyn en veral die beweging oor die verminderde vyfde met prominente aanwending van die verminderde drieklank, sluit aan by die droewe beeld van die

doodsbaar - hoewel die effek ietwat melodramaties is. Schumann het die ironie en oordreuenheid wat miskien nie té ernstig opgeneem behoort te word nie, in hierdie fragment onverbeterlik in musikale klank omskep.

Soos in mate 15d²-19b word in mate 23d²-27b van die basiese akkoordtone gebruik gemaak om die melodie te konstrueer, wat weer eens in lg. geval van gewigtigheid en reuse afmetinge spreek:

Notevoorbeeld DXVI:23d²-27b



Die toonaard het nou ook 'n heeltoon opwaarts verskuif en sodoende aan seggingskrag gewen. Die mineurtonaliteit temper egter die effek van die opwaartse toonverskuiwing sodat daar nie sprake van 'n onomwonde briljante toon is nie. Weer eens word die verminderde drieklank en melodieomvang van 'n verminderde vyfde in mate 27d²-31b effektief in die toonaard van g[#] aangewend:

Notevoorbeeld DXVI:27d²-31b



Mate 31d-35c voltrek die klimaks in G[#] wanneer na die krag van die heilige Christophorus verwys word. Die toonaardprogressie E - f[#] - g[#] - G[#] dra grootliks by tot die skep van 'n stygende spanningslyn om die opstapeling van enorme beelde in die teks te ondersteun. In die geval van die laaste sin sorg die jukstaplasing van g[#] en die gelyknamige majeur vir 'n briljante, glansende hoogtepunt:

Notevoorbeeld DXVI:31d-35c



Die groot melodiese spronge wat resulteer uit die weglating van die mediantnoot in mate 35d-37b sluit presies aan by die beeld wat die teks skilder van die dosyn reuse wat hulle makabere las seewaarts moet dra:

Notevoorbeeld DXVI:35d-39c



'n Verstommende effek word in mate 38 en 39 bereik. Die neerlaat van die kis in die see word op 'n byna grillige wyse deur die dalende halftoonskredes in mate 38 en 39 geskilder en op gepaste wyse deur die fermate in maat 39 beseël.

Die groot melodiese spronge in mate 40-43 wat aanhoudend van rigting verwissel en die kwistige aanwending van sesde en sewende intervalle, verleen gewig en 'n sekere makabere kwaliteit aan die spesifieke woorde wat na die reusagtige doods kis en sy ewe reusagtige kelder verwys:

Notevoorbeeld DXVI:39d²-43b

denn sol.chem gro.ßen Sar.ge ge. bührt ein gro.ßen Grab.

Byna spookagtig klink die monotone kwasie resitatief in mate 44-45, terwyl die groterwordende spronge in mate 45d²-47 in sekere mate aan 3d²-5b en ooreenstemmende plekke, sowel as aan mate 36-37 herinner:

Notevoorbeeld DXVI:44-47

Wisst ihr, warum der Sarg wohl so groß und schwer mag sein? Ich

Die portato in maat 47 beklemtoon nie alleen die vraag nie, maar is gelaai met weekheid en bied 'n treffende oorgang van die een na die ander stemregister. Hierdie stemstyging laat die indruk dat, na die ironie en fyn spot, daar tog 'n tikkie weemoed en vertwyfeling by die digter bestaan.

Die kern waarom die hele lied in werklikheid handel is in die slotsin van mate 47d-51 vervat:

Notevoorbeeld DXVI:47d -51

-Ich senkt' auch meine Lie. be und mei. nen Schmerz hin. ein.

In plaas van 'n triomf oor die afgelegde liefdesmart, kom die omgekeerde klimaks in die vorm van 'n byna verweese uitspraak, waarin die klein intervalle en trapsgewyse beweging bydra tot die spesifieke effek wat hier geskep word.

1.3.3.2 RITMIEK

DI: IM WUNDERSCHÖNEN MONAT MAI

Die oorwegend sillabiese toonsetting van Lied DI resulteer in 'n gestileerde woordritme. Die enigste twee melismas in die lied verskyn in mate 7b en 18b, ter beklemtoning van die woorde *Knospen* en *Vögel*:

Notevoorbeeld DI:6b²-8a, 17b²-19a

als al. -le Knos - pen spran - gen, als al. -le Vö - gel san - gen,

Die eerste twee melodiese formules van die stemparty word oorheers deur reëlmatige sestiendenote. Wanneer die emosionele intensiteit egter toeneem (vanaf maat 9) oorheers die gepunteerde ritme (kyk Lied DI):

Notevoorbeeld DI:8b²-12a

da ist in mei. -nem Her - zen die Lie - be auf - ge - gan.gen.

Hierdie ritme werk evokatief aangesien dit die toenemende opgewondenheid suggereer van die jong man in wie se hart die liefde ontwaak. Hierdie ritmiek werk ewe effektief by die tweede strofe, aangesien 'n soortgelyke emosionele gesteldheid daar aangetref word:

Notevoorbeeld DI:19b²-23a

da hab' ich ihr ge - stan - den mein Seh - nen und Ver - lan - gen.

DII: AUS MEINEN TRANEN SPRIESSEN

Hierdie tweede lied van die siklus is deurgaans sillabies beset met 'n gestileerde woordritme. In enkele gevalle dien die ritme op uitgesproke wyse die onderliggende affek of werk dit tot hoë mate skilderend. Die gepunteerde ritme in samewerking met die wentelende melodiese inkleding dra by om die gesang van die nagtegale voor die gees te roep in mate 6b²-8a¹ en 14b²-16b¹:

Notevoorbeeld DII: 6b²-8a¹, 14b²-16b¹

ein Nach-ti-gal-len-chor. ritard.
das Lied der Nach-ti-gall.

Die onreëlmatige notegroep in maat 13b verleen aan die melodie 'n hunkerende ondertoon wat van weekheid spreek:

Notevoorbeeld DII: 12b²-14b¹

und vor dei-nem Fen-ster soll klin-gen

Waar die verliefde man en sy liefdesmart op die voorgrond is, verskyn *meinen* telkens op 'n sterk maatslag (mate 1 en 5). Vanaf maat 8b² verskuif die klem geleidelik van die belofte wat die jong man maak, na die geliefde as persoon, sodat in mate 10 en 13 die spesifieke verwysing na die geliefde op beklemtoonde maatslae verskyn (kyk Lied DII).

Notevoorbeeld DII: 1, 5, 10, 13

Aus mei-nen Trä-nen und mei-ne Seuf-zer Kind-chen, dei-nem Fen-ster soll

'n Geweldig subjektiewe effek word geskep deur die triool in maat 13b. Dit neem doelbewus die aandag weg van *deinem*, hoewel lg. op die sterk maatslag verskyn.

DIII: DIE ROSE, DIE LILIE

Hierdie lied vertoon 'n gestileerde woordritme, met 'n oorheersende agste-twee-sestiendes verdeling van elke maatslag. Slegs mate 4, 9, 10 en 16 wyk aanmerklik af van hierdie ritmiese patroon. In al hierdie gevalle werk die andersheid van die ritmiek intensiverend, daar waar dit om die geliefde as bron van alle liefdesvreugde, enigste vir die digter, handel (kyk Lied DIII):

Notevoorbeeld DIII: 4, 9-10, 16

Lie-bes-won-ne Ich sel-ber, al-ler Lie-be Won-ne, ist ritard.
Ei.

Selfs waar van melismas gebruik gemaak word, bly die verwantskap aan die oorheersende ritmiese patroon nog onmiskenbaar, bv. mate 8, 12-15 (kyk Lied DIII):

Notevoorbeeld DIII:8, 12-15

Rei - ne, die Ei - ne; sie Tau - be und Son - ne, ich lie - be al - lei - ne die Kleine, die Fei - ne, die Rei - ne, die Ei - ne, die

Die volhardende ritme is nie net gepas om die digter se beheptheid met die bepaalde natuurmotiewe en die geliefde se kwaliteite te beklemtoon nie, maar dit dien ook die fyn spel met woorde en rympatroon uitstekend.

Die veranderde ritmiek - dit is anders as die genoemde patroon van mate 4, 9 en 10 - word primêr deur die onderliggende woordritme bepaal, maar die verlengde nootwaardes dien ook om op subtiele wyse warmte en innigheid aan die besondere woorde te verleen binne die besondere konteks:

Notevoorbeeld DIII:12b²-17a¹

ich lie - be al - lei - ne die Kleine, die Fei - ne, die Rei - ne, die Ei - ne, die Ei - ne!

Die ritmiese vlugheid van die lied sluit presies aan by die woordgebruik en die woordbetekenis wat spreek van 'n lighartige behae in die natuur wat eers die naaste aan die digter se hart gelê het en die geliefde wat dan die enigste vir hom is: 'n snelvuur van een- en tweelettergrepige woorde waar langer nootwaardes gebruik word om sekere woorde te beklemtoon, soos in mate 4 en 16 (kyk Notevoorbeeld DIII:4, 9-10, 16).

Die rusteken in maat 5b² glip vinnig verby, maar nie ongemerk nie. Betekenisvol is die feit dat dit presies op die moment verskyn wanneer die digter verklaar dat hy *nie meer* al die natuurvoorwerpe bemin nie, maar net sy klein, fyn geliefde. Voorts funksioneer die rusteken ook soms soos 'n leesteken, om die teenstelling wat gemaak word, te help:

Notevoorbeeld DIII:4b²-6

Ich lies sie nicht mehr, ich lie - be al - lei - ne die

DIV: WENN ICH IN DEINE AUGEN SEH'

Die melodie van Lied DIV word deur 'n gestileerde woordritme gekenmerk. Verlengde nootwaardes word in etlike gevalle gebruik om 'n woord en geïmpliseerde dieper betekenis daarvan te beklemtoon, bv. mate 6a-b, 13a-b, 15b-c:

Notevoorbeeld DIV:5c-6, 12b²-13, 15-16a

dei - nen Mund, so werd' ich

doch wenn du sprichst: ich

wei - nen bit - ter - lich.

Aksente of die afwesigheid daarvan dien op uiters geslaagde wyse die heersende affek. Mate 1-4 waar die man droomverlore in die meisie se oë staar, is redelik aksentloos, a.g.v. die feit dat die twee motiewe telkens op die swak deel van die maatslag begin:

Notevoorbeeld DIV:1-4a

Wenn ich in dei - ne Au - gen seh', so schwin - det all mein Leid und Weh;

Vanaf maat 4c² tot aan die einde van maat 5 val die ritmiek nie sterk op nie, maar maat 6a-8a verkry 'n besliste ritmiese karakter wat die toenemende vertroue van die man onderskryf:

Notevoorbeeld DIV:4c²-8a

doch wenn ich küs - se dei - nen Mund, so werd' ich ganz und gar ge - sund.

Wanneer die meisie verraderlik van die liefde praat en die man beseft hy is mislei, word daar weer van die sterker ritmiese opset afgesien en word die stemintredes op die swak gedeeltes van die betrokke maatslae hervat, bv. mate 12b² en 13c² (kyk Lied DIV):

Notevoorbeeld DIV:12b²-13c²

doch wenn du sprichst: ich

DV: ICH WILL MEINE SEELE TAUCHEN

Die melodie van lied DV maak van 'n gestileerde woordritme gebruik waarby die patroon van 'n agstenoot en twee sestiendes baie sterk op die voorgrond tree:

Notevoorbeeld DV:0-4a

Ich will mei.ne See. .le tau. .chen in den Kelch der Lie . lie hin.ein;

Die opeenhoping van dieselfde ritmiese patroon werk emfaties en gee aan die lied 'n ingehoue gejaagdheid, half uitasem.

Die triool in maat 15a verleen besondere ritmiese gewig aan die woord *wunderbar* deurdat al drie lettergrepe ewe lang nootwaardes besit. Die uitsonderlikheid van die onreëlmatige nootgroep binne die spesifieke ritmiese konteks is sprekend:

Notevoorbeeld DV:14b²-16a

in wun.der.bar sü. .Ber Stund.

DVI: IM RHEIN, IM HEILIGEN STROME

Lied DVI besit 'n oorwegend gestileerde woordritme. Die gewigtige lang nootwaardes op die belangrikste lettergrepe in mate 1-3 beklemtoon die grootsheid van die Ryn. Die oorwegend gelyke nootwaardes in mate 4c-7 spruit primêr voort uit die betrokke woordritme, maar is ook volkome gepas om die stil weerkaatsing in die water te tipeer:

Notevoorbeeld DVI:0-7

Ziemlich langsam.

Im Rhein, im hei. li-gen Stro. .me, da spie . gelt sich in den Well'n,

Mate 8c-12a verwys weer eens na die imposante bouwerk en dus is die gewigtige nootwaardes hier ook presies gepas:

Notevoorbeeld DVI:8c-12a

mit sei. .nem gro . Ben Do. . .me,

In mate 12c-15 word die weerkaatsende beeld weer gesuggereer en vind die oorwegend gelyke nootwaardes hierby aansluiting:

Notevoorbeeld DVI:12c-15



Mate 17 en 18 vertoon nog die langer nootwaardes wanneer daar van die domkerk en die beeld daarin sprake is. Wanneer die aandag na die afbeelding op die goue leer verskuif, word algaande van korter nootwaardes gebruik gemaak, wat 'n vryer ritmiese beweging toelaat om die bepaalde musikale gestikulasie waarom dit hier handel te onderskryf:

Notevoorbeeld DVI:16d-21



Die terughoudendheid wat daar in mate 23 en 24 a.g.v. die lang nootwaardes bestaan los algaande op in 'n vryer ritmiese beweging wanneer daar van die kentering in die jong man se innerlike lewe sprake is:

Notevoorbeeld DVI:22d-27a



Die volgehoue *siciliano*-agtige ritme wat vanaf maat 31 ook na die stemparty deurwerk, dien die soetlikheid wat daar uit die beskrywing van die ikon spreek:

Notevoorbeeld DVI:31b²-35a

Die sillabiese besetting van mate 35d²-39c, met die langer nootwaardes telkens by die aanvang van die maat as beklemtoning van die gelaatstrekke wat telkens genoem word en die volgehoue herhaling van die bepaalde ritmiese patroon spreek van die indringende wyse waarop die gelaat van die beeltenis bestudeer en met dié van die geliefde vergelyk word:

Notevoorbeeld DVI:35d²-39c

Die groter mate van ritmiese beweeglikheid in mate 40 en 41 sluit op gepaste wyse by die chromatiek aan, wanneer daar met behae 'n ooreenkoms tussen die Maria-beeld en die gelaat van die geliefde gevind word:

Notevoorbeeld DVI:39d²-42c



DVII: ICH GROLLE NICHT

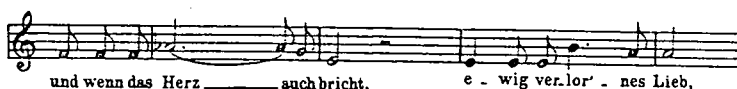
Die ritmiek van Lied DVII is afwisselend gestileer en vry. Dit verteenwoordig 'n vertaling in ritmiek van die woordbetekenis. Die aanvangsformule begin op 'n swak verdeling van die maat, terwyl die laaste noot van die formule eers op die sterk maatslag van mate 1c²-2b val:

Notevoorbeeld DVII:1c²-2b



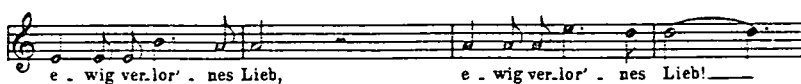
Die volgende formule is meer uitgebreid maar vertoon dieselfde benadering t.o.v. beklemtoning, nl. mate 2c²-6b:

Notevoorbeeld DVII:2c²-6b



Die sekvensiële formule in mate 5-6b en 7-8d¹ begin telkens op die sterk eerste maatslag. Hier word 'n sterk stelling gemaak wat op finaliteit dui:

Notevoorbeeld DVII:5-8d¹



Die aaneenskakeling van relatief korter nootwaardes in mate 12c²-16b sluit aan by die voelbare ontsetting in die jong man se gemoed. Die puntering sluit weer subtiel aan by die skittering van die harde, koue diamant wat hier as beeld gebruik word:

Notevoorbeeld DVII:12c²-16b

Wie du auchstrahlst in Di - a - man - ten - pracht, es fällt kein Strahl in dei - nes Herzens Nacht,

'n Besonder lang nootwaarde wat slegs aan die einde van die lied geewenaar word verskyn in mate 17-18b teenoor die woord *längst*. Die digter verklaar hier dat hy *lank* reeds bewus was van die geliefde se oppervlakkige uiterlikheid:

Notevoorbeeld DVII:16c²-18b

das weiß ich längst.

'n Sekere aandrang spreek uit die ritmiese opstapeling vanaf maat 24. Hierdie aandrang sluit meer direk by die woordbetekenis aan waar dit om die verterende kwaad in die binneste van die geliefde handel:

Notevoorbeeld DVII:24c²-30a

und sah die Nacht in dei - nes Her - zens Rau - me, und sah die Schlang' die dir am Her - zer.
trißt, ich sah, mein Lieb, wie sehr du e. - lend bist.

Hoewel die teks die teendeel geloofbaar probeer stel, spreek die lang nootwaarde op die woord *nicht* (mate 32-33b) van alles behalwe oortuiging en vasberadenheid. Eerder word hierdie lang, uitgerekte ontkenning 'n kreet wat van vertwyfeling en onderdrukte gevoelens spreek:

Notevoorbeeld DVII:31c²-33b

ich grol - le nicht.

Soos reeds aangedui tree die stem in mate 5 en 7 op die eerste maatslag in. Alle verdere intredes van melodiese formules is telkens op 'n swak maatslag. 'n Betreklik wye ritmiese verskeidenheid word in hierdie lied aangetref, met die langste nootwaardes aan die einde van elke strofe, waar dit ook noue aansluiting by die spesifieke woordbetekenis vind.

DVIII: UND WÜSTEN'S DIE BLUMEN

Die musikale ritmiek geniet in Lied DVIII voorrang en daar word nie van gestileerde woordritme gebruik gemaak nie. Die konstante herhaling van sekere ritmiese formules - al is dit

soms ietwat gewysig - sluit aan by die beeld van die digter wat deur sy gebrokenheid van hart vasgevang is.

Al is hier nie van gestileerde woordritme sprake nie, word die regte woorde tog deur langer nootwaardes beklemtoon, soos *tief* en *weinen* byvoorbeeld:

Notevoorbeeld DVIII:2b²-4b¹



Betekenisvol is die enigste sinkopasie wat in hierdie lied voorkom en wel in maat 30. Dit handel hier om die wyse waarop die digter se hart deur die meisie in twee geskeur is:

Notevoorbeeld DVIII:28b²-30b¹



Uit hierdie dramatiese sinkopasie spreek nie alleen die bedoelde handeling van die meisie nie, maar ook die ontwrigtende uitwerking wat dit op die digter gehad het.

DIX: DAS IST EIN FLÖTEN UND GEIGEN

Die ritmiek van die stemmelodie van Lied DIX verteenwoordig 'n suksesvolle versoening tussen 'n gestileerde woordritme en die byna swaar, polsende dansritme wat deur die basparty van die begeleiding gebring word. Onderliggend is die drieslagmaat wat subtiel deur die begeleiding beklemtoon word. Die ritmiese kern van die stemparty is geleë in die ritmiek van mate 4c-8b:

Notevoorbeeld DIX:4c-8b



Die eerste twee mate van hierdie ritmiese kern se ritmiese patrone is omruilbaar na gelang van die betrokke woordritme, soos uit 'n vergelyking van die direk bo- en onderstaande notevoorbeelde blyk:

Notevoorbeeld DIX:20c-24b



DX: HÖR ICH DAS LIEDCHEN KLINGEN

Die ritmiek van Lied DX se stemparty is hoofsaaklik op 'n gestileerde woordritme gebaseer. Die gepunteerde ritmiese patroon (gepunteerde agste-sestiende) lê berekende klem op sekere woorde:

Notevoorbeeld DX:6b²-8a¹, maat 7a: *einst*Notevoorbeeld DX:8b²-10a, maat 9b: *Brust*Notevoorbeeld DX:12b²-14a, maat 13b: *dunkles*Notevoorbeeld DX:14b²-16a, maat 15a: *hinauf*Notevoorbeeld DX:16b²-18a, maat 17a: *löst*Notevoorbeeld DX:18b²-20a, maat 19a: *über*

Waar hierdie ritmiese formule met sy swenkende effek binne dieselfde maat herhaal word, werk dit in teenwoordigheid van die spesifieke diastematiek en harmoniek intensiverend:

Notevoorbeeld DX:10b²-12a, 18b²-20a

von wil dem Schmerzen drang. mein über-großes Weh.

In mate 11 en 19 word die smart en weemoed waarvan die teks spreek op hierdie wyse beklemtoon.

Die melismas in mate 16 en 17 val op te midde van 'n konsekwente sillabiese toonsetting - veral waar die nootwaardes van die melisma in maat 17 nêrens anders voorkom nie (kyk Notevoorbeeld DX:16b²-18a). Maat 17b besit die karakter van 'n voelbare snik in die melodie.

DXI: EIN JÜNGLING LIEBT EIN MADCHEN

Die stemmelodie van Lied DXI besit 'n gestileerde woordritme. Die ritmiek van die eerste strofe is sterk simmetries, sodat mate 4b²-8a herhaal word in mate 8b²-12a, behalwe vir die geringe aanpassing in maat 9b² (kyk Lied DXI).

Die simmetrie is in ooreenstemming met die onafwendbaarheid van die gebeure soos dit in die eerste strofe beskryf word. In die verloop van die eerste strofe het elke nuwe melodiese formule op die tweede helfte van die tweede maatslag begin:

Notevoorbeeld DXI:4b²-8a

Ein Jüngling liebt ein Mädchen, die hat einen Andern erwählt;

In die geval van die tweede strofe word dieselfde benadering in mate 16b² en 18b² gevolg (kyk Lied DXI). Wanneer dit egter om die irrasionele optrede van die teleurgestelde meisie handel, begin die formule met 'n aksent op die tweede maatslag (maat 20b) en verleen só ongewoon veel gewig aan 'n rededeel wat normaalweg nie soveel klem sou ontvang nie:

Notevoorbeeld DXI:16b²-22a

Das Mädchen nimmt aus Ärger den ersten besten Mann, der ihr in den Weg gelaufen;

Die onewewigtige optrede van die meisie wat so lukraak 'n man kies, word hier subtiel beklemtoon.

Die enigste gepunteerde nootwaarde in die hele verloop van die stemmelodie verskyn in maat 27a teenoor die woord *bleibt*:

Notevoorbeeld DXI: 24b²-28a

Hierdie verlengde nootwaarde onderskryf nie alleen die uiterlike betekenis van die betrokke woord nie. Die speelse effek wat dit tot gevolg het, sluit aan by die wispelturigheid waarom dit handel.

DXII: AM LEUCHTENDEN SOMMERMORGEN

Die stemmelodie van Lied DXII besit 'n gestileerde woordritme met meesal 'n verlenging op die aanvangstoon van die eerste en tweede maatslae:

Notevoorbeeld DXII: 2b²-4a

Hierdie ritmiese inkleding dra by tot die somber, selfs byna gewigtige atmosfeer van die lied. Die ritme van maat 10, met 'n sterk sinkopasie in 10a, wyk af van die oorheersende patroon wanneer die klem van die eerste na die tweede onderverdeling van die maatslag verskuif word.

Die ongewone beklemtoning van *aber wandle* onderstreep die onewewigtige gemoedstoestand van die sprakelose wandelaar. In die verlengde nootwaarde op die tweede helfte van die maat kan iets gelees word van die afgetrokkenheid van die digter - so ook in maat 19b:

Notevoorbeeld DXII: 10-11a, 19-20a



DXIII: ICH HAB' IM TRAUM GEWEINET

Hoewel die woordritme van Lied DXIII gestileerd aangebied word, is die ritme van die stemparty in hierdie uitgesproke deklamatoriese lied uiteraard ondergeskik aan dié van die woorde. Die resitatiefagtige karakter van die stemparty (waartoe die begeleiding bydra) spreek ook uit die hantering van die metrum, nl. dat die vloeiende $\frac{6}{8}$ -beweging geensins deur 'n bepaalde maatindeling geïnhibeer word nie en dat die maatstrepe bloot as visuele hulpmiddel dien. Sodoende word

die dramatiese verloop van die lied ook nêrens aan bande gelê deur maatgebondenheid nie (kyk Lied DXIII).

Die opsnippering van die melodielyn deur die invoeging van uitgebreide rustekens sluit ten nouste aan by die nadenkende, introspektiewe afgetrokkenheid van die digter wat van sy makabere droom vertel (kyk Lied DXIII).

Notevoorbeeld DXIII:0-6a

Leise.



Ich hab' im Traum ge . wei . net, mir träumte, du lä . gest im Grab.

Die reëlmatige afwisseling van agste- en kwartnote in mate 0 en 1 dra by tot die mymerende effek wat deur die herhaalde tone verkry word. Die langer nootwaardes in maat 2 bring die reëlmatige beweging tot stilstand. In voorbereiding op die lang en sprekende swye van mate 3 en 4. Die intrede in maat 4 is ook weer op die laaste agste van die maat soos in maat 0. Die meer dramatiese inhoud van die teks en groter melodiese beweeglikheid in maat 5 noodsaak - benewens die onderliggende woordritme - die groter ritmiese verskeidenheid wat hier voorkom. Die verlenging van die nootwaarde op die woord *träumte*, wat nie in ooreenstemming met die natuurlike spraakritme is nie, beklemtoon subtiel maar doelbewus die droomgedagte.

Die reëlmatige ritme van mate 7-8a wat aan maat 1 herinner wil waarskynlik iets tuisbring van die verstrengeling van droom en werklikheid wat die geteisterde man ervaar, aangesien 'n mens normaalweg 'n lewendiger ritmiese inkleding by die betrokke woorde sou verwag:

Notevoorbeeld DXIII:7a³-11a²



Ich wach . te auf, und die Trä . ne floß noch von der Wan . ge her . ab.

Die relatief kort pouse wat op hierdie en die volgende paar woorde volg (maat 9b) versnipper die melodiese lyn betekenisvol sodat die kort sinsnedes met telkens daaropvolgende pouses soos snikke klink. In maat 10 begin die stem weliswaar vir die eerste maal op die eerste maatslag, maar gesien in die lig van die algemene hantering van die metrum sou 'n mens nie veel spesifieke waarde daaraan kon heg nie. Hoewel dié maat deur die toonherhaling op e² oorheers word, dra die relatiewe ritmiese uitgebreidheid van die formule in mate 10 en 11a by tot die beklemtoning van die vloed waarvan die teks spreek.

Die aanvang van die tweede strofe in maat 11b³ is identies met dié van die eerste strofe. Hoewel die verhouding met

die teks verskil, is die ritme van die melodiese formule in mate 15b-17a presies dieselfde as die ooreenstemmende plek in die eerste strofe. 'n Groter mate van dringendheid spreek uit die eweredige agstenootverdeling van maat 18, wanneer dit met die meer vloeiende ritmiese inkleding van maat 7 vergelyk word (kyk Lied DXIII).

Soos in die geval van die ander melodiese formules wat tot dusver gebruik is, begin die slotformule van die tweede strofe ook op 'n opslag. Die betrokke woordritme is hier waarskynlik 'n bydraende faktor:

Notevoorbeeld DXIII:20b³-22a²

ritard.

noch lan - ge bit - ter - lich.

Die spesifieke ritmiese inkleding het egter ook hier, soos in die ander ooreenstemmende gevalle tot gevolg dat die mymerende weemoed in die byna wiegende effek vasgevang word.

Die aanvang van die derde strofe (mate 24b³-26b²) stem ooreen met dié van die eerste en tweede strofes, behalwe vir die verkorte nootwaarde in maat 26b¹⁻² (kyk Lied DXIII). Van hier af verander die ritmiese opset drasties. Eerstens is dit opvallend dat die veelseggende pouses van die vorige twee strofes hier heeltemal ontbreek. Die twee sinne word ook direk aaneengeskakel om een deurlopende dramatiese lyn te vorm:

Notevoorbeeld DXIII:24b³-32

pp ritard.

Ich hab' im Traum ge - wei - net, mir träumte, du wärst mir noch

gut. Ich wach - te auf, — und noch . im - mer strömt mei - ne Trä - nen. flut.

Mate 26b³-28a se ritme kan herlei word na mate 4b³-6a. Ritmies is mate 28a³-29b¹ weer identies met 7b³-8a, behalwe dat die waarde van die rustekens wat in maat 8 voorkom in die geval van maat 29 as note bygevoeg word om die noot te verleng en so 'n sinkopasie te vorm. Dieselfde weg word in mate 29b²-30a gevolg wanneer dit met mate 8b²-9 vergelyk word (d.i. ten opsigte van ooreenkoms, verlenging van nootwaarde, resulterende sinkopasie).

Die voortvloeiende trane, sowel as die innerlike gebrokenheid word in hierdie komplisering van die ritmiek uitgedruk. Mate 29-30 is ritmies so vervorm dat dit na 'n 3/4-maatslag lyk, terwyl die begeleiding nog met 3/8 volhou.

Die wiegende $\frac{6}{8}$ word egter deur die voortstuwende skrede oorheers (kyk Notevoorbeeld DXIII:24b³-32).

Die besonder lang nootwaarde teenoor die woord *flut* - die enigste gepunteerde halwenoot in die lied - sluit aan by die idee van 'n ononderbroke tranevloed en voortdurende smart (kyk maat 32).

DXIV: ALLNACHTLICH IM TRAUME

Die woordritme van die teks van Lied DXIV en die emosionele waarde wat aan sekere woorde geheg word, bepaal tot 'n groot mate die ritmiek van die stemparty. Hier word dus 'n gestileerde woordritme aangetref. 'n Opvallende ritmiese kenmerk van die stem is die invoeging van rustekens wat 'n versnippering van die melodielyn tot gevolg het en wat aansluit by die mymerende karakter van die lied:

Notevoorbeeld DXIV:0-4a

'n Ingrypende ritmiese wending kom in maat 9 en weer in maat 22 voor wanneer die metrum slegs vir die duur van een maat na $\frac{3}{4}$ verander:

Notevoorbeeld DXIV:8b²-9

Hierdie wisseling van metrum dien die gesuggereerde affek van oorstelpte aandoening in albei gevalle absoluut gepas. Daarby dra die gepunteerde ritme in mate 10 en 23 by tot die geslaagdheid van die woordskildering en affektiewe suggestie waar dit onderskeidelik om neerval voor die geliefde se voete en traandruppels handel:

Notevoorbeeld DXIV:9c²-11a¹, 22c²-24a¹

DXV: AUS ALTEN MARCHEN WINKT ES

D.m.v. die beweeglike $\frac{6}{8}$ -maatslag van Lied DXV word 'n effek van bruisende ongebondenheid in die melodie gewek. Tot en met maat 64 bestaan die ritmiek van die stemmelodie hoofsaaklik uit die kenmerkende kwart-agstenoootpatroon eie aan saamgestelde tweeslagmaat:

Notevoorbeeld DXV:8b³-12a

Die feit dat letterlik elke frase met 'n opslag begin, dra by tot die effek van ligtheid en bruisende lewe. Die betreklik reëlmatige tussentrede van 'n verlengde nootwaarde in die vorm van 'n gepunteerde kwartnoot dien nie alleen om sekere woorde te beklemtoon nie maar vorm ook reëlmatige ritmiese swaartepunte wat bydra tot die swenkende effek van die melodie (kyk Lied DXV).

Na die hoë mate van ritmiese beweeglikheid in die voorafgaande snit van die stemmelodie bring die eksklamasies in mate 65-66 en 57 op langer nootwaardes die beweging geleidelik tot stilstand. So word die verandering t.o.v. effek en ritmiese inkleding wat vanaf maat 68b³ volg, voorberei:

Notevoorbeeld DXV:65-67



Die aanduiding *Mit innigstem Empfindung* word vanaf maat 68b³ aangetref i.p.v. die aanvanklike *Lebendig* (kyk Lied DXV). Deurdat die kenmerkende kwart-agste-patroon vervang word deur gepunteerde kwarte, gaan die huppelende effek uiteraard verlore:

Notevoorbeeld DXV:68b³-75

Die oorgebinde note wat met betreklike reëlmaat vanaf maat 70 intree, skep die effek van 'n innige versugting, byna 'n snik (kyk Lied DXV mate 68b³-83).

Die besonder lang nootwaarde in mate 99-100b² bring die gestadigde beweging uiteindelik tot stilstand, voordat die

nagedagte in maat 10b³ - met die aanduiding *Adagio* - eventueel intree:

Notevoorbeeld DXV:96b³-103

Adagio.

zer-fließt's wie ei-tel Schaum, zer-fließt's wie ei-tel Schaum.

DXVI: DIE ALTEN, BÖSEN LIEDER

Die sangstem van Lied DXVI vertoon ook die gepunteerde ritme wat in die inleidende mate van die klavierparty voorkom, hoewel nie so *bytend* nie, aangesien die gepunteerde ritme 'n ronder effek gee as die dubbele puntering:

Notevoorbeeld DXVI:1-5b

Ziemlich langsam.

Die al-ten, bö-sen Lie-der,

92 #

Vir die duur van die eerste drie sinne word die gepunteerde ritme gehandhaaf (mate 4, 6 en 8). Hierdie spesifieke ritmiese inkleding werk mee om 'n effek van gewigtige afgemetenheid te skep. Die swaarwigtige, byna hinkende, ritme van die stemparty sluit perfek aan by die enorme beelde wat in hierdie lied voor die geestesoog geroep word:

Notevoorbeeld DXVI:3d²-9b

Die al-ten, bö-sen Lie-der, die Träu-me bö's und arg, die laßt uns jetzt be-graben,

In maat 10b word afgewyk van die gepunteerde ritme ter wille van die onderliggende woordritme. Vanaf maat 12 verander die diastematiek merkbaar en dit beïnvloed ongetwyfeld die effek van die gepunteerde ritme. Die feit dat die melodietone nie langer tot die opbreking van 'n spesifieke akkoord behoort nie, werk in 'n sekere mate versagterend:

Notevoorbeeld DXVI: 10-15b



holt einen gro - ßen Sarg. Hin - ein leg'ich gar manches, doch sag' ich noch nicht was;

Wanneer die afmetings van die enorme kis met die Heidelbergse vat vergelyk word, word weer na die opbreking van 'n bepaalde akkoord teruggekeer en word die effek van die volgehoue gepunteerde ritme verder deur die parallelstygende lyne in mate 16 en 17 uitgebou:

Notevoorbeeld DXVI:15d²-19b


der Sarg muß sein noch grö - ßer wie's Hei - delber - ger Faß.

Soos in die voorafgaande mate die geval was, word die hoekigheid van die gepunteerde ritme in mate 20-23 deur die trapsgewyse styging en daling van die diastematiek versag:

Notevoorbeeld DXVI:19d²-23b


Und holt eine To - ten - bah - re und Bret - terfest und dick;

Daarteenoor word die gepunteerde ritme weer eens sterk op die voorgrond gedring, wanneer een van die enorme beelde voorgetower word - hierdie keer die brug van Mainz:

Notevoorbeeld DXVI:23d²-27b


auch muß sie sein noch län - ger, als wie zu Mainz die Brück.

'n Derde maal word ritmies hierdie weg gevolg as die melodie in mate 27d²-31b trapsgewyse daal en styg, maar in mate 31d-35c tot spesifieke akkoorde beperk bly, wanneer na die reuse standbeeld in die Keulse domkerk verwys word:

Notevoorbeeld DXVI:27d²-35c


Und holt mir auch zwölf Rie - sen, die



müs.sen noch stär - ker sein, als wie der star - ke Chri - stoph, im Dom zu Cöln am Rhein.

Wanneer die plegstatige beweging van die lyksprosesie beskryf word, word momenteel van die gepunteerde ritme afgewyk om 'n marsiale effek te verkry in mate 35d-37b:

Notevoorbeeld DXVI:35d-39c

Die sollen den Sarg fort-tragen, und senken ins Meer hin-ab;

Wanneer na die makabere seebegrafnis verwys word in mate 38 en 39, word in maat 38a-b afgewyk van die gepunteerde ritme. Hierteenoor het die herverskyning van die gepunteerde ritme in maat 38c-d te midde van die treffend skilderende chromatiek geensins dieselfde betekenis as in al die ander gevalle waar dit verskyn het nie.

Ook in die daaropvolgende mate kry die gepunteerde ritme 'n ander betekenis as dit in kombinasie met groot melodiese spronge van wisselende rigting gebruik word (mate 40-42):

Notevoorbeeld DXVI:39d²-43b

denn sol-chem gro-ßen Sar-ge ge-bührt ein gro-ßes Grab.

In mate 44-47 keer die gepunteerde ritme algaande terug, maar is die effek daarvan ook nie dieselfde as in die begin van die lied nie. Maat 46 herinner in 'n mate aan die oorspronklike rol wat die spesifieke ritme vervul het, nl. een van swaarwigtige erns:

Notevoorbeeld DXVI:44-47

Wisst ihr, warum der Sarg wohl so groß und schwer mag sein? Ich

Die oorspronklike karakter van die kenmerkende ritmiese figuur vervloei algaande sodanig, dat dit in die slotfrase (mate 47d-51b) niks van die aanvanklike bravade bevat nie, maar uit en uit aan die woordritme diensbaar geword het. Die kontras tussen die grootsprakigheid van die aanvang van die stemparty en die verflenste selfregverdiging in die laaste frase van die lied kom byna pateties oor:

Notevoorbeeld DXVI:47d-51b

— Ich senk' auch meine Lie-be und mei-nen Schmerz hin-ein.

Dit wil al voorkom asof die essensie van die lied in hierdie laaste sin vervat is, terwyl die voorafgaande grootdoenerigheid selfbedrog en valse vertoon verteenwoordig.

1.3.3.3 DINAMIEK

DI: IM WUNDERSCHÖNEN MONAT MAI

Die oorheersende dinamiese vlak van die stemparty van Lied DI is *piano*. Dit is in ooreenstemming met die inhoud en gees van die lied, waarin die tere ontwaking van die lente en die liefde in die hart van die jong man besing word (*Langsam, zart*). Wanneer die emosionaliteit intensiever as die man van die groeiende liefde in sy hart praat, word 'n infleksie aangetref wat ook effektief die sekvens beklemtoon (Kyk Lied DI mate 9 en 11). Dieselfde situasie word by die tweede strofe aangetref, waar dieselfde emosionele verloop voorkom (kyk mate 20 en 22).

DII: AUS MEINEN TRANEN SPRIESSEN

Lied DII is een van hunkering en versugting, met tempo-aanduiding *Nicht schnell*. Groot dinamiese infleksies sou dus nie gepas wees nie. By die aanvang van die stemparty verskyn die aanduiding *piano* as die enigste uitgesproke dinamiese indikasie vir die stem. Konteks, melodiese wending, affek en begeleiding sal dus as aanduiding geld vir bykomende subtiele dinamiese infleksies (kyk Lied DII).

DIII: DIE ROSE, DIE LILIE

Die tempo-aanduiding *Munter* is volkome gepas vir hierdie lied wat van die behaaglikheid van jong liefde vertel. In Lied DIII is daar binne die raamwerk van die klein miniatuur wat van lewens- en liefdesvreugde spreek, min ruimte vir groot dinamiese kontraste. By die begin van die lied verskyn die aanduiding *mezzo forte* en in maat 11 'n *crescendo* as die enigste dinamiese aanduidings. Dit spreek egter vanself dat 'n sensitiewe voordraer hom deur die musikale en tekstuele inhoud sal laat lei sover dit subtiele infleksies aangaan. Die *ritardando* in mate 11 en 16 verhoog die gevoel van behaaglikheid wat uit die musikale gegewe spreek (kyk Lied DIII).

DIV: WENN ICH IN DEINE AUGEN SEH'

Die intieme nadenkende karakter van Lied DIV leen hom nie tot 'n breë dinamiese spektrum nie. Die tempo is *Langsam* en die toonvlak is aanvanklik *piano* met 'n gepaste *crescendo* as voorbereiding vir die klimakspunt in maat 7. Vervolgens word daar na 'n lae toonvlak teruggekeer in ooreenstemming met die stemmingswisseling. Binne hierdie raamwerk behoort subtiele infleksies die musikale en tekstuele betekenis te verryk, bv. mate 12b²-13b (kyk Lied DIV).

DV: ICH WILL MEINE SEELE TAUCHEN

Die enigste aanduiding vir die stemparty van Lied DV is die *piano* by die begin. Bo-aan die lied verskyn ook die aanduiding *Leise*. Hierdie intense innerlike versugting word dus heeltemal gepas op 'n lae dinamiese vlak voorgedra, met versigtige infleksies waar die woord- en melodiese inhoud dit vereis (kyk Lied DV).

DVI: IM RHEIN, IM HEILIGEN STROME

In Lied DVI wat *taamlik langsaam* voorgedra moet word, verskyn daar t.o.v. die stemparty slegs enkele dinamiese aanduidings. Waar die grootsheid van die rivier en die imposante bouwerk se weerkaatsing daarin aanvanklik besing word, verskyn die aanduiding dat die toonvlak *forte* moet wees. Namate die atmosfeer aan intimiteit wen en die benadering meer subjektief raak, verlaag die toonvlak. In maat 16 is daar 'n pertinente *piano*-aanduiding. Hoewel daar in die geval van die derde strofe geen dinamiese aanduidings vir die stem is nie, suggereer die woordinhoud en die melodiese opset dat die toonvlak selfs nog laer sal wees. Die stemparty vereis egter deurgaans uiters oordeelkundige en subtiele dinamiese infleksies om aan te sluit by die onderliggende affektiewe nuanses (kyk Lied DVI).

DVII: ICH GROLLE NICHT

In ooreenstemming met die dramatiese inhoud van Lied DVII, word van 'n betreklik breë spektrum gebruik gemaak, terwyl die tempo-aanduiding *Nicht zu schnell* is. By die begin van die lied is die aanduiding *mezzo forte*, met 'n sprekende aksent in maat 13a-b om die uiterlike sowel as die innerlike betekenis van die betrokke woord te beklemtoon (kyk Lied DVII mate 12c²-13b).

Tesame met die *ritardando* aan die einde van die eerste strofe verskyn 'n *forte*-aanduiding in maat 16c om die ontnugtering van die jong digter te beklemtoon.

Die tweede strofe begin *forte* in maat 19c met 'n kontrasterende *piano* in maat 22d, wat die luide ontkenning kontrasteer met die benouing wat die man beleef.

'n Uitgebreide *crescendo* wat van oplaaiende emosie spreek begin in maat 25 en word gevolg deur 'n klimakteriese *forte* in maat 30. Die emosionele konfliktsituasie waarin die jongeling hom bevind vind dus weerspieëling ook in die dinamiese opset van die lied.

DVIII: UND WUSTEN'S DIE BLUMEN

Die kontemplatiewe karakter van Lied DVIII word ook in die dinamiek weerspieël: die toonsterkte-aanduiding vir die stemparty is deurgaans *piano*, terwyl 'n tempo-aanduiding ontbreek. Die dinamiese intensivering van die dinamiek van die klavierbegeleiding wat in maat 30 en verder voorkom, sal egter deur die toonsterkte van die stem in hierdie mate gebalanseer moet word. Die volgehoue handhawing van so 'n lae dinamiese vlak sluit aan by die innige ontroering wat uit die teks en melodie spreek (kyk Lied DVIII).

DIX: DAS IST EIN FLÖTEN UND GEIGEN

In Lied DIX, met aanduiding *Nicht zu rasch* word 'n relatief wye dinamiese spektrum gedek, nl. *forte* tot *piano*, in direkte ooreenstemming met die tekstuele en affektiewe inhoud. So is die toonvlak *forte* wanneer die jong man vertel van die geroesemoes van die orkes en bruilofsgangers (maat 8c). Wanneer hy met deernis vertel van sy geliefde wat deel in die gedans, is dit weer *piano* (kyk Lied DIX, veral maat 20).

DX: HÖR' ICH DAS LIEDCHEN KLINGEN

By die aanvang van die stemparty van Lied DX verskyn die tempo-aanduiding *Langsam* en die dinamiese aanduiding *piano*. Geen verdere aanduidings word vir die stem gegee nie. Synde 'n innige, kontemplatiewe emosionele belewenis is dit gepas dat die toonvlak nie baie wissel nie. Die woord- en emosionele inhoud van elke frase sal die aanwending van geringer infleksies bepaal. So sal 'n beheersde *crescendo* in bv. mate 9-10 gepas wees waar daar sprake is van emosionele opwelling (kyk Lied DX).

DXI: EIN JÜNGLING LIEBT EIN MADCHEN

Geen tempo-aanduiding verskyn bo-aan Lied XI nie. Die sterk ritmiese inslag van stem en begeleiding, die kenmerkende toonherhaling van die stemmelodie en die teksinhoud wat van snelwisselende stemminge en sentimente spreek, laat egter nie ruimte vir 'n trae tempo nie.

By die aanvang van die stemmelodie verskyn 'n *mezzo forte*-aanduiding. Geen verdere uitgesproke dinamiese aanduidings verskyn by die stemmelodie van die eerste strofe nie. Die aksent op die tweede helfte van maat 20 is betekenisvol, gesien in die lig van die ritmiese afwyking wat hier voorkom (d.i. binne die betrokke konteks) en die besondere teksinhoud.

Die *crescendo* en daaropvolgende opstapeling van aksente wat in die begeleiding aangedui word, sal egter ook in die stemmelodie 'n styging in die dinamiese vlak vanaf maat 26 meebring (kyk Lied DXI).

DXII: AM LEUCHTENDEN SOMMERMORGEN

Die sangstem word in maat 2b van Lied DXII (*Ziemlich langsam*) as *piano* aangedui. Daar verskyn geen verdere aanduidings nie en eers wanneer die blomme se *stemme* gehoor word (maat 17) is die aanduiding *pianissimo* en ook *Langsamer*.

Die vertraging in tempo sluit aan by die medelydende gefluister waarvan die teks in die voorafgaande sin melding maak. Die afwesigheid van dinamiese skakering sluit ten nouste aan by die woordinhoud en algemene geestesgesteldheid van afgetrokke eensaamheid wat gesuggereer word (kyk Lied DXII).

DXIII: ICH HAB' IM TRAUM GEWEINET

Bo-aan Lied DXIII verskyn die aanduiding *Leise*. Die stem begin op 'n *piano*-vlak met 'n gepaste infleksie op die woord *geweinet* in maat 2.

Vir die res van die eerste strofe verskyn daar geen verdere dinamiese tekens nie. Uit die woordinhoud en aanduidings wat op die begeleiding betrekking het, kan egter afgelei word dat die lae klankvlak gehandhaaf sal word. Die *ritardando* in maat 10 sluit aan by sowel die gefimpliseerde affek van onstuitbare droefheid as die naderende kadens.

By die aanvang van die tweede strofe verskyn ook 'n *piano*-aanduiding, terwyl die infleksie op *geweinet* nie weer aangedui word nie, hoewel dit feitlik in die melodiese lyn ingebou is (kyk maat 13). Die momentele affektiewe wending in mate 18 en 19, waar die ontwaking uit die onaangename droom ter sprake is, word van 'n kort *crescendo* vergesel. Die *ritardando* in maat 21 vervul dieselfde funksie as in maat 10.

Wanneer die stem by die begin van die derde strofe intree, is die toonvlak *pianissimo*. Uitgesonderd die *ritardando* in maat 27, verskyn daar vir hierdie strofe geen verdere dinamiese aanduidings nie. Die dramatiese inhoud, dinamiek van die begeleiding en diastematiek sal egter vanaf maat 27 'n algemene styging in die toonvlak en meer spesifieke dinamiese infleksies vereis (kyk Lied DXIII).

DXIV: ALLNACHTLICH IM TRAUME

Die aanvanklike dinamiese aanduiding vir Lied DXIV is *piano*. Daarna verskyn geen verdere aanduidings vir die eerste agt mate nie en ook geen tempo-aanduiding nie. Afgesien van subtiële infleksies wat deur die melodiese lyn gesuggereer word, sal die toonsterkte min of meer dieselfde bly.

In maat 9 word daar in ooreenstemming met die affek 'n *crescendo* aangedui, terwyl die sterk dalende lyn in mate 10 en 11 'n byna ingekomponeerde *decrescendo* besit, met 'n aanduiding van *ritardando* in maat 11.

In die tweede strofe verskyn daar eers in maat 22 weer 'n *crescendo* soos in die geval van maat 9. Die dinamiek van die voorafgaande en daaropvolgende mate (13b²-21), sal egter met dié van die eerste strofe ooreenstem, as gevolg van die eenderse melodiek en affek.

By die aanvang van die derde strofe verskyn die aanduiding *pianissimo*, wanneer na die spraak en handeling van die droombeeld verwys word. Ook in die geval van hierdie strofe is daar sekere infleksies in die melodie vasgelê, maar sal die algemene klankvlak dieselfde bly.

Vanaf maat 35b verskyn 'n *crescendo*, met sy hoogtepunt in maat 37a, wat gevolg word deur 'n *decrescendo* na die einde van die frase toe. By die afsluiting van die frase verskyn nie weer 'n *ritardando* nie - waarskynlik om die vervlietende droom te beklemtoon.

By die begin van die lied verskyn geen tempo-aanduiding nie, maar uit die musikale materiaal en woordinhoud kan afgelei word dat 'n matige tempo en uitdrukkingsvolle voordrag vereis word.

DXV: AUS ALTEN MARCHEN WINKT ES

In ooreenstemming met die feit dat die agtergrond waarteen die opwindende gebeure in Lied DXV hulle afspeel, eers geskets word, is die aanvanklike dinamiese aanduiding vir die stem *mezzo forte*, terwyl die tempo-aanduiding *Lebendig* is. Die stygende lyn van die melodiek en onderliggende toenemende opgewondenheid, vind in mate 13 en 14 weerklank in die *crescendo*.

Hoewel daar in maat 16b³ nie 'n definitiewe dinamiese aanduiding verskyn nie, kan in die lig van die *decrescendo* in die begeleiding van maat 16, die tekstuele inhoud wat om die veelkleurigheid van die blomme in die aandlug handel en die beperkte melodiese beweeglikheid, aanvaar word dat die dinamiese vlak ietwat laer sal wees.

In maat 24 verskyn 'n *forte*-aanduiding vir die begeleiding en daarna slegs 'n aksent in maat 26a. In die lig van die treffende modulاسie, 'n mineurderde hoër, kan geredelik aanvaar word dat die dinamiese vlak ook opwaarts sal verskuif.

'n Relatief sterk intrede kan dus in maat 28 van die stem verwag word. Die sekvens, meegaande verheldering van toonaard, klankryke beeld wat deur die teks geskilder word en *crescendo*-aanduidings in mate 31 en 35, laat 'n mens glo dat die stem hier ten minste in die rigting van 'n *forte*-toonsterkte sal moet beweeg. In maat 40b³ begin die stem weer *forte* en in maat 45 word 'n *crescendo* aangedui wanneer daar sprake is van die wonderlike gesig wat uit die newels opstyg.

Wanneer die wonderbaarlike tafereel van die geflonker van blou en rooi lig vanaf maat 48b³ beskryf word, tree die stem met 'n byna geheimsinnige *piano* in.

Die skerp stygende melodiese lyn vanaf maat 56b³ en verwysing na die opbruisende fontein te midde van 'n rykgeskakeerde begeleiding, laat die *crescendo* in maat 57 uiters gepas klink. Uit die steeds terugkerende stygende lyne en ryk akkoordale begeleiding kan afgelei word dat die stem se toonsterkte *forte* sal bly.

Die eksklamasie in maat 65 word met 'n *sforzando* beklemtoon, waarna die stem in toonsterkte afneem.

Die tweede uitroep in maat 67 sal vanweë die laer toonhoogte, *decrescendo* in die begeleiding en die plasing daarvan ná die emosiebelaaide uitroep in maat 65 op 'n laer dinamiese vlak wees.

Met die veranderde tempo vanaf maat 68b³ (*Mit innigster Empfindung*) tree ook 'n laer dinamiese vlak in. Hoewel die *piano*-aanduiding slegs by die begeleiding voorkom, kan van die tekstuele inhoud (weemoed en hunkering), die tempo en melodiese gegewe, afgelei word dat die stemparty ook *piano* sal wees.

Tot en met maat 94 verskyn geen verdere dinamiese aanduidings vir die stem of begeleiding nie. Die tekstuele inhoud en onderliggende affek impliseer egter deurgaans 'n lae dinamiese vlak.

Die dinamiese aanduidings in die begeleiding in mate 95, 96, 100 en 101 raak nie die dinamiese vlak van die stem nie, aangesien dit in die teks om die vervloeiing van die droomwêreld handel.

Die *Adagio* in maat 102 bring mee dat die slotmate van die stemparty nog intenser weemoedig word.

DXVI: DIE ALTEN, BOSEN LIEDER

Die dinamiek van die stemparty van Lied DXVI pas presies by die swaarwigtigheid wat deur die lied gesuggereer word en die reusagtige dimensies waarvan telkens melding gemaak word.

Die tempo-aanduiding is *Ziemlich langsam*. Dit skep die geleentheid vir die volle ontplooiing van die gewigtige mars.

By die aanvang van die stemparty is die dinamiese aanduiding *forte*. Geen verdere dinamiese tekens word vir 'n geruime aantal mate verskaf nie. Dit sou gepas wees om 'n *forte*-toonsterkte te handhaaf tot en met maat 11b. Die spesifieke musikale gegewe in die stem sowel as die begeleiding asook die grootsprakigheid van die teks dien as motivering.

Wanneer vanaf maat 11d tot maat 15 'n nuwe wending t.o.v. die melodiese materiaal voorkom en die teks 'n geheimsinnige ondertoon vertoon, sou dit waarskynlik in orde wees om 'n verlaging in die dinamiese vlak te verlang. Die *forte*-aanduiding in maat 15 in die klavierbegeleiding versterk die indruk dat die direk-voorafgaande mate op 'n laer dinamiese vlak voorgedra behoort te word, bv. *mezzo forte*.

Hoewel dit nie so aangedui word nie, kan na alle waarskynlikheid aanvaar word dat die *forte* in maat 15 ook op die terugkeer van die bravade in die stemparty betrek kan word. Die opstapeling van akkoordtone, die verskyning van die hoogste toonhoogte in die stemparty tot dusver in maat 17 (e²) en die *crescendo*-teken in maat 17, sou as voldoende regverdiging vir 'n verdere verhoging van die dinamiese vlak kon dien.

In maat 19d verskyn in die begeleiding 'n *piano*-aanduiding. Dit, gepaard met die veranderde melodiese gegewe en makabere teksinhoud lei die stemparty om ook 'n *piano*-toon aan te slaan.

Vanaf maat 23d² tot maat 27b word in die stemparty weer eens 'n opstapeling van akkoordtone aangetref. In die proses word in maat 25 'n nog hoër toonhoogte as in maat 17 bereik. Dit, tesame met die *forte*-aanduiding in die begeleidingsparty van maat 23d en verdere *crescendo*-aanduiding in maat 26, sal van die stem ook 'n *forte* vereis.

Weer verskyn daar na hierdie *forte*-passasie in maat 27d 'n *piano*-aanduiding in die begeleiding. Die onwerklikheid van die twaalf sterk reuse wat gehaal moet word en die betrokke melodiese wending, vereis 'n *piano*-vlak in die stemparty.

In maat 31 verskyn daar ook 'n gepaste *forte*-aanduiding in die begeleiding. In die stemparty word ook weer die opstapeling van akkoordtone aangetref, wat in hierdie geval in maat 33 tot 'n nog hoër klimakspunt lei, nl. g^{#2}.

Die reusagtige prosessie met die ewe enorme, makabere las, vereis nie alleen 'n *forte* toonvlak soos aangedui in maat 36 nie, maar ook 'n gewigtige voordrag (*pesante*).

Die spesifieke melodiese wending in mate 38 en 39 sou moontlik, indien geïsoleerd beskou, 'n afname in toonsterkte kon suggereer, veral vanweë die dalende chromatiek. Die *sforzando* en gepaardgaande fermate in maat 39 in die begeleiding, ruim egter alle twyfel omtrent die vertolking van die spesifieke moment uit die weg: die swaarwigtige *forte*-toon moet hier gehandhaaf word. Ook die daaropvolgende mate moet in die lig van die musikale gegewe in die begeleiding en die spesifieke teksinhoud gewigtig en luid voorgedra word.

Na die wegsterwende getamp in die begeleiding van maat 43, verskyn daar in maat 44 vir die eerste maal in die stemparty 'n besliste *piano*. Dit is uiters gepas, gesien in die lig van die geheimsinnigheid wat uit die teks spreek, asook die feit dat die grootsprakige bravade homself as't ware uitgewoed het. In maat 47d word aangedui dat die *piano*-toonvlak ook vir die duur van die slotfrase gehandhaaf moet word. Die bekentenis dat die ganse grootdoenerigheid 'n futiele poging is om die verydelde liefde en meegaande pyn af te lê, klink byna pateties op wanneer uitsluitlik die relatief hoër toonhoogtes, gepaard met so 'n lae dinamiese intensiteit voorgedra word.

1.3.3.4 STEMREGISTER

DI: IM WUNDERSCHÖNEN MONAT MAI

Die stemparty van Lied DI is in die middel- en hoë stemregisters geplaas (f^{*1} tot g^2). Wanneer die aanbreek van die lente besing word, word die middelregister aangewend. Die hoë register word gebruik wanneer die emosie oplaai as die jongeling na die ontwakende liefde in sy hart verwys (mate 9-12). Dieselfde hantering van die register word by die tweede strofe aangetref (kyk Lied DI).

DII: AUS MEINEN TRANEN SPRIESSEN

Uitgesonderd mate 11 en 12 bly die stemomvang van Lied DII beperk tot a^1-d^2 . Hierdie beperkte omvang binne die warm register van die stem onderskryf die ontroering waarmee die jong man sy versugting ervaar en uitspreek. Wanneer hy poog om die meisie met 'n belofte te verlok word daar van subtiel donkerder tone gebruik gemaak, nl. f^{*1} en g^{*1} (kyk Lied DII).

DIII: DIE ROSE, DIE LILIE

Die stemmelodie van Lied DIII is in aansluiting by die aangename assosiasie tussen die natuurbeelde en die geliefde hoofsaaklik binne die warmer register van die stem geleë (d^1-e^2). Die aanvangsmotief konsentreer om die grens tussen die middel en hoë registers. So word 'n ligte, speelse kwaliteit verkry, sonder dat die tone werklik 'n briljante kleur aanneem. Hoewel die toonomvang van die verskillende frase-fragmente beperk is, is die gehele omvang wat deur die stem gedek word nie so eng nie, nl. van d^1 tot e^2 . Mate 1-3b konsentreer op die tone b^1-d^2 , terwyl daar in maat 4 tot by e^1 gedaal word. Mate 5-8 stem t.o.v. omvang ooreen met mate 0-4. Mate 9-10 bly weer beperk tot die omvang e^1-a^1 . In maat 11 styg die stem tot by die hoogste toon wat in die melodie voorkom, nl. e^2 (ook in mate 13 en 14). Mate 11-16 toon dus as geheel 'n wyer toonomvang as mate 0-10 - iets wat met die spesifieke graad van beweeglikheid in die melodie en die oorsaaklike teksinhoud saamhang (kyk Lied DIII).

DIV: WENN ICH IN DEINE AUGEN SEH'

Die stemmelodie van hierdie lied bly hoofsaaklik beperk tot die warmer middelregister van die stem, nl. f^{*1} tot d^2 . Dit is slegs in die geval van die klimaks in maat 5c-7, dat hierdie omvang na bo oorskry word. Die donkerder, ietwat somber toonkleur wat hier verkry word, is in ooreenstemming

met die teksinhoud en algemene gees van bedroëtheid van die lied (kyk Lied DIV).

DV: ICH WILL MEINE SEELE TAUCHEN

Die melodiese omvang van die stemlyn van Lied DV is uiters beperk, nl. a^{*1} tot f^{*2} , d.w.s. 'n mineursesde. Hierdie besonder gekonsentreerde omvang vind ideaal aansluiting by die algemene opset van die melodie en die beperkte verskeidenheid middele waarvan gebruik gemaak is. Die toonomvang is geleë om die grens tussen die middel en hoër registers, maar maak slegs van die warmer tone van die hoër register gebruik en word nooit briljant nie. Dit vind weer eens volkome aansluiting by die intense verinnerliking waarom dit hier handel (kyk Lied DV).

DVI: IM RHEIN, IM HEILIGEN STROME

Die stemparty van Lied DVI dek 'n relatief wye toonomvang, nl. d^1-f^2 . Wanneer die imposante rivier en bouwerk ter sprake is, word die warmer middelregister aangewend (mate 0-15). Waar na die beeltenis van die Moeder Maria en die invloed daarvan op die jongeling se innerlike lewe verwys word, sentreer die toonomvang om die grens tussen die middel en hoër register (g^1-e^2), wat verhelderend werk. Dieselfde registerkleur word aanvanklik vir die eerste helfte van die derde strofe aangewend (mate 31b²-35a = $g^{*1}-f^2$). Die warmer tone van die laer register wat vanaf maat 35d² gebruik word om met die tone binne die hoër register te balanseer (d^2 , e^2 , f^2), werk verinnigend en dra by tot groter warmte. Die laaste drie mate van die stemparty (mate 40-42) konsentreer om die grens tussen die middel en laer registers en neem 'n subtiel somber kleur aan. Dit versterk die effek van onderliggende emosionele onsekerheid (kyk Lied DVI).

DVII: ICH GROLLE NICHT

Die stemmelodie vertoon 'n wye toonomvang (c^1-a^2) en weerspieël gevolglik 'n verskeidenheid t.o.v. die aanwending van stemregister. Dit sluit volkome aan by die intense en wisselende geestesgesteldheid van die teleurgestelde man. Mate 1-6b bly beperk tot die laer en middel register, hoewel byna die hele omvang van die registers gedek word. Mate 7-10b sentreer hoofsaaklik om die grenstone tussen die middel en hoër registers, wanneer daar 'n emosionele intensivering waargeneem kan word. Tot by maat 25b bly die omvang tot die lae en middel registers beperk, terwyl daar vanaf maat 25c na die hoër register oorgegaan word om uitdrukking te gee aan die ontstemde digter se reaksie op die geliefde se valsheid. Mate 27 en 28 bevat ook hoër koptone, as die boonste melodie gesing word (die outentisiteit van die lyn word egter

betwyfel). Daar word geleidelik oor die middelregister teruggekeer na die lae register, totdat daar in mate 32 en 33 by die laagste toonhoogte in die lied aangeland word, wat bevestig dat die ongeluk wat die digter ervaar het, nog lank nie agter hom lê nie (kyk Lied DVII).

DVIII: UND WUSTEN'S DIE BLUMEN

Die stemomvang van Lied DVIII (g^1-f^2) bly gesentreer om die grens tussen die middel en hoë registers, sonder dat daar van briljante tone gebruik gemaak word. Hierdie element dra eweneens by tot die gevoelige innigheid waardeur die lied gekenmerk word. Die stemkleur bly hoofsaaklik warm, sonder om ooit werklik donker te word - 'n feit wat aansluit by die algemene eteriese karakter van die lied (kyk Lied DVIII).

DIX: DAS IST EIN FLÖTEN UND GEIGEN

'n Wye toonomvang word deur die stemmelodie van Lied DIX gedek, nl. c^1-f^2 , wat meebring dat die lae, middel en hoë stemregisters gebruik word. Die wisseling van stemregister word deur die teksinhoud en affek bepaal. Die helderder tone word gebruik waar na die klank van die feestelike musiek verwys word, terwyl die donkerder tone voorkom waar na die troebel emosionele gesteldheid van die digter verwys word (kyk Lied DIX).

DX: HÖR' ICH DAS LIEDCHEN KLINGEN

Die totale melodiese omvang van lied DX (d^1-d^{b2}) is binne die lae en middelregisters van die stem geleë. Die opset sluit aan by die innige ontroering wat die digter in sy eensame mymering ervaar (kyk Lied DX).

DXI: EIN JÜNGLING LIEBT EIN MÄDCHEN

Die omvang van die stemmelodie van Lied DXI is oorwegend binne die omvang van die middelregister en die laer tone van die hoë register geleë ($e^{b1}-f^2$). Die hoogste tone word bereik wanneer die verhaal van die verraderlikheid van die hart sy hoogtepunt bereik (mate 20b en 22b²).

In maat 25 verskyn 'n uiters effektiewe lae registertoon (b^2) wat verdonkerend werk wanneer 'n ongeërgde houding geveins word (kyk Lied DXI).

DXII: AM LEUCHTENDEN SOMMERMORGEN

Die toonumfang van die stemmelodie van Lied DXII is opvallend beperk, nl. f^1-d^2 , m.a.w. 'n majeursesde. Ook die beperkte toonumfang sluit ideaal aan by die eenvoud van die gedig en die sombere gemoedstemming van die verdwaasde man (kyk Lied DXII).

DXIII: ICH HAB' IM TRAUM GEWEINET

In die loop van die eerste twee strofes van Lied DXIII bly die stem beperk tot die omvang $d^{#1}$ tot $c^{#2}$, m.a.w. die middel en lae registers. Gevolglik is die toonkleur deurgaans betreklik donker. Dieselfde toonkleur word by die aanvang van die derde strofe gebruik, maar namate die dramatiese element meer op die voorgrond tree, word die oplaaiende emosie deur o.a. die aanwending van tone van die hoë register uitgedruk, met 'n gevolglike verlies aan warmte van toon om by die affek aan te sluit (kyk Lied DXIII).

DXIV: ALLNACHTLICH IM TRAUME

In ooreenstemming met die nostalgiese bepeinsing van die droom, bly die stemregister van Lied DXIV taamlik beperk ($f^{#1}-d^{#2}$). Uitgesonderd die twee gevalle waar die lae register ter wille van woordskildering en affek gebruik word (mate 10, 11 en 22, 23) bly die stemparty tot die middelregister beperk. In mate $19b^2$, $28b^2$ en $32b^2$ word daar oor die grens tussen die middel en hoë registers beweeg. Die momente is egter so kortstondig dat dit nie juis 'n definitiewe kleurverandering teweegbring nie (kyk Lied DXIV).

DXV: AUS ALTEN MARCHEN WINKT ES

Lied DXV stel hoë eise aan die stem, aangesien dit 'n relatief wye toonumfang oorspan. So is die laagste toon wat in die lied voorkom b en die hoogste toon $g^{#2}$. Van maat $8b^3$ tot maat 36 bly die stem beperk tot die middel en hoë register, maar word 'n hoë mate van beweeglikheid van die stem verwag.

Namate die emosionaliteit toeneem, word die stem vanaf maat $18b^3$ na die hoë register verplaas. Aanvanklik is die toonumfang in mate $28b^3-31$ tussen die middel en hoë register geleë, maar vanaf maat 32 word slegs die hoë register aangewend.

In mate 42-44 verskyn enkele tone in die lae register, terwyl die stem onmiddellik daarna gereed moet wees om weer na die middel en hoë register terug te keer. In mate $48b^3$ tot $56b^2$ bly die stem beperk tot die middelregister. Vanaf

maat 56b³, wanneer die dramatiese element sterk op die voorgrond tree, beweeg die stem vlug deur die middel tot in die hoër register, om so aan te sluit by die teksinhoud en affektiewe gehalte. Vanaf die veranderde tempo in maat 68b³ word die omvang weer eens om die grens tussen die middel en hoër register gekonsentreer. Die hoogste tone hier is telkens e² (mate 70, 78). Vanaf maat 84 word slegs die middelregister aangewend, sodat die hoër tone in mate 94 en 95 as besonder gevoelsbelaaï na vore tree (kyk Lied DXV).

DXVI: DIE ALTEN, BÖSEN LIEDER

Die stemparty van Lied DXVI besit 'n wye toonombang, wat al drie stemregisters insluit, nl. c^{#1} tot g^{#2}. Die stemparty se aanvangsnoot, c^{#2} val net binne die grense van die hoër register. Binne die bestek van minder as twee mate daal die stemparty oor 'n oktaaf na die lae register se c^{#1}. Hierdie drastiese neerstort van die stemparty sluit aan by die verwerping van die ou, ontstellende liedere en assosiasies. Dieselfde gegewe geld vir mate 7d² tot 9b. In mate 5d² tot 7b bly die omvang beperk tot 'n volmaakte vyfde, nl. c^{#1} tot g^{#1} (so ook mate 10-11b). Die frase van mate 11d²-15b met sy snelwisselende melodiese rigting, dek die relatief wye toonombang van 'n mineursewende, d.i. d^{#1} tot c^{#2}. Ook die daaropvolgende frase, mate 15d²-19b, beweeg oor 'n wye toonombang, nl. 'n oktaaf (e¹ tot e²) opwaarts en weer afwaarts binne die bestek van minder as 4 mate. Die algemene wye toonombang, die snelle wisseling van melodiese rigting en sterk stygende sowel as sterk dalende melodiese lyne, vind presies aansluiting by die onstuimige emosionaliteit van die lied.

Die beperkte toonombang van mate 19d² tot 23b dra by tot die geheimsinnigheid en makabere gehalte van die betrokke sin. Betekenisvol is die feit dat die melodie binne die omvang van 'n verminderde vyfde beweeg. Dit is 'n sterk bydraende element tot die spesifieke affekgehalte van die sin.

Soos in die geval van mate 15d² tot 19b word in mate 23d² tot 27b 'n sterk stygende sowel as dalende lyn binne die bestek van minder as 4 mate aangetref. In lg. geval werk die stygende lyn nog te meer intensiverend aangesien 'n hoër toonhoogte as draaipunt getref word, nl. f^{#2}. Lg. resulteer uit die feit dat maat 23d² en verder 'n getransponeerde weergawe, 'n hele toon hoër, van mate 15d² tot 19b verteenwoordig.

Mate 27d² tot 35c bevat op hulle beurt die transponering 'n majeurtweede hoër van mate 19d tot 27b. Dit bring mee dat die hoogste melodiese toon in hierdie lied by maat 33 bereik word, nl. g^{#2}.

Die toonomvang van mate 35d tot 37b is in ooreenstemming met dié van mate 3d² tot 5b en ooreenstemmende plekke. In mate 37d tot 39c word die omvang verder beperk en wel tot 'n mineursesde, nl. c^{#1} tot a¹. Die chromatiek in mate 38-39 werk mee tot die beperkte toonomvang, terwyl die eerste en laaste tone van die melodiese formule 'n verminderde vyfde-interval vorm, nl. c^{#1} tot g¹. Dit is opvallend dat by hierdie kulminasiepunt in die lied, waar dit om die kardinale gedagte van die beswering van die liefdesmart gaan, die toonomvang so beperk is en sulke klein toonskredes aangewend word. Wanneer dit om die kern van die saak handel, word weggedoen met al die gedramatiseerde grootsprakigheid van die voorafgaande gegewe.

Waar die enorme afmetings van die kis en die gepaste seegraf ter sprake is, word van 'n wyer toonomvang, snelwisselende melodiese rigting en groot intervalle gebruik gemaak (mate 39d² tot 43b). In die proses word oor 'n wye toonomvang van die lae register tot binne die grense van die hoë register beweeg, d.i. c^{#1} tot d^{#2}.

Mate 44-45b bly beperk tot die lae register wanneer daar van chromatiek gebruik gemaak word om 'n element van geheimsinnigheid in die lied in te dra. In mate 45d² tot 47 vergroot die intervalle en dus ook die toonomvang algaande, todat die affektiewe *portato* in maat 47 die stemparty na die tone om die grens tussen die middel en hoë register voer. Ook in die geval van die slotfrase (mate 47d-51b) bring die aanwending van chromatiek mee dat die stemomvang tot 'n volmaakte vyfde (a¹ tot e²) beperk bly. Saamgevat: mate 15d² tot 35c toon 'n immer klimmende lyn, gepas saam met die woordinhoud (kyk Lied DXVI).

1.3.3.5 VORM IN DIE SANGSTEM EN BEGELEIDING

I: IM WUNDERSCHÖNEN MONAT MAI

Die stemmelodie van die twee strofes van Lied DI is identies (so ook die onderliggende harmonie). Elkeen van die twee strofes toon 'n ooreenkoms met die barvorm wat gepas aansluit by die idee van 'n minnesang. In die geheel gesien, is die lied binêr, aangesien daar twee uitgeskrewe strofes is wat elk soos hierbo saamgestel is (kyk Lied DI). Die gehele vormskema lyk dus so:

I A
 4b⁴-6a
 A
 6b⁴-8a
 B
 8b⁴-12a

II
 A
 15b⁴-17a
 A
 17b⁴-19a
 B
 19b⁴-23a

Die aanwending van die barvorm, kenmerkend van die middeleeuse minnesang, is subtiel suggestief van die liefde wat in die hart van die jong man ontwaak.

Vorm van die begeleiding:

I	A	Voorspel	
	a		a
	0-2b		2b-4b
	b		b
	4b-6b		6b-8b
	c		
	8b-12b		
II	A ¹	Tussenspel	
	a ¹		a ¹
	12b-13b		13b-15b
	b ¹		b ¹
	15b-17b		17b-19b
	c ¹		
	19b-23a		
	Naspel		
	a		a ¹
	23-24b		24b-26

DII: AUS MEINEN TRANEN SPRIESSEN

I	A	
	0-8b	
	a	a^1
	0-4a	$4b^2-8a$
II	A^1	
	$8b^2-16b$	
	b	a^2
	$8b^2-12a$	$12b^2-16b$

Hierdie lied is so 'n miniatuur dat dit nie sinvol verdeel nie en sou dus as eendelig beskou kon word. Dit vervul die rol van 'n mymerende intermezzo (kyk Lied DII).

Die begeleiding van die lied bestaan basies uit die herhaling van een frase wat soos volg aangedui kan word:

a	a^1	b	a^2
0-4b ¹	$4b^2-8b^1$	$8b^2-12b^1$	$12b^2-17$

DIII: DIE ROSE, DIE LILIE

Die dimensies van Lied DIII laat nie toe dat dit op bevredigende wyse in verskillende snitte verdeel word nie. Die geheel is dus eendelig met 'n fraseverdeling wat verwant is aan die barvorm van die middeleeuse minnelied. Ook in hierdie geval is die aanwending van die vorm gepas waar die geliefde besing word:

a	a	b
0-4b ³	$4b^4-8b^3$	$8b^4-17a^1$

Die vorm van die begeleiding is in ooreenstemming met die stem; slegs die naspel word bygevoeg in mate 17-22.

DIV: WENN ICH IN DEINE AUGEN SEH'

Lied DIV kan nie werklik sinvol onderverdeel word nie, hoewel daar binne die breë raamwerk van eendeligheid tog twee snitte aangedui kan word wat elk uit twee frases en drie motiewe bestaan en wat mekaar ten volle balanseer (kyk Lied DIV):

snit 1		snit 2	
frase 1	frase 2	frase 3	frase 4
1a ² -2b;2c ² -4a	4c ² -8a;	8c-10a;10c-13b	13c ² -16a

Die vorm van die begeleiding stem ooreen met dié van die stem, met 'n naspel wat organies uit die begeleiding groei (mate 16a⁴-21).

DV: ICH WILL MEINE SEELE TAUCHEN

Strofies:

Die geringe ritmiese wysigings in A¹ is slegs ter wille van die woordritme (kyk Lied DV):

I	A		
	0-8a		
	a	a ¹	b
	0-2b ¹	2b ² -4a	4b ⁴ -8a ¹
			!(sekwens 4b ⁴ -6a)
II	A ¹		
	8b ² -16a		
	a	a ¹	b
	8b ² -10b ¹	10b ² -12a	12b ² -16a

Die vorm van die begeleiding is in ooreenstemming met dié van die stem. Die koda wat in mate 16-22 verskyn, groei uit die begeleiding.

DVI: IM RHEIN, IM HEILIGEN STROME

Deurgekomponeerd (kyk Lied DVI):

A

0-15d

a

0-4a

b

4c-7d

a¹

8c-12a

b¹

12c-15d

B

16d-27a

c

16d-21d

c¹22d²-27a

C

31b²-42c

d

31b²-35a

e

35d²-42c

Die vorm van die begeleiding is ook deurgekomponeer, hoewel die verskillende snitte nie noodwendig met dié van die stem ooreenstem nie:

A

0-16

a

0-7

a¹ (oorvleuel)

7-16

B

17-27b

b

17-21

c (oorvleuel)

21-27

C

27c-58

d

27c-42 + Koda 42-58 (oorvleuel)

DIX: DAS IST EIN FLOTEN UND GEIGEN

Strofies (kyk Lied DIX):

A

4c-31c

a

4c-15c:

4c-8b

8c-12a

12c-15c

A¹

38c-65c

a¹

38c-49c:

38c-42b

42c-46b

46c-49c

b

20c-31c:

20c-24b

24c-27c

28c-31c

b¹

54c-65c:

54c-58b

58c-62a

62c-65c

Die groepering in rympare kom nie in die gedig voor nie, waar daar wel twee strofes bestaande uit vier verse elk aanwesig is.

Die vorm van die begeleiding sien soos volg daaruit:

A

0-34b

a

0-16b¹A¹

34c-68b

a

34c-50b¹

Koda 68c-84

a

68c-72b

b

16b²-24b¹

b

50b²-58b¹b¹

72c-76b

c

24b²-34b

c

58b²-68b

d

76c-79c

e

80a-84b

DX: HOR ICH DAS LIEDCHEN KLINGEN

Deurgekomponeerd (kyk Lied DX):

A			
5-12a			
a	b	b ¹	b ²
5-6a	6b ² -8a ¹	8b ² -10a	10b ² -12a
B			
12b ² -20a			
c	c ¹	d	a ¹
12b ² -14a	14b ² -16a	16b ² -18a	18b ² -20a

Die vorm van die begeleiding (ook deurgekomponeerd) sien daar soos volg uit:

A			
1-12a			
a	a	b	
1-4	5-8	9-12a	
B			
12b-18a			
c	c ¹	c ²	
12b-14a	14b-16a	16b-18a	(18b ² dien as
verbinding)			
A ¹			
19a-24a			
a	a		
19a-22a ¹	22a ² -24a	(oorvleuel, een seksie eindig in 24a en die volgende begin ook in 24a)	

Koda 24b-30b

DXI: EIN JÜNGLING LIEBT EIN MADCHEN

Deurgekomponeerd (kyk Lied DXI):

A

 $4b^2-12a$

a

 $4b^2-8a$ a^1 $8b^2-12a$

B

 $16b^2-24a$

b

 $16b^2-20a$

c

 $20b-24a$

C

 $24b^2-32a$

d

 $24b^2-28a$

e

 $28b^2-32a$

Die vorm van die begeleiding is ook deurgekomponeerd en kan in die volgende snitte onderverdeel:

A

 $0-12b$

a

 $0-4b$

a

 $4b^2-8b$

b

 $8b^2-12b$

B

 $12b^2-24b$

c

 $12b^2-16b$ c^1 $16b^2-20a$

d

 $20b-24b$

C

 $24b^2-38b$

e

 $24b^2-28b$

f

 $28b^2-32b$ a^1 $32b^2-38b$

Koda

 $38b^2-46$ (uitgebreide kadens).

DXII: AM LEUCHTENDEN SOMMERMORGEN

Strofies-gevarieerd (kyk Lied DXII):

A

2b³-11a

a

2b³-4a²

b

5-6a²

c

7b³-11a

(die gepunteerde gedagte is nog daar en sinkopering is belangrik)

A¹12b³-20a

a

12b³-14a²

b

14b³-16a

d

17-20a

Die begeleiding is ook strofies gevarieerd en verdeel in die volgende snitte:

A

1-11a

a

1-6a

a¹

6b-11a

A¹

11b-20a

a

11b-16a

b

16b-20a

Koda

20b-30 (uitgebreide kadens 27-30)

DXIII: ICH HAB' IM TRAUM GEWEINET

Strofies gevarieerd (kyk Lied DXIII):

A

0-11a²

a

0-6a

b

7a³-11a²

A

11b³-22a²

a

11b³-17a

b

18a³-22a²

B

24b³-32a¹24b³-28a²

c

28a³-32

Die begeleiding verdeel in die volgende snitte:

A

0-11b¹

a

0-7a¹

b

7b-11b¹

A

11b³-33b²

a

11b³-18a¹

b

18b-22b²

B

22b³-33

c

22b³-28a²

d

28a³-33

Koda 34-38

DXIV: ALLNACHTLICH IM TRAUME

Die mymerende karakter van Lied DXIV en die feit dat daar na 'n droom verwys word wat elke nag terugkeer, bring mee dat die strofies-gevarieerde vorm, met baie sterk ooreenkoms tussen die verskillende strofes, die woordinhoud tot sy reg laat kom (kyk Lied DXIV):

A

0-11a¹

a

a¹

b

0-4a

4b²-8a8b²-11a¹A¹13b²-24a¹a²a³

b

13b²-17a17b²-21a21b²-24a¹

B

26b²-37a⁴a⁵

c

26b²-30a30b²-34a

34b-37

Die begeleiding verdeel in die volgende snitte:

A

0-13a

a

a

b

c

0-4b¹4b²-8b9-11a¹11a²-13a

A

13b²-26a

a

a

b

c

13b²-17b¹17b²-21b22-24a¹24a²-26a

B

26b²-34b

a

d

30b¹-34b

35-38 (verwant aan b)

DXV: AUS ALTEN MARCHEN WINKT ES

Deurgekomponeerd (kyk Lied DXV):

A

8b³-24a

a

b

8b³-16a16b³-24a

B

28b³-48a

c

d(a)

28b³-3640b³-48a

C

48b³-67b¹c¹48b³-56b²56b³-67A¹68b³-103a¹c¹68b³-83

84b-103

Die begeleiding is strofies gevarieerd en verdeel soos volg:

I

A

0-16b²

a

a

0-8b²8b³-16b²

B

16b³-24b²

b

b

16b³-20b²20b³-24b²A¹24b³-36b²a¹

c

c

24b³-28b²28b³-32b²32b³-36b² (sekwens)(0-4b² getransponeer)

II

A²36b³-48b²

a

a²36b³-40b²40b³-48b²

(=0-4a)

(=0-8b² getransponeer)B¹48b³-68b²b¹b¹

d

48b³-52b²52b³-56b²56b³-68b² (nuut)

(=b getransponeer)

A³68b³-104aa³a³c¹c²68b³-76b²76b³-84a

84b-92a

92b³-104a(=0-4b² ge-

(=c getrans-

(=88b³-92a

transponeer

formeer)

getranspo-

en getrans-

neer, uit-

formeer)

gebrei en

ritmies

gewysig)

Koda: a⁴=0-4b² (ritmies gewysig, harmonies uitgebrei)

DXVI: DIE ALTEN BÖSEN LIEDER

Deurgekomponeer (kyk Lied DXVI):

A			
3d ² -19b			
a	a	b	c
3d ² -7b (herhaal)	7d ² -11b	11d ² -15b	15d ² -19b
B			
19d ² -35c			
d	b ¹	d ¹	b ²
19d ² -23b	23d ² -27b	27d ² -31b (sekwens)	31d -35c
C			
35d-51b			
a ¹	b ³	f	
35d-39c	39d ² -43b	44-51b (Koda)	

Die dramatiese verloop van die lied vra ongetwyfeld om 'n deurgekomponeerde vorm. Hier is egter nie sprake van blote willekeurige voortspinning nie. Daar bestaan subtiele onderlinge verwantskappe tussen bepaalde snitte en tesame met die deurlopende kenmerkende stylfigure in die begeleiding word 'n hegte eenheid geskep wat uit die klavierinleiding groei. Deur wisselende affekte en beelde heen word die lyn vanaf die begin van die lied deurgetrek tot by die ingehoue smart van die laaste frase van die stemparty. 'n Hekte eenheid bestaan a.g.v. die melodiese formules wat met mekaar verband hou. Schumann voorsien definitiewe musikale eenheid deur weer te verwys na vorige materiaal (mate 36, 37, 38, 40=12; 42=6 met 'n bepaalde assosiasie). Die oor ervaar 'n sterk element van ABA. Maat 44 assosieer met maat 10.

Die begeleiding is deurgekomponeerd en verdeel soos volg:

A				
3d-15c				
Inleiding 1-3c				
a	a	a ¹		
3d-7c	7d-11b	11c-15c		
B				
15d-35c				
b	c	b ¹	c ¹	c ²
15d-19c	19d-23c	23d-27c	27d-31c	31d -35c
C				
35d-52				
d	e	f	g	
35d-39	40-43	44-47	48-52	
Koda				
53-67				

1.3.4 SUGGESTIEWE ELEMENTE IN DIE BEGELEIDING

1.3.4.1 MELODIEK

DI: IM WUNDERSCHÖNEN MONAT MAI

Lied DI se begeleiding begin met 'n voorspel wat deurspek is van formules wat herhaaldelik in die loop van die lied voorkom, sodat die lied as geheel organies uit die voorspel groei.

Die melodie begin met 'n geantisipeerde leunoot wat besonder affektief werk, veral aangesien hierdie dissonante toon relatief lank bly staan (0-2a):

Notevoorbeeld DI:0-4

Langsam, zart.

Die dalende afloop van die formule wat telkens gevorm word ($1b^1$ en $1b^2-2a$) en die stilstand op die leitoon, verleen in kombinasie met die aanvanklike dissonansie 'n sprekende innigheid, teerheid en brose deursigtigheid aan hierdie inleidende melodiese formule. Dieselfde formule word in mate 2b-4a herhaal, maar die aanvangsdissonansie word eers subtiel omspeel (maat 2b).

Wanneer die stem in maat 4 intree, word die aanvangsdissonansie eweneens omspeel in die begeleiding. Die $c^{#1}$ is in hierdie geval ook korter as by die voorspel en los op die tweede maatslag op. In maat 5 beweeg die begeleidingsmelodie as 'n geheel parallel met die stemmelodie:

Notevoorbeeld DI:4b-6a

Maat 6 herinner so sterk aan maat 1, dat dit as 'n gewysigde transponering daarvan beskou kan word. Die stemtone word deur die begeleiding verdubbel. Hierdie transponering werk

'n sterk eenheidsgevoel in die hand en lei ongeforseerd tot die herhaling van die voorafgaande maat.

Die begeleiding van mate 6b-8a is identies met mate 4b-6a, uitgesonderd die wysiging van die opmaat ter wille van die veranderde harmonie (A i.p.v. f[#]). Tot op hierdie punt het die begeleidingsmelodie die stemmelodie feitlik letterlik verdubbel:

Notevoorbeeld DI:6b-8a

Wanneer die atmosfeer vanaf maat 9 verander en hier 'n hoër emosionaliteit na vore tree, word die begeleidingspatroon subtiel gewysig om die nuwe innerlike gesteldheid te dien:

Notevoorbeeld DI:8b-12

Die roerende, meesleurende melodielyn verdwyn uit die begeleiding op dieselfde tydstip dat die stem met nuwe materiaal begin.

Die aanvanklike basparty-figuur word sekvensieel uitgebrei na albei die begeleidingspartye, sodat daar nie langer sprake van 'n letterlike verdubbeling van die stemmelodie is nie. Die ontwaking in die man se hart oortref die ontwaking in die natuur, soos wat die tweede helfte van die frase die eerste helfte in toonhoogte en intensiteit oortref.

Die stygende begeleidingspatrone wat algaande na bo uitgebrei word (mate 9 en 10), beklemtoon die verhoogde emosionaliteit waarom dit in die teks handel.

'n Interessante effek word geskep deur die terughoudings in die boonste begeleidingstem, wat wel op die gegewe oomblik die sangstemnoot verdubbel (mate 9a⁴ en 9b⁴), maar dan teësinning is om die melodieverloop verder te volg. Sodoende word 'n innerlike spanningslyn geskep. Hierdie geleidelike

oplaai van emosie word voortgesit deur die afwykende herhaling in mate 11 en 12, waar die begeleiding melodies, harmonies en by implikasie ook emosioneel sy hoogtepunt bereik.

Die begeleiding dien die inhoud en betekenis van die tweede strofe net so effektief as in die geval van die eerste strofe. Hoewel die affektiewe inhoud van die tweede strofe subtiel van dié van die eerste verskil, is die aansluiting tussen die teks en die begeleiding steeds presies gepas (kyk Lied DI).

DII: AUS MEINEN TRANEN SPRIESSEN

Die melodielyn van die begeleiding van Lied DII verdubbel tot 'n baie hoë mate die stemmelodie. Dit dra by tot die gekonsentreerde subjektiwiteit en versterk die effek van 'n subtiel-geskakeerde miniatuur. Die dimensies van die begeleidingsmelodie oortref dus nie dié van die stemmelodie nie. In die geval van mate 4, 8, 12 en 16-17 word die direk voorafgaande melodienote ge-eggo en werk uitgesonderd maat 12 sterk skilderend. In lg. geval is die beaming van die teks en stemlyn deur die klavier egter ewe treffend (kyk Lied DII).

Soos in die geval van die sangstem word daar van die minimum hoeveelheid materiaal gebruik gemaak, wat hier eweneens die sterk subjektiwiteit beklemtoon. Die feit dat die onderste party van maat 9 'n getransponeerde weergawe van die onderste stem in mate 1 en 5 verteenwoordig, wat dan in die binnestem van maat 10 gewysigd nageboots word, dra by tot die hoë mate van gekonsentreerdheid van die begeleiding. Die hele begeleiding kan as 'n oor en oor herhaling van die eerste frase gesien word: mate 4b²-8b herhaal 0-4b letterlik; 8b²-12b kan herlei word na die laer party van mate 0-4b en 'n wysiging van die eggo-motief; mate 12b²-17 is melodies weer identies met mate 0-4b (kyk Lied DII). Mate 0-4b¹ vorm dus die kern van hierdie begeleiding:

Notevoorbeeld DII:0-4b¹

DIII: DIE ROSE, DIE LILIE

Die begeleiding van Lied DIII verdubbel oorwegend die melodie van die sangstem. Van mate 1 tot 9 is dit slegs mate 4b, 4b⁴ en 8b wat nie verdubbel word nie (kyk Lied DIII). Hierdie note is telkens 'n opmaat of terughouding, wat meebring dat die feit dat die stem hier nie verdubbel word nie, nie werklik so betekenisvol is nie - dit voorkom eerder 'n geforseerde konstante verdubbeling. In die geval van maat 10 is die a¹ in die stem wel 'n harmonienoot, maar die g² is 'n beklemtoonde deurgangsnoot; in mate 12-15 word die melismas, die meeste melodiese spronge en akkoordvreemde note nie in die begeleiding verdubbel nie, wat vlugge beweeglikheid toelaat.

Die verdubbeling tussen stem en begeleiding wat wel voorkom, geskied op 'n interessante wyse. Die stemmelodienoot word as't ware telkens ge-eggo deur die hoogste begeleidingsnoot, deurdat die stem- en begeleidingsmelodieë 'n sestiendenoot uitmekaar is. Hierdie eggo-effek sluit aan by die speelse atmosfeer wat deur die stemparty geskep word. Hier is egter nie sterk sprake van 'n begeleidingsmelodie en ondergeskikte vulmateriaal nie, aangesien die linkerhandparty sterk melodies gekonsipieer is en hier dus 'n opvallende kontrapuntale werking aan te tref is. Verder is dit opmerklik dat wanneer daar 'n verinniging in die teks sowel as die stemmelodie intree, die begeleiding van drie- na vierstemmigheid uitbrei - sporadies in mate 9 en 10, konstant in mate 11-16:

Notevoorbeeld DIII:8b²-17a¹

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The first system has the lyrics: "sie sel.ber, al. ler Lie. be Won.ne, ist Ro. se und Li. lie und". Above the vocal line, there is a "ritard." marking. The second system has the lyrics: "Tau. be und Son.ne, ich lie. be al. lei. ne die Kleine, die Fei. ne, die Rei. ne, die Ei. ne, die Ei. -ne!". Above the vocal line, there is a "ritard." marking, and below the piano part, there is another "ritard." marking.

In bg. mate is daar ook meer plekke waar die stem en hoogste begeleidingsnoot nie ooreenstem nie. Dit is iets wat in ooreenstemming is met die geimpliseerde verhoogde emosionaliteit en verskaf 'n aangename musikale afwisseling.

Die hegte samehang tussen die stem en begeleiding onderskryf die digter se beheptheid met die natuur en aanhanklikheid t.o.v. die geliefde.

Die feit dat die hoër tone van die stemparty nie deur die begeleiding verdubbel word nie, bring mee dat die regterhandparty van die begeleiding 'n aandeel kan hê aan die geleidelike en subtile verdonkering wat vanaf ongeveer maat 10 intree (kyk Lied DIII). Uit hierdie ietwat donkerder toonkleur skemer 'n effens ernstiger toon deur, wanneer die aandag van die natuur na die geliefde verplaas word.

Die eerste twee mate van die naspel haal die regterhandparty aan van mate 1 en 2, 'n oktaaf laer getransponeer. Die linkerhandparty is 'n gewysigde, getransponeerde weergawe van die materiaal in mate 1 en 2, waarby die pedaalnoot D gevoeg is. In mate 19-21b word die D en A van mate 17 en 18 as pedaalnote behou, terwyl die regterhandparty gereduseer word tot die intervalle wat deel vorm van die hoofmaatslae van mate 17 en 18, om 'n lang uitgeskrewe plagale kadens te vorm (kyk Lied DIII):

Notevoorbeeld DIII:0-1, 17-22

Hier tree dus 'n tipe verstarring na vore wat simbolies kan wees van die houvas wat die gewaande liefde op die digter gekry het. Volkome finaliteit spreek uit die abrupte volmaakte kadens wat op die uitgebreide plagale kadens volg. Die volmaakte kadens werk egter ook subtiel verhelderend, om 'n sekere mate van verligting te bring.

DIV: WENN ICH IN DEINE AUGEN SEH'

Die ontroering en gevoeligheid wat algemeen uit Lied DIV spreek, herinner sterk aan Lied DII. Die ooreenkoms is egter ook meer konkreet. Die lang aangehoue ondersteunende harmonie, talle herhaalde akkoorde, eggo's en sprekende aanwending van bepaalde harmonieë op fokuspunte, versterk die ooreenkoms tussen Lied DII en Lied DIV.

Lied DIV se begeleiding neem 'n aanvang met 'n lang aangehoue akkoord met die stemmelodie-toon wat in die

diskant bly staan. Mate 2-3a is meer uitgesproke melodies, as eggo van die vokale lyn. Mate 3a-4a bevat slegs die essensiële ondersteuning aan die stem in ooreenstemming met die melodietone:

Notevoorbeeld DIV:1-4a

Mate 4a⁴-5 is weer meer melodies gekonsipieer en is in hierdie geval 'n voorafskaduwing van die stem. In mate 6-8a is die begeleiding uitgesproke melodies en beweeg dan ook letterlik parallel met die sangstem:

Notevoorbeeld DIV:4a⁴-8a

Die struktuur van mate 8a⁴ en verder is sterk in ooreenstemming met dié van die voorafgaande mate, maar vertoon subtiliteite wat die inhoud en stemming wonderlik dien. Die begeleiding verander plotseling van register in maat 8a⁴, wat volkome in pas is met die teks en affek, wanneer daar na 'n intieme oomblik van samesyn verwys word. Die aanvangstone van die melodielyn word in die begeleiding in die oktaaf verdubbel (mate 8c-9a²), maar dan verskyn daar in mate 9-12a² 'n aangehoue akkoord, wat aan maat 1 herinner:

Notevoorbeeld DIV:8a⁴-12a

Die gevarieerde herhaling wat in mate 10b-12a² verskyn, verdubbel weer eens gedeeltelik die melodielyn in die oktaaf, terwyl die melodie verder tot by maat 13b presies in die oktaaf verdubbel word.

In maat 14 dra die begeleiding die melodie in oktawe op die b² en a^{b2}, maar daarvandaan verder bly die boonste begeleidingstem op e² en d² staan:

Notevoorbeeld DIV:12b-16a

doch wenn du sprichst: ich lie-be dich! so muß ich wei-nen bit-ter-lich.

Die naspel bou voort op die formule van herhaalde akkoorde en lang aangehoue note wat die uitgangsformule van die begeleiding is. Die boonste stem van die naspel is baie peinsend, met afwisselend die herhaalde noot-formule en beweeglike materiaal, maar die interaksie van die verskillende stemme in maat 17, wat weer in 19 ge-eggo word, spreek baie sterk aan en herinner aan 15:

Notevoorbeeld DIV:15-21

Mate 17 en 19 is verwant aan 6b-c en 15b-c. Die naspel is 'n kort, herhaalde, peinsende stelling van die herhaalde noot-formule uit mate 1-5, met die leunnoot van maat 14 vervang deur 'n terughouding (kyk Lied DIV). Mate 16-17 word herhaal in mate 18-19, met omruiling van stemme, sodat die melodie in lg. in die middelstem lê.

DV: ICH WILL MEINE SEELE TAUCHEN

Die begeleiding van Lied DV se funksie is nie primêr melodies nie. Te midde van die volgehoue arpeggio-figuur is die tone wat met die stemmelodie ooreenstem, in die binnestemme van die begeleiding versteek. Slegs sporadiese parallelle melodiese beweging kom voor.

In maat 1(9) word die stemmelodie gedeeltelik in die baspartij verdubbel en wel op die tweede twee-en-dertigste van elkeen van die eerste drie arpeggio-figuur. In die geval van maat 2(10) word die melodie in die boonste stem verdubbel, maar nie letterlik nie, aangesien die ritmiese inkleding van die stem s'n verskil:

Notevoorbeeld DV:0-4

Leise.

Ich will mei-ne See-le tau-chen in den

Kelch der Lie-lie hin-ein;

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It begins with a piano (p) dynamic marking. The lyrics 'Ich will mei-ne See-le tau-chen in den' are written below the notes. The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. It features a continuous arpeggiated pattern in the right hand and a bass line in the left hand. A '520' is written below the piano part. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics 'Kelch der Lie-lie hin-ein;'. The piano accompaniment continues with the same arpeggiated texture.

In mate 4b²-6b(12b²-14b) word 'n soortgelyke verdubbeling waargeneem as wat in die aanvangsmate die geval was (vgl. met mate 1-2b). Opvallend is dat daar in die geval van mate 6b²-8a(14b²-16a) 'n volgehoue parallelle beweging tussen die stemmelodie en die boonste begeleidingstem voorkom. In hierdie mate handel dit om pertinente verwysings na die geliefde en die soete samesyn met haar:

Notevoorbeeld DV:4b²-8

die Li-lie soll klin-gend hau-chen ein

The image shows a system of musical notation for the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. The lyrics 'die Li-lie soll klin-gend hau-chen ein' are written below the notes. The piano accompaniment is in grand staff with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature, continuing the arpeggiated texture from the previous example.

(Notevoorbeeld vervolg op volgende bladsy)

Lied von der Liebsten mein.

A musical score for a song. The top staff is the vocal line in G major, with lyrics 'Lied von der Liebsten mein.' The bottom two staves are the piano accompaniment, featuring a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Die naspel verwys nêrens direk na die stemmelodie nie, maar is wel deurspek met chromatiese tone wat sterk aan die halftoonbeweging van maat 1 en ooreenstemmende plekke herinner:

Notevoorbeeld DV:16-22

A musical score example for DV:16-22. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows a chromatic movement in the right hand, with notes moving up stepwise. The second system continues this movement, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing harmonic support. The tempo is marked 'ritar.' (ritardando) and 'dan.' (ritardando).

DVI: IM RHEIN, IM HEILIGEN STROME

In mate 0-7 van Lied DVI beweeg die basparty parallel met die stemparty, deur dit in die onderoktaaf en die vyftiende te verdubbel. Die ander begeleidingsparty is hier nie op 'n melodiese funksie ingestel nie, maar is eerder evokatief van aanskoulike begrippe, nl. die weerkaatsing van die imposante Keulse katedraal in die deinende water van die Ryn:

Notevoorbeeld DVI:0-8

Ziemlich langsam.

Im Rhein. im heiligen Strome, da spiegelt sich in den Wellen, mit

A musical score example for DVI:0-8. The tempo is marked 'Ziemlich langsam.' The score shows the vocal line and piano accompaniment. The piano accompaniment features a prominent bass line that moves in parallel motion with the vocal line, often doubling it an octave lower. The lyrics are 'Im Rhein. im heiligen Strome, da spiegelt sich in den Wellen, mit'.

In mate 8-11 stem van die begeleidingsnote sporadies met die stemparty se note ooreen (in die vorm van verdubbeling), bv. mate 8c-d, 10a-a², 11-12b, maar weer eens is die skilderende

effek hier op die voorgrond en dien die begeleiding nie primêr 'n melodiese doel nie:

Notevoorbeeld DVI:8c-12b

mit sei-nem gro-ßen Do-me,

In mate 17-27b, waar die aandag na die interieur van die katedraal en uiteindelik ook die persoonlike gevoelservaring van die digter verskuif, tree die begeleiding uitgesproke melodies op:

Notevoorbeeld DVI:16d-27

Im Dom da steht ein Bild-nis, auf gol-de-nem Le-der ge-malt; in mei-nes

Le-bens Wild-nis hat's freund-lich hin-ein ge-strahlt.

In mate 31b²-33 is die melodietone wat die stem in die onderoktaaf verdubbel in die binnestem van die regterhand geleë, terwyl dit in mate 34-35a² in die boonste stem van die begeleiding geleë is, maar steeds as oktaafverdubbeling:

Notevoorbeeld DVI:31-35a

Es schweben Blu-men und Eng-lein um uns-re lie-be Frau

Die begeleiding werk in mate 35b²-39 weer eens evokatief van aanskoulike begrippe. Terselfdertyd is dit ook sterk melodies gekonsipieer. Die dra van die melodie is hier nie so 'n primêre wesenstrek soos bv. in mate 17-27 nie. In

mate 40-42 is die melodie in die onderste stem van die regterhand geleë, maar word die begeleiding van hierdie twee mate as sterk melodies gerig, ervaar:

Notevoorbeeld DVI:35d-42

die Au - gen, die Lip - pen, die Lip - pen, die Wäng - lein, die glei - chen der Lieb - sten ge - nau.

Die kort tussenspele en die uitgebreide naspel dien tot beklemtoning van die heersende atmosfeer en die aanskoulike begrippe wat reeds ter sake is.

DVII: ICH GROLLE NICHT

Die volgehoue *concitato*-begeleiding van Lied DVII is nie fundamenteel op die melodiese ingestel nie. Dit werk eerder stemmingskeppend as weerspieëling van die innerlike konflik (stoïsynse volharding om nie geraak te word nie) waarom dit in die lied handel. Dit wil egter nie sê dat die begeleiding nie die stemmelodie ondersteun nie of sporadies letterlik parallel daarmee beweeg nie.

Maat 1a-c voor die aanvangsnoot e¹ van die stemparty aan. Die geaksentueerde aanvangsmotief wat onmiddellik die *concitato* in werking stel, besit besondere impak en vang die heersende atmosfeer, wat gelaai is met emosie en konflik, treffend vas:

Notevoorbeeld DVII:1-4

Nicht zu schnell.

Ich gro.lle nicht, und wenn das Herz auch bricht,

In mate 1c²-2d verdubbel die begeleidingsmelodie die stemmelodie gedeeltelik (uitgesonderd 1d). In mate 4-15d word die stemmelodie se note ook in die boonste stem van die *concitato*-figuur geïnkorporeer, uitgesonderd die plekke waar daar antisipasies in die stemmelodie voorkom (kyk Lied DVII).

In mate 16-18 word die melodie, uitgesonderd maat 16a⁴-b weer eens deur die *concitato*-begeleiding verdubbel:

Notevoorbeeld DVII:16c-18

As die boonste melodie in mate 27c-29 in aanmerking geneem word, word die stemmelodie in mate 19-33 eweneens deur die begeleiding verdubbel soos in die geval van die eerste strofe (kyk Lied DVII). Soos elders ook reeds vermeld, word hierdie boonste lyn nie as outentiek beskou nie. Gevolglik word die melodienote in die binnestem van die regterhand vervat, met 'n bepaalde gevoelsintensiewe effek:

Notevoorbeeld DVII:26c-30b

DVIII: UND WÜSTEN'S DIE BLUMEN

Die begeleiding van Lied DVIII is nie primêr op die melodiese ingestel nie, maar werk stemmingskeppend en in 'n hoë mate direk skilderend. Die stemmelodie word egter op vernuftige wyse in die begeleidingsformules gefinkorporeer (kyk Lied DVIII). Dit is opvallend dat die verskuilde parallelle beweging juis op dié punte afwesig is, waar 'n mens uit tekstuele oogpunt gesien, die parallelle beweging weliswaar sou verwag, d.i. daar waar die teks innerlike en uiterlike gelykgestemdheid suggereer. So beweeg die stem- en begeleidingsmelodieë op subtiele wyse parallel - die begeleiding is die heterofonie van die stem, behalwe by genoemde uitsonderings - totdat die frase *sie würden mit mir weinen* voorkom (mate 4b²-6b):

Notevoorbeeld DVIII:4b -6b¹

Maat 5a²-b bevat dieselfde twee formules wat in maat 3a voorgekom het. Die afwyking van die parallelle beweging dui waarskynlik op die isolasie wat die digter in sy smart ervaar. By die ooreenstemmende plekke in die tweede en derde strofes (mate 13a²-b en 21a²-b), is die effek nie so direk opvallend nie, maar word die skeiding van die innerlike en uiterlike elemente van mekaar tog as betekenisvol ervaar (kyk Lied DVIII).

Op die punt waar die digter beseft dat die natuurvriende nie met sy smart kan meeleeft nie, word die melodis-
ondersteunende werking van die begeleiding nog verder op die agtergrond geskuif.

In mate 24-28 is dit die harmoniese effek van die begeleiding wat voorrang geniet:

Notevoorbeeld DVIII:24-28a

Twee formules wat meer op die melodiese ingestel is verskyn in mate 26a²-b² en 28a²-b². Die teenbeweging wat hier tussen die buitestemme voorkom, werk emosioneel intensiverend. Vanaf maat 28b² werk die begeleiding

toenemend melodies-ondersteunend. Mate 30-31 bevat die melodienote in albei hande van die klavierparty. Die gevolgtrekking waartoe die digter hier kom, word deur die opset beklemtoon:

Notevoorbeeld DVIII:28b²-32a

sie hat ja selbst zer-ris-sen, zer-ris-sen mir das Herz.

Die teenbeweging oor 'n wye toonomvang waardeur die naspel gekenmerk word, werk effektief skilderend van die innerlike verskeurdheid wat die digter ervaar. Mate 32-37 is dus nie melodies ingestel nie, maar dien eerstens die affek. Die melodiese formule in die basparty van maat 32 verskyn as voortsetting en intensivering van maat 31. Die ritmiek van hierdie formule word in maat 33 behou, maar die melodie word ietwat op die agtergrond geskuif.

Mate 34-35 is 'n herhaling van mate 32-33 wat weer eens die karakteristieke formule in die basparty bring. Die tremolo-figure waardeur die begeleiding gekenmerk is, word nie in die naspel aangetref nie. Dit beklemtoon die ontnugtering wat die digter by herhaling ervaar. Die melodiese formule in die naspel is afgelei van die aanvang van die stemparty:

Notevoorbeeld DVIII:30-37

DIX: DAS IST EIN FLOTEN UND GEIGEN

Die begeleiding van Lied DIX is as geheel nie in die minste op die melodiese ingestel nie, maar skilder die agtergrond van 'n bruilofsfees met gepaste musiek, waarteen die digter sy teleurstelling en pyn uitsing. Slegs vlugtige momente van ooreenstemming tussen die stem en die begeleiding kom voor as hulpmiddel vir die stem. Hierdie musikale afstand tussen die stem en die begeleiding is ook suggestief van die verwydering wat daar tussen die digter en sy geliefde bestaan (kyk Lied DIX).

DX: HÖR' ICH DAS LIEDCHEN KLINGEN

Die aanvangsfrase van die stem van Lied DX word deur die klavierinleiding in die boonste oktaaf geantisipeer:

Notevoorbeeld DX:1-4

Langsam.

Die besondere ritmiese patroon wat die hele begeleiding ten grondslag lê, bring mee dat die melodie in mate 1-4 gesinkopeerd is. Die groot afstand tussen die basnoot en die melodienoot asook die feit dat die arpeggio-figure in gestrekte posisie geskryf is, is verantwoordelik vir die teer, deursigtige, byna eteriese effek van die inleiding. Die swewende, dralende melodie van die inleiding spreek van eenvoud en suggereer iets improvisatories.

Wanneer die stem in maat 5 met die melodie intree, verskyn die melodie nie meer so prominent in die begeleiding soos die geval in mate 1-4 was nie. In mate 5-7a verteenwoordig die hoogste tone van die begeleiding die melodie:

Notevoorbeeld DX:5-8a

Vanaf mate 7b-10b verskuif die melodietone na die binnestem om in mate 11-18 weer in die boonste stem te verskyn (kyk Lied DX), hoewel nie altyd ewe ooglopend nie, aangesien die

besondere ritmiese inkleding meebring dat die melodielyn in mate 13-18 in 'n sekere mate verskuil word.

Vanaf maat 19 verskyn die melodie weer in die boonste stem, terwyl die gesinkopeerde ritme van die inleiding hier verder uitgebrei word. In mate 19-20a verskyn die melodie-aanvang van die inleiding in die boonste stem, wat egter ook ooreenstem met die afloop van die laaste frase van die stem.

Mate 19-22a in sy geheel gesien, haal die melodie van die inleiding volledig aan in die boonste stem. Daarteenoor tree die melodie in maat 21a^z in die binnestem in (tot maat 24b) en word algaande deur die boonste stem oorgeneem:

Notevoorbeeld DX:18b-22a

Mate 23a^z-24a^z vertoon die aanvangstone van die nou bekende melodie in die binnestem. Daar word dus gevind dat vanaf maat 19 die aanvangsmelodie op gereelde afstande (d.i. vier maatslae uitmekaar) in verskillende begeleidingstemme intree. Die hegte eenheid en vervlegting wat deur hierdie kontrapuntale behandeling geskep word, suggereer die wyse waarop die geliefde dooldeuntjie met die jong man se gedagtes en emosies verstrengel is. Nog dieper onder die oppervlak spreek dit van die ingrypende invloed wat die verlore geliefde op sy innerlike lewe het. Die vernuftige kontrapunt kulmineer in die chromatiek van mate 24 en 25 wat tesame met die gekompliseerde ritmiese opset dien om die innerlike gegrepenheid en verwarring van die jongeling te weerspieël. Hieruit vloei die oplossende laaste mate (26-30) wat deur die volgehoue aanwending van sekwense die preokupasie van die jongeling suggereer, veral ook aangesien die aanvangsmelodie so subtiel in mate 26-28 versteek is:

Notevoorbeeld DX:19-30

(Notevoorbeeld vervolg op volgende bladsy)

DXI: EIN JUNGLING LIEBT EIN MADCHEN

Die vier inleidende mate van Lied XI antisipeer die daaropvolgende vier mate van die begeleiding (m.a.w. $4b^2-8b=0-4b$). Hoewel die begeleiding nie primêr op die melodiese ingestel is nie, bied die boonste begeleidingsnote tog definitiewe ondersteuning aan die sangstem. Dit is egter opvallend dat die stem feitlik deurgaans 'n halwe of hele maatslag vóór die begeleiding is - byna asof die begeleiding nie kan byhou by die wispelturige grille van die verliefdes nie:

Notevoorbeeld DXI:4-8a

Die dikwelse herhaling van die stemnoot deur die begeleidingnoot dien ook om die volgehoue sinkopasie te beklemtoon. Die naspel bevat nie dieselfde gereduseerde melodiese materiaal wat in die inleidende mate verskyn het nie, maar is hoofsaaklik ingestel op die beklemtoning van die byna moedswillig volhardende gesinkopeerde ritme wat die begeleiding deurgaans kenmerk. Aksente bv. in mate 1, 2 en 4 beklemtoon die moedswilligheid d.m.v. die hoekige effek wat so geskep word (kyk Lied DXI).

DXII: AM LEUCHTENDEN SOMMERMORGEN

Die begeleiding van Lied DXII is geheel en al op die skep van 'n bepaalde stemming en die oproep van sigbare beelde gerig. Uiteraard tree die melodiese element dan byna

heeltemal op die agtergrond. Daar kom sporadies momente voor waar die stem en die begeleiding wel dieselfde melodienoot bevat, maar dit gebeur op so 'n wyse, dat dit amper na toeval lyk. So kan die ooreenstemming van melodienote in maat 3a as riglyn vir die stem beskou word, terwyl die teenwoordigheid van g^1 in die begeleiding nie werklik berekende ondersteuning van die stem is nie:

Notevoorbeeld DXII:1-4

Am

p

leuch - tenden Som - mer - mor - gen

In mate 17 en 18 waar dit die blomme self is wat praat en om 'n positiewe gesindheid jeens die meisie by die man pleit, val die konstante aanwesigheid van die melodienoot in die begeleiding op:

Notevoorbeeld DXII:17-18

Langsamer.
pp

Sei uns - rer - Schwe - sternicht bö - - se, du

pp

Die stem se melodienote lê laag wanneer dit om die persoon handel. Die klaviernote lê hoog waar dit om die blomme handel, met 'n effek van ligdeurdrenktheid. Dit werk geweldig oortuigend. Soms is daar note wat ligpunte voorstel in die melodielyn en ander kere weer in 'n nie hoorbare samehangende melodie, dan weer in 'n gevoelsbelaaide kontrapunt in mate 9 en 10:

Notevoorbeeld DXII:9-10

Mate 20-22 bevat oktaafverplasinge waar die register as sodanig ter wille van kleur gebruik word. Die effek is uiters pianities. Hier is 'n besonder poëtiese behandeling van die klavier:

Notevoorbeeld DXII:20-22

DXIII: ICH HAB' IM TRAUM GEWEINET

Die kwasie resitatief wat in Lied DXIII aangetref word, laat nie juis ruimte vir 'n uitgesproke melodiese lyn in die klavierbegeleiding nie.

Dit gebeur op bepaalde punte dat die melodietone in die begeleidingsakkoorde ingebou is, of dat grepe uit die stemmelodie in die begeleidingsparty weerspieël word. So word die melodienote van mate 5b en 6a in die binnestem van mate 6b en 7a gehoor. Dieselfde opset word in die tweede strofe (mate 16b-18a) aangetref:

Notevoorbeeld DXIII:4b-7a

Mate 22b³-24 antisipeer die aanvangsformule van die stemparty van die derde strofe. Die kadens van maat 24 word dan in maat 26 herhaal om met dieselfde tone in die stemparty ooreen te stem:

Notevoorbeeld DXIII:22-26

lich. ich hab' im Traum ge - wei - net, mir

Die daaropvolgende materiaal en meer spesifiek dié vanaf maat 29, is hoofsaaklik op die opwek van bepaalde affekte ingestel en die melodiese aspek is hier van min of geen belang. In mate 31b-32a verdubbel die klavier die stemtone in die onderste oktaaf:

Notevoorbeeld DXIII:29-32

auf, und noch im - mer strömt mei.ne Trä - nen. flut.

Die secco-begeleiding van die eerste twee strofes word ook in die kort maar uiters effektiewe naspel weerspieël:

Notevoorbeeld DXIII:32-38

flut.

DXIV: ALLNACHTLICH IM TRAUME

Nog meer as in die geval van die sangstem, groei die melodie van die begeleiding van Lied DXIV uit die aanvangsformule. Dalende trapsgewyse beweging gevolg deur 'n dalende sprong van eers 'n derde en dan 'n vierde dien as uitgangspunt vir die begeleiding (mate 0-3). Sonder stilstand op die laagste toon ($g^{#1}$) verskyn daar na die drie voorafgaande dalende tweedes 'n stygende majeurtweede in mate $3b^2-4a^1$, met 'n dalende vergrote vierde gelaai met seggingskrag en wat nie in die stemmelodie voorkom nie, in maat $4a^1-4b^1$:

Notevoorbeeld DXIV:0-4b¹

Hierdie vier mate vorm die kern waaruit die grootste gedeelte van die begeleiding se melodie groei, deurdat dit herhaal word in mate 4b²-8b (uitgesonderd die e¹); mate 13b²-21b¹ herhaal mate 0-8b as geheel met 'n ritmiese aanpassing in maat 16; maat 26b²-34a herhaal ook mate 0-8b met 'n ritmiese aanpassing in maat 33. Ook die slotkadens herinner aan die aanvangsformule, wanneer dit soos volg vergelyk word: maat 37b² met maat 1a¹; maat 38a met maat 1b²; maat 38b met maat 2a¹ (kyk Lied DXIV).

Ná die bevalligheid van die melodie van die eerste 8 mate, wat ook 'n spesifieke weekheid besit wat waarskynlik met die herhaaldelike aanwending van dalende intervalle en sinkopasie saamhang, sorg maat 9 vir 'n betekenisvolle wending, wanneer die sterk stygende melodiese lyn (met stygende majeure tweede en stygende rein vierde intervalle), veranderde metrum, gelyke ritme en akkoordale struktuur van toenemende en veranderde emosionaliteit spreek:

Notevoorbeeld DXIV:8b²-11a¹

Ná die momentele stuwing skemer die weekheid weer sterk deur ten spyte van die handhawing van dieselfde ritmiese opset (hoewel die metrum terugkeer na 2/4) en akkoordale struktuur. Hierdie weekheid is vervat in die melodie van mate 9c-11a¹ wat verwys na mate 1b²-2b¹.

Ook die melodie van die kort tussenspel in mate 11a²-13a kan in 'n sekere sin na die kernformule herlei word. Die aanvangstone word in die b¹-a¹ weerspieël. Die dalende tweede word dan 'n vyfde hoër herhaal en ook in die binnestem aangewend; nog 'n herhaling verskyn 'n verdere vierde hoër asook in twee binnestemme. A.g.v. die digter opstapeling van tweedes en die aanwending van 'n toonvlak wat nog nie tot dusver gebruik is nie, is die effek egter anders as in die gevalle waar die tweedes vroeër voorgekom

het. Hier in die tussenspel spreek dit van 'n gedrongenheid tot in maat 12b¹, wat dan afneem. Die dalende vyfde in maat 13a herinner aan die dalende intervalle wat telkens op die dalende tweedes van die aanvangsformule gevolg het. Soos reeds genoem, stem die melodie van die tweede strofe ooreen met dié van die eerste strofe. Dit is ook grootliks die geval by die derde strofe. Maat 33 wyk ritmies en melodies effens af, moontlik om die chromatiek van die basparty subtiel te beklemtoon. Die koda (vanaf maat 35) stem melodies aanvanklik ooreen met maat 9, maar die metrum verander nie weer nie. Die ritme en akkoordale struktuur herinner egter nog sterk aan maat 9.

Die styging van die melodiese lyn word ook verder gevoer (kyk mate 36-37 en 9c-11a). Die ophëffing van die sinkopasie bring mee dat die dalende derde in maat 7a nie dieselfde effek as in die geval van maat 1 het nie. Soos genoem, roep die slotkadens egter weer die aanvangsfrase in herinnering om die seël te plaas op 'n begeleidingsmelodie wat van besondere homogeniteit spreek.

Die geniale hantering van die materiaal verseker egter dat daar nooit sprake van oppervlakkigheid is nie.

DXV: AUS ALTEN MARCHEN WINKT ES

Die klaviervoorspel in mate 0-8b² van Lied DXV antisipeer die melodie van die eerste agt mate van die stemparty. Daarbenewens bevat dit die basiese materiaal waaruit die grootste gedeelte van die lied se begeleiding saamgestel is (kyk Lied DXV):

Notevoorbeeld DXV:0-8b²

Hierdie herhaaldelike opklink van die begeleidingsmateriaal wat by die aanvang van die lied met die toweragtigheid van die ou sprokies geassosieer word, suggereer telkens die magie waarna verwys word. Verder dien dit ook om 'n baie hegte eenheid en ligdeurdrenktheid te skep, lg. veral d.m.v. register. Ook die staccato-begeleiding waarmee die stemmelodie se hoofnote in mate 17-24a ondersteun word, wek die indruk van klein flonkerende ligpuntjies:

Notevoorbeeld DXV:16b-24a

wo bun - te Blu - men blü - hen im gold - nen A - bend.

licht, und lieb - lich duf - tend glü - hen, mit bräut - lichem Ge - sicht;

Die tussenspel van mate 24b³-28b² bevat 'n getransponeerde weergawe van die eerste 4 mate van die voorspel (dus ook van die begeleiding) en vertoon by implikasie die besondere melodie wat so dikwels in die loop van die lied verskyn.

Mate 28b³-36 bevat presies dieselfde melodie as die sangstem in die boonste begeleidingsparty - 'n melodie wat nog nie tot dusver presies só voorgekom het nie. Die opvallende parallelle beweging van stemme in hierdie mate sluit sprekend aan by die beeld van bome wat saam die melodieë sing:

Notevoorbeeld DXV:28b³-36

und grü - ne Bäume sin - gen ur - al - te Me - lo - dein, die Lüf - te heim - lich

klin - gen, und Vö - gel schmetter'n drein;

Hoewel die rangskikking van die stemme gedeeltelik verskil, stem die tussenspel en dus die melodie van mate 36b³-40b² ooreen met dié van die eerste vier mate van die inleiding en dus ook mate 8b³-12a. Die uitbreiding van die regterhandakkoorde tot vierstemmigheid dra by tot 'n ligtige en kleurrike effek. In voortsetting van die tussenspel, haal die begeleiding van mate 40b³-48a, die voorspel en eerste strofe se begeleiding getransponeerd aan. Dit bring

mee dat die begeleidingsmelodie dieselfde is as in die genoemde mate, maar opvallend van die van die stem verskil (kyk Lied DXV).

Mate 56b³-64 wat in 'n sekere mate verwant is aan mate 28b³-36 (ritmies en gedeeltelik melodies) bevat 'n gedeeltelike verdubbeling van die melodie in die basparty, terwyl die regterhand met 'n konstante herhaling van akkoorde volstaan. Mate 65-68b² eksploiteer die EV⁷-akkoord onderliggend aan die eksklamasies in die stemparty en dien as verbinding tussen die twee kontrasterende snitte.

Die innige gevoelservaring vanaf maat 68b³ kan o.m. toegeskryf word aan die besondere klank digtheid wat in die begeleiding voorkom (kyk Lied DXV):

Notevoorbeeld DXV:68-75

Mit innigster Empfindung.

Ach, könnt' ich dort hin kommen, und dort mein Herz erfreuen,

Nie alleen verdubbel die begeleiding die stemmelodie nie, maar word die regterhandparty, bestaande uit drieklanke in digte posisie, in die onderste oktaaf deur die linkerhand gedupliseer. Hierdie spesifieke opset word tot in maat 95 gehandhaaf. Mate 96-101 bevat steeds die melodie in die boonste begeleidingstem, hoewel die ritme nie met die stemparty s'n ooreenstem nie. Ook verskil die steminkleding van die voorafgaande snit deurdat die regterhand nie langer gedupliseer word nie. Die wyse waarop die verskillende elemente, wat vroeër so heg aan mekaar verbind was, nou van mekaar wegdryf, weerspieël die teksinhoud, waar dit om kwynende drome handel:

Notevoorbeeld DXV:96-103

Adagio.

zerfließt wie eitel Schaum, zerfließt wie eitel Schaum.

In mate 102 en 103 is die begeleiding nie op die melodiese ingestel nie, maar op die harmoniese inkleding van die kadens. Na 'n *Generalpause* in maat 104, tree die naspel in 104b³ in met 'n letterlike aanhaling van die voorspel en ooreenstemmende begeleidingsnit (104b³-109a = 0-4a = 8b³-

12a). Mate 110-113 verteenwoordig slegs 'n uitgebreide kadens en is nie op die melodiese ingestel nie.

DXVI: DIE ALTEN, BOSEN LIEDER

Die begeleiding van Lied DXVI begin met 'n aangehoue *sforzando*-akkoord op die tonika van c[#]. Uit hierdie akkoord stort die dubbeloktawe - wat die tonika en dominantnote bevat - as't ware na benede. Hoewel hierdie dubbeloktawe die aanvangsnote van die stemparty antisipeer, is die oorheersende effek daarvan nie melodies nie. Die besondere dubbelgepunteerde ritme van die oktawe, asook die feit dat slegs die dominant en tonikanote gebruik word en die karakteristieke mediant weggelaat word, verleen aan hierdie klavierinleiding 'n bepaalde perkussiewe karakter. Verder spreek dit in 'n sekere mate van 'n resolute gees:

Notevoorbeeld DXVI:1-3

Ziemlich langsam.

Die

Die begeleiding is in geen opsig bedoel om melodie-draer te wees nie. In die loop van die ostinato-begeleiding, wat daarop ingestel is om 'n gestileerde weergawe van die onderhawige skouspel daar te stel, tref die begeleiding soms oënskynlik toevallig 'n melodienoot in ooreenstemming met die stemparty. Hierdie momente verteenwoordig egter bloot subtiële ondersteuning aan die stemparty en is nie primêr as deel van 'n melodiese verdubbeling bedoel nie (kyk DXVI mate 3, 7 en 11 t.o.v. oktaafverdubbeling).

Vanaf maat 15d² is dit egter anders gesteld: hier vind 'n doelbewuste melodiese verdubbeling en parallelle beweging tussen die begeleiding en die sangstem plaas, as deel van 'n uitgebreide *Gradatio* (kyk die afdeling oor *RETORIESE FIGURE*¹⁰¹). In hierdie parallelle beweging word ook 'n oormeestering deur grootsprakigheid gelees, wanneer die begeleidingsmelodie in mate 17d-18c die stemmelodie kruis en in die boonste oktaaf verdubbel. Bg. word nog verder beklemtoon deur die nadruklike kadenspunt in maat 19, waar die melodie in die begeleidingsparty ten gunste van die harmoniese effek op die agtergrond geskuif word:

Notevoorbeeld DXVI:15d-19c

der Sarg muß sein noch grö - ßer wies Hei - delber - ger Faß. Und

Wanneer die ostinato-begeleiding in maat 19d weer terugkeer, is die werking daarvan in ooreenstemming met dié van die begeleiding in mate 3d-15c. Waar daar in mate 23d-27b weer eens 'n reusagtige beeltenis voor die gees geroep word, word in die begeleiding soortgelyke materiaal as in die geval van mate 15d-19b aangetref, slegs 'n majeurtweede hoër in f*:

Notevoorbeeld DXVI:23d-27c

auch muß sie sein noch län - ger, als wie zu Mainz die Brück.

Dieselfde opset word in mate 27d-35c in die stem- en begeleidingspartye gevind. Hierdie snit is as geheel weer eens 'n majeurtweede hoër getransponeer en wel na g* (kyk Lied DXVI).

Wanneer die gewigtige stemmelodie, saamgestel uit tonika- en dominantnote van die grondtoonard in 'n aangepaste gedaante in mate 35d-37b verskyn, word die melodienote in beide die linker- en regterhandpartye in oktawe verdubbel. Dit word egter so meesterlik hanteer om die onderliggende affek te dien, dat dit nie as blote slaafse melodieverdubbeling beskou kan word nie. Dieselfde opset geld vir die nuwe melodiese materiaal in mate 37d-39c:

Notevoorbeeld DXVI:35d-39

Die sollen den Sarg fort-tragen, und senken ins Meer hin. ab;

In die geval van die daaropvolgende mate 39d-43b, tref die boonste begeleidingslyn soms melodienote en soms nie. Die begeleiding is in hierdie geval uitgesproke op harmoniese

kleur en effek ingestel en die bedoeling is hier ook nie om melodiedraer te wees nie:

Notevoorbeeld DXVI:39-43

denn sol.chem gro. Ben Sar.ge ge. büht ein gro. Bes Grab.

Uit die tappende herhaling van die cⁿ-note in maat 43, vloei 'n interessante effek voort: die linkerhandparty verdubbel die stemmelodienote in die onderste twee oktawe in gelyke maatslag, terwyl die boonste lyn van die regterhandparty die presiese melodienote bevat, maar moeisaam in rykgeskakeerde dominantharmonie en gesinkopeerde ritme agter die stemparty aan beweeg. Soos in die geval van Lied DI los die fⁿ-dominantakkoord nie op die tonika op nie, maar neem 'n verrassende wending na D (die Napolitaanse harmonie in die grondtoonard, met sy dominant):

Notevoorbeeld DXVI:44-47

Wisst ihr, warum der Sarg wohl so groß und schwer mag sein? Ich

Ook die begeleiding van die laaste sin van mate 47d-52c is op harmoniese kleureffekte ingestel en tref slegs asof toevallig in maat 48c-d die betrokke melodienote in die onderste oktaaf:

Notevoorbeeld DXVI:47c-52c

Ich senkt auch meine Lie. be und mei. nen Schmerz hin. ein.

Die uitgebreide klaviernaspel neem die vorm aan van 'n mymerende ekstemporasie. Sekere melodiese motiewe kan wel in die naspel bespeur word, maar die algemene effek daarvan (van die naspel) is een van afwisseling van lig en skadu wat verkry word d.m.v. harmoniese skakering (kyk Lied DXVI).

Vanaf maat 61 kan 'n tipies-pianistiese melodielyn in die boonste lyn van die regterhandparty onderskei word.

Die naspel verskyn nie as 'n koda wat melodieë uit die stemparty aanhaal of na enige van die voorafgaande begeleidingsmateriaal verwys nie. Die duidelikste verwantskap aan die voorafgaande gegewe spreek uit die toonaardkeuse, nl. die enharmoniese weergawe van die tonika-parallele toonaard: c[♯]/D[♭].

Die tekstuur van die naspel (wat 'n bepaalde verwantskap aan die cadenza van die a-mineur klavierkonsert op.54 vertoon) herinner in 'n sekere mate aan die begeleiding van Lied DI, veral ook t.o.v. die talle terughoudings in die boonste lyn van die regterhandparty. In sy geheel spreek die naspel van diepe ontroering en innigheid as 'n nabetragting oor die proses van verlief, verlate en verlore wees. Hierdie fynsinnige naspel verhef die gehele lotgevalle van die verydelde jong man, sy waarneming, ervaring en reaksie, finaal. Die verwonderlike toonsettings van hierdie middelmatige gedigte bereik artistieke hoogtes waartoe die betrokke poësie nie in staat is nie.

1.3.4.2 RITMIEK

DI: IM WUNDERSCHÖNEN MONAT MAI

Ritmies word die begeleiding van Lied DI gekenmerk deur 'n aanhoudende sestiennoten-beweging. In kombinasie met die oorheersende arpeggio-figure in die onderste begeleidingstem en die delikate boonste party, skep dit 'n swewende, byna eteriese geheel wat op 'n besonder geslaagde wyse die brose lentebotsels en die vlietende emosies van die jong man skilder:

Notevoorbeeld DI:0-4

Uitsonderlik hier is die gepunteerde ritme in die regterhandparty van maat 2b. Dit is die enigste soortgelyke aanwending van puntering in hierdie lied wat die leunoot subtiel beklemtoon sodat dit sweem van smagting.

DII: AUS MEINEN TRANEN SPRIESSEN

In Lied DII word 'n swewende effek geskep deur die ritmies nivellerende sinkopasie waarmee drie van die vier frases begin (mate 0, 4b², 8b²):

Notevoorbeeld DII:0-2

Hierteenoor wen die kortopeenvolgende herhaling van dieselfde akkoord aan die begin van die laaste frase, aan dringendheid:

Notevoorbeeld DII:12-14

'n Hoogs beperkte ritmiese verskeidenheid dra by tot die gekonsentreerdheid van die lied as geheel. Selfs die ritmies afwykende motief in maat 13 (vgl. met maat 1 en

ooreenstemmende plekke), kan na die eggo-motief van maat 3 en soortgelyke plekke herlei word.

DIII: DIE ROSE, DIE LILIE

Die vlugge sestiendenoot-beweging van Lied DIII word dwarsdeur die begeleiding gehandhaaf. Soos in die geval van die stem skep dit 'n effek van opgewondenheid:

Notevoorbeeld DIII:1-4



Wanneer daar 'n verinniging in die teks en gevolglik in die stemmelodie intree, word die sestiendenoot-sestienderusteken ritme van die linkerhandparty deur agstenote vervang. Gevolglik is die beweging tot 'n sekere mate meer vloeiend en wen die begeleiding en dus die geheel aan warmte (kyk Lied DIII mate 9-16):

Notevoorbeeld DIII:9-12



Hierdie ritmiese verdigting word in die naspel verder gevoer deur die pedaalnote wat in mate 17 en 18 by die agstenote gevoeg word (nl. halwenote) en deur die dubbele pedaalnoot in mate 19-21 wat mekaar a.g.v. die verlengde nootwaardes oorvleuel:

Notevoorbeeld DIII:17-22



Lied DIII vertoon dus algaande 'n toename in gevoelsgeladenheid t.o.v. die linkerhandparty van die begeleiding, terwyl die lughartige, vlugge beweging in die regterhand en stem gehandhaaf word. Dit sou binne die konteks van die lied tekenend van die digter se emosies kon wees: terwyl hy, oppervlakkig gesien, sy aandag bloot van die natuurmotiewe na die geliefde wend, vind daar 'n onderliggende verdieping van emosies en subtiële

verdonkering t.o.v. die stemming plaas - veral as die geleidelike verskuiwing van register in ag geneem word. Ook die frasiering van die naspel dra by tot die verinniging. Hierdie verandering is, teen die agtergrond van die proloog en digterlike siklus as geheel gesien, ten volle verantwoord.

DIV: WENN ICH IN DEINE AUGEN SEH'

Die begeleiding van Lied DIV toon 'n relatief wye ritmiese verskeidenheid, wat tot 'n baie groot mate deur die deklamatoriese aard van die stemmelodie beïnvloed word. Die lang aangehoue akkoord wat oorgebind word (mate 1-2, 9-10, 11-12), vind aansluiting by die droomverlore subjektiwiteit waar om dit telkens in die genoemde mate handel. So word 'n ryk, gloeiende agtergrond geskep (kyk Lied DIV). Besonder betekenisvol binne die bepaalde konteks, is die lang nootwaarde in maat 13 wat bydra om die gelaaide moment te beklemtoon:

Notevoorbeeld DIV:12-13

last; doch wenn du sprichst: ich

ritard.

Die puntering wat aangewend word om die melodiese verloop van die stem na te boots (mate 2, 14 en 15 in die binnestemme; 17, 19) of om bepaalde woorde en melodietone te beklemtoon (mate 6, 7, 15) dra positief by tot die swymelende droomverlorenheid wat uit die lied spreek.

DV: ICH WILL MEINE SEELE TAUCHEN

Die begeleiding van Lied DV word gekenmerk deur 'n ostinato-figuur van twee-en-dertigstenote, met die buitestemme van die begeleiding in agstenote, wat vir 'n legato-lyn sorg (kyk Lied DV). Die volgehoue relatief vlugge beweging dra by tot die gevoel van ingehoue emosie wat uit die lied spreek. Die naspel bring 'n subtiele verwysing na kanon, asof om daarmee aan te dui dat die lelie die gevoel van die digter moet weergee, veral ook aangesien dit op parallelle beweging uitloop:

Notevoorbeeld DV:16-19



In terugblik op die voorafgaande begeleiding wat deur aanhoudende vloeiende beweging gekenmerk is, werk die versieringsnote in mate 20-21 ritmies intensiverend deurdat dit van die voorafgaande gladheid afwyk. Hierin sou iets van die onversoenbaarheid van die digter en die geliefde se gevoelens geles kon word:

Notevoorbeeld DV:20-22



DVI: IM RHEIN IM HEILIGEN STROME

Die begeleiding van Lied DVI word tot 'n baie groot mate gekenmerk deur 'n *siciliano*-agtige ritme wat nou aansluiting vind by die beeld van die Gotiese bouwerk wat hier voor die gees geroep word (kyk Lied DVI). Die volop lang nootwaardes wat grotendeels in kombinasie met die genoemde ritmiese patroon gebruik word, is in ooreenstemming met die gewyde atmosfeer wat deur die verwysing na die katedraal gesuggereer word, veral ook die pedaalpunte.

DVII: ICH GROLLE NICHT

Afgesien van die afwyking by die kadens in die laaste twee mate van Lied DVII, word die begeleiding geheel en al oorheers deur die agstenoot *concitato*-figuur. Die linkerhand wend deurgaans die halwenoot-oktawe aan, behalwe waar dit deur langer nootwaardes onderbreek word (mate 9-10b) en in die naspel, waar lang nootwaardes as pedaalpunte aangewend word, terwyl die linkerhand ook die *concitato* opneem (kyk Lied DVII). Hierdie volharding van een basiese ritmiese patroon, is in ooreenstemming met die volgehoue, ooglopend futiele verset teen opstand. In die naspel word die klem verskuif a.g.v. die gewysigde harmoniese ritme. Dit word 'n subtiële teenspraak ná die gewaande berusting waarop die teks dui.

DVIII: UND WUSTEN'S DIE BLUMEN

Die begeleiding van Lied DVIII word gekenmerk deur die byna aksentlose voortritsel van die twee-en-dertigstenoot figure. Hierin word ook iets weerspieël van die natuurbeelde wat deur die teks opgeroep word. Gelyktydig daarmee, spreek die ononderbroke ritmiese vloei van die eteriese droom van die digter (kyk Lied DVIII).

Vanaf maat 30 verander die rol van die ritmiek. Die ligte, vervlietende beweging word hier tot stilstand geruk deur die staccato-akkoorde. Die kenmerkende ritmiese motief wat by herhaling hiërna voorkom, suggereer iets van die harde werklikheid - in kontras met die droom - waarmee die digter gekonfronteer word. Opvallend is ook die onreëlmatige onderverdeling van die maatslag in die naspel, wat in kombinasie met die gepunteerde ritmiese motiewe 'n wankelende effek skep en so die innerlike ontwrigting van die digter beklemtoon:

Notevoorbeeld DVIII:30-37

The image shows a musical score for two staves, likely piano and violin/viola. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is in 3/4 time. The score includes dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *ritard.* (ritardando), and a tempo marking *a tempo*. The notation features a mix of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. The bottom staff has a *sf* marking at the beginning.

DIX: DAS IST EIN FLÖTEN UND GEIGEN

Die diskantparty van die begeleiding van Lied DIX bestaan in sy geheel uit vloeiende sestiende note, wat die fluit en viool se musiek en die dans en voortdurende beweging van bruilofsgangers suggereer (kyk Lied DIX; kyk ook die afdeling oor *RETORIESE FIGURE: Circulatio¹¹¹*).

Die karakteristieke motief in die basparty suggereer waarskynlik die slag en koperblaasinstrumente waarvan die teks melding maak. Daarbenewens simboliseer dit moontlik ook die reëlmatig polsende dansritme van die ietwat boerse fees waarmee die digter hom nie kan vereenselwig nie.

DX: HÖR' ICH DAS LIEDCHEN KLINGEN

Die ritmiese patroon wat deur die inleiding vasgelê word, word deur die lied gehandhaaf. Selfs in mate 24 en 25 waar

REKORDNOMMER: 1991148585

REGGESTEL

TIKSTER: BISK

```

*****
*      nam                               ---*
*                                          ---*
* 100 ___ $a19911101d1991   @@yOafryA  _02  b10  ---*
*                                          ---*
* 101 0_ $aafr                               ---*
*                                          ---*
* 102 ____ $aza                               ---*
*                                          ---*
* 105 ____ $ay   m   000@y                    ---*
*                                          ---*
* 200 14 $aDie woord-toon-verhouding in die Dichterliebe- en Frauenliebe und Lebe---*
*                                          ---*
*      n-siklusse van Robert Schumann        ---*
*                                          ---*
*      $fCornelia Alice Boshoff             ---*
*                                          ---*
* 210 ___ $aBloemfontein                     ---*
*                                          ---*
*      $cUniversiteit van die Oranje-Vrystaat ---*
*                                          ---*
*      $d1991                                ---*
*                                          ---*
* 215 ____ $a827, __(2_) p.                  ---*
*                                          ---*
*      $d30 cm                               ---*
*                                          ---*
* 340 ___ $aVerhandeling (D.Phil.) - Universiteit van die Oranje-Vrystaat, 1991 ---*
*                                          ---*
* 488 60 $1700 1                             ---*
*                                          ---*
*      $aSchumann                           ---*
*                                          ---*
*      $bRobert                             ---*
*                                          ---*
*      $150000                               ---*
*                                          ---*
*      $aDichterliebe                       ---*
*                                          ---*
* 488 60 $1700 1                             ---*
*                                          ---*
*      $aSchumann                           ---*
*                                          ---*
*      $bRobert                             ---*
*                                          ---*
*      $150000                               ---*
*                                          ---*
*      $aFrauenliebe and Leben              ---*
*                                          ---*
* 600 _1 $aSchumann                          ---*
*                                          ---*
*      $bRobert                             ---*
*                                          ---*
*      $tDichterliebe                       ---*
*                                          ---*
* 600 _1 $aSchumann                          ---*

```

Reg J


```

*          $bRobert
*
*          $tFrauenliebe und Leben
*
* 606 _0 $zeng
*
*          $aSongs (High voice) with piano
*
* 606 _0 $zafr
*
*          $aLiedere (Ho_be stem) met klavier
*
* 676 10 $a781.42168092
*
*          $b20
*
* 700 _1 $aBoshoff
*
*          $bCornelia Alice
*
*-----*

```

EKSEMFLAARBESONDERHEDE:

BESTELNR	EK	UITL	VL	DL	MAT	ENT	RAKNOMMER	FIS	KAT	DATUM	DATUM	DATUM	DATUM
	NR	KODE	NR	NR	KAT	CDV	KODE	EEENH	NAAM	BESTEL	ONTV	FAKT	GEKAT
	01	22	00	00	01	9	KH20 T 781.42168092 SCH	03	1	BIDV			911101

SKENKER:

die skryfwyse van die vorige verskil, is die basiese opset steeds herkenbaar. Die volgehoue ritmiese patroon is in ooreenstemming met die kontemplatiewe gees van die lied en die idee van 'n immer teenwoordige melodie met die geassosieerde herinneringe (kyk Lied X).

DXI: EIN JUNGLING LIEBT EIN MADCHEN

Die mees prominente kenmerk van die begeleiding van Lied DXI as geheel, is die gesinkopeerde ritme wat so te sê moedswillig gehandhaaf word deur die begeleiding. Hierdie sinkopasie word des te meer beklemtoon deur die feit dat die begeleiding as't ware agter die stem aan beweeg (kyk Lied DXI).

Maat 5 kan as voorbeeld geld vir 'n tegniek wat volop in die lied gebruik word. Die stem sing nl. eers b^{nat} , dan gee die begeleiding b^{nat} , terwyl die stem iets anders sing. Hierdeur word die wispelturigheid waarom dit hier gaan, subtiel maar uiters effektief verklank:

Notevoorbeeld DXI:4-6

The image shows a musical score for the song 'Ein Jüngling liebt ein Mädchen, die'. It consists of two staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The lyrics 'Ein Jüngling liebt ein Mädchen, die' are written below the notes. The bottom staff is the piano accompaniment, starting with a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of one flat. The piano part features a syncopated rhythm, with notes often starting on the second or third beat of a measure. Dynamics markings include *mf* (mezzo-forte) above the vocal line and *p* (piano) below the piano accompaniment.

DXII: AM LEUCHTENDEN SOMMERMORGEN

Die begeleiding word deurgaans deur 'n vloeiende sestienendoot-ritme gekenmerk, wat bydra tot die deursigtige, eteriese effek wat d.m.v. onder andere toonkeuse en registerkleur bereik word. Sinkopasie is deurgaans belangrik en dra grootliks by tot die geweldig subjektiewe effek van teerheid en ontroering (kyk Lied DXII). Die komplekse vervlegting van stemme in mate 23-28 van die naspel gee uitdrukking aan die digter se innerlike gesteldheid wanneer hy ook nie by die blomme simpatie wek nie, omdat hulle vir sy ontroue geliefde partydig is:

Notevoorbeeld DXII:23-28

DXIII: ICH HAB' IM TRAUM GEWEINET

Die mees uitstaande ritmiese kenmerk van die begeleiding van die eerste twee strofes en die naspel van Lied DXIII is sekerlik in mate 3 en 4 vervat:

Notevoorbeeld DXIII:3-4b²

Hierdie sprekende ritmiese figuur word op subtiële wyse ook in die stemparty weerspieël, sodat dit in die begeleiding nie bloot as vulmateriaal dien nie, maar positief bydra tot die totstandkoming van 'n homogene geheel (kyk Lied DXIII mate 5a, 10a en 10b, 16a, 27a).

Die begeleiding van die derde strofe vertoon nie hierdie karakteristieke ritmiese formule nie, aangesien dit hier in hoofsaak om die skep van bepaalde kleureffekte en 'n stuwende progressiewe dramatiese lyn handel (kyk Lied DXIII).

DXIV: ALLNACHTLICH IM TRAUME

Die mees opvallende kenmerk van die ritmiek van die begeleiding van Lied DXIV is die sinkopasie. Dit verleen aan die melodie 'n sekere weekheid en dra positief by tot die algemene effek van dromerigheid - veral waar die melodiek van die stem en die begeleiding nie presies ooreenstem nie, bv. mate 2 en 4:

Notevoorbeeld DXIV:0-4

All.nächtlich im Traume seh' ich dich, und

Die sinkopasies van hierdie lied verskil ingrypend van dié in DXI: in DXI is die sinkopasies moedswillig, beklemtoond; hier is die effek daarvan teer, week en swak.

Die wisseling van metrum in mate 9 en 22 werk ook besonder effektief om 'n toenemende mate van beweeglikheid en oplaai van emosie te bewerkstellig. Die gesinkopeerde ritme word egter nooit ten koste van die ander elemente van die musiek volgehou nie. So tree dit in mate 3, 7, 16, 21, 29, 33 en 35 tot 37 op die agtergrond om die oorwig op ander musikale elemente te plaas, bv. chromatiek (kyk Lied DXIV).

Soos in die geval van mate 11a²-12a en 24a²-25a val die gelyke agstenoot-beweging in mate 36b-37a op, van weë die stuwende effek daarvan.

DXV: AUS ALTEN MARCHEN WINKT ES

D.m.v. die beweeglike $\frac{6}{8}$ -maatlag word in Lied DXV 'n effek van bruisende speelsheid gewek wat aan 'n mōrelied herinner. In mate 0-16 word die ritmiese verdeling van kwart-agste deurgaans in een of albei hande gehandhaaf - dit vind aansluiting by die opgewonde verwysing na die towerland waarvan daar gesing en vertel word (kyk Lied DXV).

In mate 17-24a word die begeleiding se tekstuur meer delikaat, a.g.v. die invoeging van rustekens tesame met die staccato-aanslag. Dit vind presiese aansluiting by die teks wat na die lieflike, gloeiende prag van die veelkleurige blomme in die aandlug verwys:

Notevoorbeeld DXV:16b-20a

wo bun - te Blu - men blü - hen im gold - nen A - bend licht,

Die tussenspel vanaf maat 24b keer terug na die ritmiese patroon wat in mate 0-16 voorgekom het. In mate 28-29, 31-

33, 35-36 en 40 kom heelwat oorgebinde note voor, wat die ritmiese aksent effens versag om aansluiting te vind by die beeld van wiegende bome waaruit vergange melodieë en voëlsang opklink. Ook wanneer die lied vanaf maat 40b³ 'n meer dramatiese wending neem by die verwysing na die newelbeelde wat uit die aarde verrys om te dans, is die gewigtiger ritme uiters gepas (kyk Lied DXV).

Notevoorbeeld DXV:28-32

und grüne Bäume singen uralte Melodein, die

cresc.

In mate 49-55 word weer van die opsnippering van die twee saamgestelde maatslae gebruik gemaak, om aan te sluit by die beeld van flonkerende lig waarna die teks verwys:

Notevoorbeeld DXV:48b-52

und blaue Funken brennen an jedem Blatt und Reis, und

p

In aansluiting by die ryk akkoorde - wat met die dramatiese wending vanaf maat 57 gepaard gaan - word die gewigtiger ritmiese inkleding weer eens aangewend, terwyl die legato-aanslag wat in die linkerhand m.b.v. boë aangedui word, tot die vol, kragtige effek bydra:

Notevoorbeeld DXV:56b³-60

und laute Quellen brechen aus wildem Marmorstein, und

p

*

Vanaf maat 68b³ verander die atmosfeer plotseling. Na die dramatiese opwelling van die voorafgaande mate, tree daar nou 'n innige versugting op die voorgrond. Ritmies word hierdie effek verkry, deur 'n vergroting van nootwaardes,

sodat die nou reeds bekende melodie wat telkens terugkeer, sy sprankelende karakter verloor om 'n gedrae, gevoelsbelaaide atmosfeer na vore te laat kom. Die spesifieke effek word verhoog deur die besondere ritmiese inkleding van die linkerhandparty, wat aan 'n sug herinner en byna moeisam voortbeweeg. Let ook op die lang stilstand op die tonika-harmonie in mate 75-76, 83-84, 91-92 (kyk Lied DXV):

Notevoorbeeld DXV:68-76b²

Mit innigster Empfindung.

Ach, könnt' ich dort hin kommen, und dort mein Herz erfreuen,

Mate 90 en 91 wek nog te meer die effek van moeisame beweging, waar die stem- en begeleidingspartye nie gelyktydig beweeg nie, maar die stem die begeleiding agterna loop:

Notevoorbeeld DXV:88b³-92a

das seh' ich oft im Traum,

Die besonder lang nootwaardes wat hoofsaaklik tot die regterhand beperk was, word vanaf maat 95 tot maat 104a¹ deur die regterhand sowel as die linkerhand volgehou, sodat die ritme hier heeltemal op die agtergrond tree tot voordeel van die treffende harmoniese kleureffekte wat hier verkry word:

Notevoorbeeld DXV:95-104a¹

Adagio.

son, ne, zer, fließt's wie ei - tel Schaum, zer, fließt's wie ei - tel Schaum.

Na 'n *Generalpause* in maat 104, keer die aanvangsmate momenteel terug (soos 'n geheueflits) met die kenmerkende

kwart-agste ritmiese verdeling, hoewel die aanslag nou staccato is. Die verandering van aanslag bring mee dat die effek hier meer deursigtig en delikaat is as by die aanvang van die voorspel. Die ingevoegde rustekens in mate 107b, 108b en 109b onderbreek egter die vloeiende beweging, totdat die lang nootwaardes vanaf 110 weer eens intree, met die agstes in die linkerhand op die swakste deel van die eerste maatslag, soos ligflitse wat net-net deurbreek deur die newels van herinnering. Uit 'n musikale oogpunt gesien is dit welkom, aangesien die nootwaardes neig om eenselwig te wees. Dit kontrasteer met die dele met die pedaalnote:

Notevoorbeeld DXV:104-113

The musical score for Notevoorbeeld DXV:104-113 is written for piano. It consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music is marked *pp* (pianissimo) at the beginning and *f* (forte) later. The score shows a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. There are some markings below the bass staff, possibly indicating fingerings or pedal points.

Wat die verhouding tussen die ritme en die harmonie betref, kan gekyk word na mate 2 en 3. Die basnoot kom agterna en beklemtoon so die swakste deel van die maatslag. Dit het 'n baie spesifieke effek. Schumann gebruik die vertraging van die harmoniese basnoot om die ritmiese stimulus te kry. So 'n los lewendigheid kom dikwels in Schumann se musiek voor, bv. die *Karnaval*, wat ook sulke huppelende effekte bevat:

Notevoorbeeld DXV:0-4a

Lebendig.

The musical score for Notevoorbeeld DXV:0-4a is written for piano. It consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music is marked *mf* (mezzo-forte) and *Lebendig.* (lively). The score shows a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. There are some markings below the bass staff, possibly indicating fingerings or pedal points.

DXVI: DIE ALTEN, BOSEN LIEDER

Ritmiek word in die begeleiding van Lied DXVI subtiel maar sprekend aangewend om die tafereel wat kom hier afspeel, te skilder.

By die aanvang van die lied word 'n ritmiese formule aangetref wat die volle aandag van die hoorder vasvang. Na die dramatiese *sforzando*-aanvangsakkoord, kort *acciaccatura* en willekeurige verlenging van toonduur, tref die perkussiewe, geaksentueerde dubbelgepunteerde ritme van die inleidende maat 2:

Notevoorbeeld DXVI:1-3c

Die hardnekkige volharding van die ritmiese ostinato in beide begeleidingspartye vanaf maat 3d spreek van resolute determinasie. In 'n meer letterlike sin kan dit ook as 'n ritmiese stapmotief gesien word, wat op die makabere optog dui. Slegs in mate 19, 27 en 35 word momenteel van die stapritme afgewyk ter wille van die betrokke kadenspunte (kyk Lied DXVI):

Notevoorbeeld DXVI:3d-7c

'n Interessante vergelyking kan getref word tussen mate 35d-39c en 3d-7b, aangesien daar melodiese en in geringer mate harmoniese ooreenkoms tussen die twee frases bestaan. Waar in lg. die reëlmatige stapritme met aksente op die twee sterk maatslae in die maat verskyn, word by die tweede aangehaalde frase gemerk dat te midde van moeisame laterale beweging oor die klavierbord, die aksent nou ook op die twee swakker maatslae in die maat geplaas word, terwyl dieselfde twee maatslae ook harmonies voller gelaai is. Hierdie effek sluit presies aan by die beeld van die swaarvoetige reuse wat die enorme kis in die see moet laat sak:

Notevoorbeeld DXVI:3d-7c, 35d-39

3d
Die al - ten, bö - sen Lie - der, die Träu - me bö - s' und arg,

35d
Die sollen den Sarg fort - tragen, und senken ins Meer hin - ab; denn

Die fermate in maat 39b-d, wat ook dinamies beklemtoon word, bevestig die gewigtigheid. Wanneer na die groot kis wat 'n groot graf verdien, verwys word, word in mate 40-43 van lang nootwaardes en blokakkorde met dinamiese aksente gebruik maak. Die ritmiese effek van die voorslag in maat 42a-b werk emfaties en dra by tot die effek van gewigtigheid:

Notevoorbeeld DXVI:40-43



Die gesinkopeerde herhaalde c-kruise in maat 43 werk treffend skilderend wanneer dit op presies die regte oomblik aan 'n eentonig-tampende klok herinner. Die gesinkopeerde ritme word in mate 44-47 voortgesit om 'n hinkende effek te skep wanneer na die afmetings en gewig van die enorme kis verwys word. Die dinamiese dominantharmonie wat hieraan onderliggend is, dra by tot die gewigtigheid:

Notevoorbeeld DXVI:44-47



In die laaste vyf mate word weer eens lang nootwaardes aangetref, maar die onderliggende ritme is nie so afgemete as wat in mate 40-43 die geval was nie. Die langerwordende nootwaardes lei uiteindelik tot die mymerende naspel (kyk Lied DXVI) gekenmerk deur ritmiese vloeiendheid, oorwegend lang nootwaardes in die baslyn en gesinkopeerde ritmes hoofsaaklik in die boonste melodiese lyn:

Notevoorbeeld DXVI:48-52



Ritmiek van die naspel: Na die marsiale vierslagmaat van die begeleiding, gaan die naspel oor in 'n saamgestelde tweeslagmaat, nl. $\frac{6}{4}$. Uiteraard besit die naspel 'n hoë mate van ritmiese vloeiendheid, wat ondersteun word deur die egalige agstenoot-beweging en die versagting van die metriese aksent deur die terughoudings oor die maatstreep in mate 53/54, 54/55, 55/56, 56/57, 57/58. Vanaf maat 59 word die metriese aksent op die eerste maatslag nie meer op

hierdie wyse genivelleer nie, met die gevolg dat daar - veral ook a.g.v. herhaling van spesifieke formules - 'n sekere dringendheid en voortstuwing vanaf maat 59 aangevoel word (herhalings: 59a¹/60a¹, 61a¹/62a¹/ 63a¹, 64a¹). Hierdie dwingende beweging neem geleidelik af a.g.v. die dalende toonhoogte (vanaf maat 64), afname in tempo (64b), invoering van langer nootwaardes en oorgebinde note (vanaf 65a³). Die gepunteerde ritme in mate 59b³ en 60b³ wat nog nie van te vore in hierdie begeleiding of naspel gebruik is nie, word in 65-66 drie maal opeenvolgend gebruik, met die effek van 'n uitgeskrewe rubato.

1.3.4.3 DINAMIEK

DI: IM WUNDERSCHÖNEN MONAT MAI

Die dinamiek van die begeleiding van Lied DI stem grootliks met dié van die sangstem ooreen. Die oorheersende dinamiese vlak is *piano*, met gepaste subtiele infleksies wanneer die emosionaliteit oplaai (kyk Lied DI mate 9, 10; 11,12; 20,21; 22,23). Die verhoogde dinamiese vlak moet egter baie beheersd hanteer word, sodat dit steeds binne die gevoelspektrum val wat gesuggereer en ook pertinent aangedui word (die aanduiding bo-aan is nl. langsaam en teer).

DII: AUS MEINEN TRANEN SPRIESSEN

Die klankvlak van die begeleiding van Lied DII (met tempo-aanduiding *Nicht schnell*) bly relatief laag. Die aanduidings *piano* en *pianissimo* word gegee, met gepaste infleksies op bepaalde fokuspunte soos mate 2a, 3a, 6a, 7a, 13-14. Die eggo-roep word telkens met *pianissimo* aangedui (mate 4, 8, 16), terwyl die belofte van die laaste frase ook as 'n verlokkeende fluistering voorgedra word, hoewel 'n gepaste dinamiese verbreding na die hoër toonhoogte in maat 14 lei. Die *ritardando* vanaf maat 15b, die fermate wat weer eens teenoor die eggo-roep verskyn en die verlengde nootwaardes van die sloteggio, laat die slotnote van die begeleiding soos 'n sug in die ruimte vervloei.

DIII: DIE ROSE, DIE LILIE

Geen groot dinamiese infleksies word in die begeleiding van die speelse (*Munter*) Lied DIII aangedui nie - heel gepas. Die aanvanklike toonvlak word as *mezzo forte* aangegee met 'n gepaste *crescendo* in maat 11 as die emosionaliteit verhoog. By die slotkadens verskyn weer 'n *mezzo forte*. Van hierdie gegewens kan afgelei word dat hier nie groot wisselinge t.o.v. toonvlak verlang word nie, maar eerder subtiele dinamiese aanpassings by die stem en by implikasie ook by die teks en stemming. Die naspel is 'n belangrike kleurspatsel. Die tessitura verander deurdat die stem wat vroeër hoër was, nou weg is.

DIV: WENN ICH IN DEINE AUGEN SEH'

Die dinamiese aanduidings van die begeleiding van die gevoelige Lied DIV (*Langsam*) wissel van *pianissimo* tot *forte* en is altyd ten nouste onderhewig aan die heersende affek. Die aanvang is *piano* met 'n subtiele infleksie in maat 2 om die melodie uit te bring en daarmee saam 'n fynsinnige gevoelintensivering. Namate die emosie oplaai, styg die dinamiese vlak in mate 4b-7a telkens hoër. Die

gevoelsopwelling kulmineer in maat 7a, waarna dit tot by maat 8a afneem. In maat 8a² verskyn 'n pouse voor die volgende motief en die dinamiese vlak pas hierby aan. Geringer dinamiese kurwes kom in mate 8, 10-11 en 14-15 voor, wat telkens daarop gemik is om die begeleidingsmelodie uit te lig. Die naspel sterf *pianissimo* weg met 'n gevoelvolle *ritardando* in ooreenstemming met die vervlietende hoop en liefdesvreugde.

DV: ICH WILL MEINE SEELE TAUCHEN

By die aanvang van die begeleiding van Lied DV verskyn daar benewens die *Leise*, 'n *pianissimo*-aanduiding. Die enigste ander vertolkingsstekens wat voorkom, is die *decrescendo* en *ritardando* in mate 20 en 21 (kyk Lied DV). Die dinamiese vlak van die begeleiding sal uiteraard by dié van die stem en die heersende melodiese en tekstuele inhoud aanpas. Groot dinamiese wisseling sal onvanpas wees by hierdie byna ademlose moment van liefdesverlange.

DVI: IM RHEIN, IM HEILIGEN STROME

Aanvanklik word die grootsheid van die Ryn en die imposante bouwerk besing in Lied DVI, waarby die tempo-aanduiding *Ziemlich langsam* gepas is. Die *forte*-toonvlak en aksente op die lang basnote in die begeleiding van mate 1-3 is dus volkome gepas. Wanneer die aandag na die skoonheid van die binnekant van die domkerk verskuif, bring die kort tussenspel 'n *diminuendo* en word 'n *piano*-aanduiding in maat 17 gegee. Die aksente in mate 21-23 dien om die klank van die lang note te balanseer met die dubbele derdes in die binnestemme. Dieselfde word beoog met die aksente in mate 35-39, terwyl die toonsterkte in maat 27 as *piano* aangedui word ter inleiding van die gevoelvolle verwysing na die ooreenkoms tussen die Maria-beeld en die gelaat van die geliefde. Die *ritardando* in maat 41 vestig die aandag op die terugkeer van die aanvanklike begeleidingsmotief. Vanaf maat 44 is die toonvlak *mezzo forte*, met weer eens die aksente (mate 44-46) om aan te sluit by die beeld van forsheid wat hier geskep word. Dit is egter nie heeltemal so kragtig soos by die begin nie, asof die rug op die Ryn en die katedraal gedraai word. Die *ritardando* in mate 56-58 vestig die aandag op die oplossing van die kadens.

Die wisselende omvang van die beelde waarna verwys word, sowel as die verskillende grade van innigheid en emosionaliteit wat die digter beleef, vind uiting in die wye dinamiese spektrum van hierdie lied.

DVII: ICH GROLLE NICHT

Die begeleiding van Lied DVII (*Nicht zu schnell*) begin met 'n *mezzo forte*-aanduiding, terwyl daar *forte*-aanduidings in

mate 12, 13, 14, 16 (op swak maatslae) en 'n *crescendo* in mate 17 en 18 voorkom (kyk Lied DVII). Die hardheid en valsheid wat in die geliefde se hart skuil, asook die digter se ontsetting word hierdeur beklemtoon. Ná die *forte* ontkenning in maat 19, lei die *decrescendo* in maat 22 tot die *piano* in maat 23 wat van die ontnugterende droom vertel. Mate 25, 27, 29 vertoon telkens 'n *crescendo*, met weer eens 'n *forte* in maat 30 om die toenemende teleurstelling en liefdesmart van die digter te onderskryf. Ook die naspel het in maat 33 'n *crescendo* en vereis 'n *forte*-klank op die slotkadens-akkoorde om die determinasie van die jong man uit te beeld. Die oorwegend hoë toonvlak is in ooreenstemming met die gewaande ongeërgdheid en volhardende poging tot negering van die geliefde en die ongeluk wat sy meebring. Die herinnering aan die droom van die geliefde word gepas *piano* voorgedra, soos hierbo genoem. Opvallend is die volgehoue aksente op die eerste en derde maatslae van mate 1 tot 9. Hierin word ook iets van die vasberade poging tot onversteurbaarheid gesuggereer. Hierdie patroon word in maat 10 verbreek, terwyl daar aksente in mate 13a, 14a, 15a en 16a in ooreenstemming met die teksinhoud voorkom. In mate 30 en 31 keer die gereelde aksente momenteel terug en verskyn hier ook in die linkerhand. Dit onderstreep by hernuwing die futiele vasberadenheid. Aksente ontbreek by die tweede strofe met 'n bepaalde smartlike effek.

DVIII: UND WUSTEN'S DIE BLUMEN

Die eteriese ritseleffek van die vinnig-vloeiende tremolo-figure in Lied DVIII (sonder 'n tempo-aanduiding) word nêrens deur groot dinamiese infleksies versteur nie. Die toonsterkte bly konstant op 'n *piano*-vlak, tot waar die gefintensiveerde emosionaliteit in maat 30 op die voorgrond tree. Die tekstuele en gehele musikale gegewe regverdig die skielike dinamiese opbou oor 'n kort afstand, wanneer die digter se innerlike verskeurdheid, wat hom deur die geliefde aangedoen is, ook ritmies en diastematies beklemtoon word. Die aangroeiende toonsterkte en aksente wat in die naspel voorkom, werk uiters effektief.

DIX: DAS IST EIN FLÖTEN UND GEIGEN

Die begeleiding van Lied DIX (*Nicht zu rasch*) begin *piano* en vertoon in maat 8 'n relatief groot *crescendo* (kyk Lied DIX), asof die jong man die feestelikheid vanaf 'n afstand nader. Die *forte* vanaf maat 9 is gepas, gesien in die lig van die trompette waarvan die teks melding maak, in teenstelling met die vroeëre fluite en viole. Die tussenspel vertoon 'n *decrescendo* by die kadensmaat (16), om vanaf maat 17 op 'n *piano*-vlak voort te gaan. In maat 24 verskyn weer 'n *crescendo*, met *forte* vanaf maat 25 wanneer na die geliefde verwys word. Die aksente op die eerste

agstenoot in mate 25 en 34 beklemtoon die reidans waarvan die teks meld. Terselfdertyd suggereer dit moontlik ook die emosionele stuwering wat die jong man ervaar, by die aanblik van sy dansende geliefde. Die aksente is ook by die tweede strofe gepas, waar na die engele se smart om die jongeling se ontwil verwys word.

DX: HÖR' ICH DAS LIEDCHEN KLINGEN

Daar verskyn baie min dinamiese aanduidings in Lied DX saam met die dolende melodie wat langsaam en byna dromerig voorgedra behoort te word (*Langsam*). Aanvanklik verskyn 'n *piano*-aanduiding. Die aksente in die naspel (kyk Lied DX:21-23) dien om die kontrapuntale struktuur duideliker toe te lig. Die *sforzando* en daaropvolgende *crescendo* in mate 24 en 25 sluit aan by die emosionele opwelling wat uit die chromatiek en gekompliseerde ritmiek spreek. Die *sforzando* op die dissonant in maat 26 werk aanvullend affektief, terwyl die *decrescendo* in maat 27 en *ritardando* vanaf maat 28 aansluit by die onvermydelike aanvaarding waaraan die jongeling hom moet onderwerp, soos wat die bekende lied wegsterf.

DXI: EIN JÜNGLING LIEBT EIN MADCHEN

In Lied DXI (sonder enige tempo-aanduiding) word die minimum dinamiese aanduidings in die begeleiding aangetref, waarskynlik om aan te sluit by die ongeërgdheid van die wispelturige en vermakerige jongmense. In maat 0 verskyn die aanduiding *mezzo forte*. In mate 26 en 27 word 'n *crescendo* aangedui om die meer aktiewe baslyn te beklemtoon, terwyl maat 33 'n *forte*-aanduiding vir die naspel bevat. Daarbenewens word aksenttekens aangetref om die gesinkopeerde ritme te beklemtoon en so ook die moedswilligheid wat plekplek uit die eenvoudige verhaal spreek. Subtiele infleksies om uitdrukking aan die teksinhoud te gee, sal ook voorkom, bv. by die aanvang van die tweede strofe en teen die einde van die laaste strofe.

DXII: AM LEUCHTENDEN SOMMERMORGEN

In Lied DXII verskyn meer dinamiese aanduidings by die begeleiding as wat by die stem die geval is en die tempo-aanduiding is *Ziemlich langsam*. Die aanvanklike aanduiding is *piano* wat gepas is by die innige teerheid wat uit die musikale gegewe en die teks spreek. In mate 1, 6 en 9 word die intrede van 'n opvallend hoër toon telkens deur 'n kort *crescendo* voorberei (kyk Lied DXII). Die dinamiek dien in hierdie gevalle ook om die gevoelsbelaaide effek van die chromatiek wat hier aangewend word, te beklemtoon. In mate 11 en 19 word die tonikatone in die regterhand beklemtoon,

wanneer dit vir die eerste maal weer prominent gehoor word ná die voorafgaande chromatiek.

Die toonvlak word in maat 10 weer as *piano* aangegee, na die groter klank wat in maat 9 aangedui is. Wanneer die blomme self praat, is die dinamiese aanduiding vir die klavier net soos vir die stem sprekend *pianissimo*.

By die koda verskyn in maat 23 weer 'n *piano*-aanduiding, terwyl die chromatiese akkoord in maat 24b³ met 'n aksentteken gemerk is om by te dra tot die skep van 'n innige gevoelsmoment. 'n Mens sou uit die harmoniese opset kon aflei dat dieselfde prosedure in maat 26b³ sou geld.

DXIII: ICH HAB' IM TRAUM GEWEINET

Wanneer die sprekende kommentaar van die klavierparty vir die eerste maal in maat 3 van Lied DXIII (*Leise*) intree, is die dinamiese aanduiding *pianissimo*. Dieselfde aanduiding verskyn in maat 6, maar wanneer daar 'n subtiele wending in die affek intree, word 'n *crescendo* in maat 8 aangedui met aksente op die akkoorde in mate 8 en 9 om die gedagte van ontwaking te ondersteun (kyk Lied DXIII). In die geval van die tweede strofe verskyn daar slegs 'n enkele *pianissimo*-aanduiding in maat 14, hoewel dit logies sou wees om min of meer dieselfde patroon as in die eerste strofe te volg.

Die melodie-antisiperende tussenspel bevat in mate 23 en 24 'n aanduiding wat ooreenstem met die dinamiese infleksie wat in mate 1 en 2 vereis word. Om by die stemparty aan te pas, sal die dinamiese vlak vir die derde strofe waarskynlik aanvanklik ook *pianissimo* wees. Die affektief verantwoordende infleksie in maat 27 wat aansluit by die positiwiteit van die betrokke droomtafereel, word deur 'n *crescendo* in maat 28 opgevolg, wat aansluit by die heersende dramatiese opset. Hier dring die onaangename werklikheid tot die dromende digter deur. Die dinamiese infleksie in maat 31 werk mee om die harmoniese, melodiese en affektiewe gegewe te onderstreep.

Die *sforzando* by die kadens in maat 32 dra daartoe by om hierdie byna abrupte formule aan emosionele intensiteit te laat wen en die effek van 'n wanhoopskreet te intensiveer. Wanneer die ritmies kenmerkende formule in die naspel intree (maat 35), is die dinamiese aanduiding gepas *pianissimo*. Die uitgebreide pousering in mate 36 en 37 sal vereis dat die slotkadens op 'n selfs nog laer dinamiese vlak uitgevoer moet word.

DXIV: ALLNACHTLICH IM TRAUME

By die aanvang van die begeleiding van Lied DXIV is die dinamiese aanduiding *piano* in aansluiting by die droom-idee. Wanneer die emosie vanaf maat 9 begin oplaai, verskyn daar 'n *sforzando* by die aanvang van die maat en 'n *crescendo* wat na die melodiese hoogtepunt lei. In ooreenstemming met die melodiese rigting en woordinhoud verskyn in maat 10 'n *decrescendo*. Die *ritardando* in maat 11 het ook op die kort gevoelsbelaaide tussenspel betrekking. In ooreenstemming met die melodiese kurwe, toon die tussenspel 'n *crescendo* wat na 'n aksent op die klimakspunt lei, gevolg deur 'n *decrescendo*.

Die dinamiek van die tweede strofe stem ooreen met dié van die eerste strofe. Die derde strofe se stemparty bevat die aanduiding *pianissimo*. Aangesien dit hier om die spraak en handeling van die droommeisie gaan, sal die klankvlak van die klavier ook dienoreenkomstig laer wees. By die klimaks van die derde strofe word die eerste akkoord in mate 35 en 36 met 'n aksent beklemtoon, terwyl 'n *crescendo* van maat 35 na maat 36 aangedui word, in verbinding met die gedagte van ontwaking. Hoewel geen verdere aanduidings verskyn nie, sal die klankvlak in maat 37 by dié van die stem aanpas, met die slotkadens sag genoeg om die effek van 'n nagedagte, wat na die droom verwys, te skep.

DXV: AUS ALTEN MARCHEN WINKT ES

Dinamiek speel 'n belangrike rol in die dramatiese verloop van Lied DXV. Die tempo-aanduiding is lewendig (*Lebendig*) en die aanvanklike dinamiese vlak *mezzo forte*. Mate 4b-6a vertoon, gepaardgaande met die stygende lyn in albei hande, ook 'n eventuele toename in toonsterkte wat van toenemende emosionele intensiteit spreek. Wanneer die stem in maat 8b³ intree, is die aanduiding eweneens *mezzo forte* en 'n mens sou verwag dat die begeleiding hom hierna sal skik. Wanneer die stygende lyn vanaf maat 13 (soos in 5) weer voorkom, word 'n *crescendo* ook insgelyks aangedui wat gepas is by die verwysing na die sang wat opklink. Ter voorbereiding van die delikate tekstuur van die begeleiding en subtiële verandering t.o.v. atmosfeer, kom 'n *decrescendo* in maat 16 voor. Op grond van die genoemde elemente kan waarskynlik aanvaar word dat die dinamiese vlak in mate 17-24a¹ relatief laag sal wees.

Die plotselinge intense *crescendo* in maat 24 voor die *forte* van die daaropvolgende meer dramatiese snit aan. Die aksent in maat 26a het nie voorheen in die ooreenstemmende mate verskyn nie. Die gepaste *crescendo* in mate 31 en 35 impliseer waarskynlik dat die toonsterkte by die intrede van die stem in maat 28b³ en dus ook in 32b³ effens afgeneem het. Maat 36b³ bevat ook weer 'n *forte*-aanduiding met 'n

sforzando in 38a. Die *forte*-aanduiding vir die stemparty in maat 40b³ impliseer sekerlik dat die begeleiding ook *forte* voorgedra moet word. Die drastiese verlaging van die stem vanaf 42b³ sal uiteraard 'n dinamiese afname tot gevolg hê waarby die klavier sal moet aanpas en wat sal bydra tot die skep van 'n geheimsinnige, toweragtige effek. Die sterk stygende lyn vanaf maat 46 word egter weer eens deur 'n *crescendo* ondersteun, wat ook tekstueel verantwoord is wanneer na die toweragtige dans verwys word. Soos in maat 16, verskyn daar in maat 48 'n *decrescendo* om aan te pas by die *piano*-aanduiding wat in die stem voorkom, sowel as by die veranderde tekstuur en atmosfeer.

Ná die *piano*-aanduiding in maat 49 verskyn daar in die volgende 14 mate geen dinamiese aanduidings vir die klavier nie. Daar kan egter met veiligheid aanvaar word dat die *crescendo* in maat 57 ook betrekking op die begeleiding het. Die sekvens vanaf maat 60b³ sal waarskynlik ook op 'n hoër dinamiese vlak lê. Die *crescendo* in maat 64 dien ter voorbereiding van die *sforzando* in maat 65 wanneer 'n dramatiese hoogtepunt bereik word. Die tweede eksklamasie in 67 lê nie alleen op 'n laer toonhoogte nie, maar word ook nie met dieselfde toonintensiteit voorgedra nie - vandaar die *decrescendo* wat ook die *piano* vanaf maat 68b³ voorberei, wanneer die nostalgiese verlange na die toweroord opklink.

Die affektiewe wending vanaf maat 68b³ word nie net deur tempo en ritme weerspieël nie, maar ook deur die dinamiek. Die afwesigheid van verdere dinamiese tekens tot en met maat 94, kan letterlik vertolk word, nl. dat stem en begeleiding deurgaans *piano* voorgedra word om aan te sluit by die mymerende inhoud van die teks.

Die *sforzando* in mate 95 en 100 sal baie subtiel benader moet word om nie onvanpas te klink te midde van die sagte stemparty, lang nootwaardes en wegsterwende mymering nie. Dit moet waarskynlik as 'n subtiele kleuraksent vertolk word, gesien in die lig van die harmoniese konteks waarbinne dit staan. Vanaf maat 102 is die tempo nog langamer, soos afgelei van die *Adagio*-aanduiding vir die stemparty.

Die flitsende *tempo primo*-terugkeer van die aanvangsmate word nie alleen *staccato* uitgevoer nie, maar ook *pianissimo* i.p.v. *mezzo forte*, soos by die begin van die lied. Hierdie baie lae toonvlak word tot aan die einde van die naspel gehandhaaf en dit sterf weg aan die einde.

DXVI: DIE ALTEN BÖSEN LIEDER

Die *sforzando*-aanvangsakkoord met sy akkoordale voorslag in Lied DXVI besit 'n ekplosiewe karakter wat onmiddellik by die aanvang van die klavierparty die aandag boei. Die feit dat die akkoord in lang nootwaardes genoteer is en van 'n fermate voorsien is, bring mee dat daar met spanningsvolle

aandag na die wegsterwende klank van die akkoord geluister word, in afwagting op wat daarna gaan volg.

Die tempo-aanduiding is taamlik langsaam, met die gevolg dat die effek van die vibrerende klank en spesifieke akkoordale toonkleure hier by die unieke aanvang, maar ook verderaan in die lied, ten volle geëksploiteer word.

Na die welluidende aanvangsakkoord bestaan die res van die klavierbegeleiding uit parallelle *forte*-oktawe op die eerste en vyfde van die grondtoonaard se tonikadrieklank, in sterk gepunteerde ritme en met dinamiese aksente op die hoofmaatslae (nl. die eerste, die derde en weer die eerste). Hierdie kort maar kragtige klavierinleiding skep die gepaste atmosfeer vir die klankryke, marsiale bravade waardeur die lied gekenmerk word.

In ooreenstemming met die stemparty is die begeleiding by die intrede van die stem in maat 3d *forte* gemerk. Die dinamiese beklemtoning van die eerste en derde maatslae dra daartoe by om die meedoënlose, swaarwigtige stapritme te beklemtoon. Hoewel die aksenttekens slegs in mate 4 en 5 aangetref word, kan daar na alle waarskynlikheid aanvaar word dat hierdie spesifieke beklemtoning vir soortgelyke begeleidingsmateriaal gehandhaaf behoort te word.

Tot en met maat 15c word geen verdere dinamiese aanduidings aangetref nie. Op grond van die feit dat 7d-11b 'n herhaling van 3d-7b verteenwoordig, kan aanvaar word dat e.g. ook *forte* uitgevoer behoort te word, met behoud van die dinamiese aksente.

Die modulاسie in maat 11d, die diastematiek wat aanmerklik van die voorafgaande gegewe verskil, die spesifieke teksinhoud wat van geheimsinnigheid spreek, asook die *forte*-aanduiding in maat 25d, dui op 'n relatief laer dinamiese vlak in mate 11d-15c.

Die *forte*-aanduiding in maat 15d, sowel as die aangeduide *crescendo* in maat 17, is in die lig van die majeure-tonaliteit, sterk parallel-stygende lyne en die reusagtige beeld waarvan in die teks melding gemaak word, ten volle geregverdig.

In maat 19d verskyn daar weer 'n *piano*-aanduiding wat gepas is in die lig van die mineur-tonaliteit, melodiese omvang van 'n verminderde vierde en die geheimsinnige versoek in die teks.

Soos in die geval van 15d word dieselfde tipe begeleidingsmateriaal in 23d met 'n *forte*-aanduiding ingelui. Lg. sowel as die *crescendo* in maat 26 is weer eens presies van pas wanneer die reusagtige beeld deur die teks voor die gees geroep word.

In ooreenstemming met maat 19d verskyn daar in maat 27d 'n *piano*-aanduiding. Soos in die e.g. geval is die *piano* ook in maat 27d aangewese, aangesien 27d-31c 'n transponering van 19d-23c bevat en daar in die teks van die betrokke snit ook so 'n geheimsinnige versoek gerig word.

Die *forte* in 31d lui weer eens die sterk parallelle styging van stemme en reusagtige voorstelling in, soos die geval in mate 15d en verder en 23d en verder was. Die dinamiek word ook deur die majeur-tonaliteit ondersteun. Anders as in die ooreenstemmende mate, word daar in maat 33 nie 'n *crescendo* aangedui nie. Aangesien die musikale materiaal dieselfde is en 'n klimakspunt hier bereik word, kan daar aanvaar word dat hier ook 'n *crescendo* teenwoordig moet wees. Vanaf 15d tot 35c is daar benewens die sigbare dinamiese tekens ook 'n inherente stygende spanningslyn en dinamiese groei in die musiek ingebou a.g.v. die steeds stygende transponering, nl.E(15), f-kruis (19), g-kruis(27) en G-kruis(31).

Die kulminasiepunt van al die voorafgaande materiaal word in mate 35d-39 aangetref, wanneer die sinistère doel van al die geheimsinnige eise duidelik word. Dit is gepas dat die dinamiese aanduiding *forte* is. Die dinamiek word verder ook ondersteun deur die klankryke blokakkoorde met dinamiese aksente. Betekenisvol is die plasing van die aksente op die swak maatslae van die maat. Dit sluit presies aan by die beeld van 'n onhanteerbare enorme vraag en moeisame voetval van die reusagtige draers. Maat 39 verteenwoordig 'n spanningsmoment van ongelooflike seggingskrag, wanneer die enorme las in die see sy rusplek vind. Hierdie sprekende verminderde vierklank word nie alleen met 'n *sforzato* beklemtoon nie, maar ook d.m.v. die fermate toegelaat om tot sy volle klankkleur te ontplooi. Na hierdie kleurryke moment, verskyn daar nie onmiddellik weer 'n dinamiese aanduiding nie. 'n Mens kan egter aanvaar dat die *forte* gehandhaaf behoort te word, op grond van die blokakkoorde in lang nootwaardes voorsien van dinamiese aksente asook die teksinhoud van mate 39d-43, waar dit om die reusagtige kis gaan wat in 'n reusagtige graf hoort.

In maat 43a word die kadenspunt van 'n *forte-piano* aanduiding voorsien, sodat die wegsterwende tappende c#-note te meer aan 'n klok herinner. Die aangeduide *decrescendo* loop uit op die geheimnisvolle vraag in mate 44-47, terwyl die gesinkopeerde ritme van maat 43 in die begeleiding voortgesit word in die kleurvolle dominant-harmonieë wat die klavierparty hier besit.

Die *piano*-toonvlak word ook in mate 48-52 gehandhaaf met 'n subtiële infleksie in mate 48 en 49 om die skreiende verwysing na die verlore liefde te beklemtoon. Die feit dat die aangehoue akkoord in mate 51-52 natuurlikerwys wegsterf, bring mee dat 'n *decrescendo* in hierdie mate aangewese is.

Dit is logies dat die naspel in maat 53 sal aanpas by die toonvlak van maat 52 ten einde nie die heersende atmosfeer te versteur nie. In die naspel word infleksies aangedui in mate 61, 62 en 63 wat telkens met die musikale inhoud saamhang. 'n Uitgebreide gevoelige *ritardando* van maat 64b tot 67 bring die naspel tot 'n einde. In maat 54b² word skynbaar 'n agogiese aksent verwag, veral om die harmonie te beklemtoon.

Die tempo-aanduiding van die naspel is *Andante espressivo* en moet met groot omsigtigheid hanteer word. Dit mag nooit swaar word nie en die infleksies moet allermins steurend werk.

1.3.4.4 REGISTERKLEUR

I: IM WUNDERSCHÖNEN MONAT MAI

Die klavierbegeleiding van Lied DI oorspan 'n betreklike wye omvang, maar bly oorwegend beperk tot die ligter middelregister van die instrument, nl. E¹ tot g⁴ (kyk Lied DI). Die laagste tone van hierdie omvang word slegs sporadies aangewend en verleen dan eerder warmte as 'n verdonkerende effek. Die warm maar tog ligte registerkleur staan dus ten volle in diens van die delikate arabesk.

DII: AUS MEINEN TRANEN SPRIESSEN

Die hoë graad van konsentrasie en absolute subjektiwiteit van Lied DII wat geblyk het uit al die verskillende elemente wat tot dusver bespreek is, word ook deur die register bevestig. Daar word van 'n besonder klein toonomvang gebruik gemaak, nl. e-d² (kyk Lied DII). Hierdie tone is geleë binne die warmer omvang van die klavier, sonder om werklik die donkerder, somber tone te raak aangesien die e ook slegs sporadies verskyn (by die eggo's) en die omvang uitgesonderd 11b, 12a² en 14a nooit laer as a beweeg nie.

DIII: DIE ROSE, DIE LILIE

Die begeleiding van Lied DIII dek 'n relatief wye toonomvang, nl. e² tot A¹. In mate 1-13 bly die begeleiding beperk tot die warmer middelregister van die klavier, met mate 1-3 en 5-7 in die besonder ligter geskakeer deurdat ook die linkerhandparty in die deskant geplaas is (kyk Lied DIII). Vanaf maat 10 vind daar algaande 'n verdonkering t.o.v. die register in die linkerhandparty plaas wat nie alleen verinnigend nie, maar ook baie subtiel versomberend werk. Die naspel voltrek hierdie verdonkering t.o.v. klankkleur en stemming as die regterhandparty grotendeels na die basregister verskuif.

DIV: WENN ICH IN DEINE AUGEN SEH'

In Lied DIV mate 1-8 bly die wye omvang van die begeleiding (G-c³) binne die warmer register van die klavier (kyk Lied DIV). Mate 4-7 vertoon binne hierdie omvang 'n geleidelike verheldering in ooreenstemming met die wisselende emosie. Mate 8b-14b handhaaf hierdie verheldering deur oorwegend binne die omvang van die deskant te bly. Vanaf maat 14b² tot maat 21 tree daar egter 'n geleidelike verdonkering in, deurdat terugbeweeg word na die middelregister met toenemende aanwending van donkerder en versomberende bastone. Lg. sluit aan by die smartlike ondervinding van die bedroë digter.

DV: ICH WILL MEINE SEELE TAUCHEN

Die fluisterende, rankende arpeggio-figure waaruit die hele begeleiding bestaan, bring mee dat 'n betreklik wye toonomvang in Lied DV gedek word, nl. E-g² (kyk Lied DV). Die relatief vlugge beweging en die wyse waarop die laagste en hoogste tone van die buitestemme mekaar balanseer, bring mee dat die begeleiding nooit werklik 'n donker of briljante toonkleur besit nie. Die registerkleur is eerder warm, met subtiele wisseling van helderder en somberder fokuspunte.

DVI: IM RHEIN, IM HEILIGEN STROME

Die begeleiding van Lied DVI maak van 'n wye toonomvang gebruik, nl. G¹ tot g² - d.w.s. die donkerste tot betreklik helder toonkleure van die klavier (kyk Lied DVI). Die registerkleur word effektief aangewend om die heersende affek en betrokke woordinhoud te dien. Waar dit in mate 0-15 om 'n beskrywing van die weerkaatsing van die imposante katedraal (met sy byna somber uiterlike) in die grootse Ryn handel, word daar van die warmer middel en ryker, donkerder lae register van die klavier gebruik gemaak. Namate die aandag van die rivier na die bouwerk verskuif, beweeg die linkerhandparty al laer, sodat die toonkleur dienooreenkomstig verdonker.

Wanneer die teks op die interieur van die domkerk en uiteindelik ook op die gewaarwording van die jongeling konsentreer, bly die omvang van die begeleiding oorwegend beperk tot die middelregister van die klavier, met die G-pedaalnoot in mate 21-25 wat 'n ryker ondertoon bied. Vanaf maat 27-35 bly die registerkleur hoofsaaklik warm en betreklik ryk, deurdat die regterhand en die boonste stem van die linkerhand tot die middelregister beperk bly. Die verdubbeling in die onderoktaaf is verantwoordelik vir 'n ietwat donkerder nuanse.

Van maat 35 af word die omvang na weerskante uitgebrei, wat besondere diepte en 'n ryke verskeidenheid aan kleurnuanses bied. Dit vind aansluiting by die soetlike beskrywing van die Maria-gelaat en assosiasie met die geliefde enersyds en die somber besef van liefdesverlatenheid aan die ander kant. As uitvloeisel van lg. word in mate 40-42 die omvang meer beperk tot die middelregister, met 'n verdubbeling in die onderoktaaf wat 'n donkerder toonkleur skep.

Vanaf maat 42 tree die aanvanklike begeleidingsmotief, waarop die hele naspel gebaseer is, na vore. In hierdie geval is dit vir 'n langer tydsverloop in die laer register geleë, met die gevolg dat die naspel oor die algemeen die indruk van 'n donkerder toonkleur skep, wat dan ook versomberend werk.

DVII: ICH GROLLE NICHT

in Wye loonomvang word deur die begeleiding van Lied DVII gedek, nl. C^1 -a² (kyk Lied DVII). Die algemene heersende registerkleur is donker en somber, a.g.v. die feit dat die regterhand hoofsaaklik tot die laer tone van die middelregister van die klavier beperk bly, terwyl die linkerhand swaar, donker bastone bring. Dit sluit aan by die idee van die digter wat sy ontnugtering vergeefs probeer negeer en in die proses donker teleurstelling beleef.

Wanneer die regterhand wel van die hoër tone in die middelregister gebruik maak, werk dit nie verhelderend nie, maar is die effek eerder smartlik in ooreenstemming met die verwysing na die ewig-verlore liefde (mate 7c-10b). Waar die blokakkoorde van die laer na die hoër tone van die middelregister spring, is die effek eweneens intensiverend (mate 5, 7, 12-14b en 14c-16b). In lg. twee gevalle ondersteun die registerkleur ook die woordinhoud deurdat dit 'n subtiele donker/lich kontras bring wanneer na die stralende diamant en die duistere nag in die hart van die geliefde verwys word.

Die invoeging van die baie lae C^1 in die linkerhand by die aanvang van die tweede strofe skakeer die registerkleur nog donkerder as by die eerste strofe, wat daarop dui dat die jong man homself nog lank nie oortuig het nie. By die klimaks in die tweede strofe (mate 27c-29b) bereik die begeleiding nog hoër tone as wat in die eerste strofe die geval was, wanneer daar sprake is van die volhardende boosheid in die binneste van die geliefde. Hier kan eweneens nie van verheldering sprake wees nie, maar eerder van 'n skreiende toon. Die aanwending van die hoër tone word hier te meer intensiverend om die smartlike innerlike verskeurdheid te weerspieël. Na 'n momentele opwelling in mate 33c²-35a, is die registerkleur by die slotkadens op sy donkerste. Die eenvoud van die slot- $\frac{6}{4}$ beklemtoon in 'n sekere sin die futiliteit van die poging om die innerlike smart te negeer.

In die begeleiding van Lied DVII is die hande ver uitmekaar, veral in die tweede strofe. Dit verleen nie alleen 'n besondere kleurintensiteit aan die begeleiding nie, maar beklemtoon ook die gedagte van duistere motiewe te midde van oënskynlike opregtheid. In die ander liedere is die harmonie taamlik dig. Die naspel van Lied DVII is daarenteen baie dig, met 'n verdonkerende effek.

DVIII: UND WUSTEN'S DIE BLUMEN

Die feit dat die taamlik beperkte toonvang van die begeleiding van Lied DVIII (A-f², met a² by uitsondering) bykans die hele tyd tot die middelregister van die klavier beperk bly, dra by tot die deursigtige, eteriese effek wat die begeleiding skep (kyk Lied DVIII). Die hande bly naby mekaar, saam in die boonste deel van die middelregister, saam na onder. Die effek is minder resonant as wat verwag word by Schumann en sluit aan by die verenigde afsydigheid van die natuurelemente t.o.v. die digter se smart, soos dit uiteindelik uit die laaste strofe blyk.

Die dramatiese naspel word in 'n sekere mate vlugtig geantisipeer in die teenbeweging van die agstenote in mate 26 en 28. Donkerder tone word vanaf maat 32 aangewend en die dramatiese effek word verhoog deur die vlugge beweging oor 'n wye toonvang binne 'n kort tydsbestek. Dit sluit aan by die verskeurdheid van die digter se hart - die gevolg van sy ontroue geliefde se onverskilligheid.

DIX: DAS IST EIN FLÖTEN UND GEIGEN

'n Baie wye toonvang word deur die begeleiding van Lied DIX gedek, nl. G¹ tot d³ (kyk Lied DIX). Tog bly die registerkleur homogeen, wat op 'n sekere psigologiese, emosionele en sosiale afstand tussen die digter en die feesgangers kan dui. Dit is eintlik net by die oktaafverdubbeling in maat 25 (en ooreenstemmende plekke) dat die registerkleur momenteel verdonker. Origens bly die begeleiding hoofsaaklik tot die middelregister beperk. Dit is waarskynlik om aan te sluit by die beeld van gemoedlike verkeer, vloeiende dansmusiek en stemmingsvolle samespel van die fluit, viool, trompet, skalmel en pouke waarvan melding gemaak word.

DX: HÖR' ICH DAS LIEDCHEN KLINGEN

Die begeleiding van Lied DX oorspan 'n wye toonvang, nl. B⁰¹ tot b⁰² (kyk Lied DX). Die begeleiding as geheel is hoofsaaklik in die middelregister van die klavier geleë, behalwe in die geval van die inleiding en mate 19-22 waar die melodie in die hoër register geplaas is. Die fundamentele tone wat deurgaans in die laer register geleë is, verleen 'n subtiele donker ondertoon aan die begeleiding sonder om ooit te oorheers. In mate 24 en 25 tree die donkerder tone in ooreenstemming met die gemoedsbeweging effens meer op die voorgrond. Die begeleiding is besonder fyn beplan en geweldig effektief met 'n baie opvallende, aangrypend eteriese begin vanweë die hoë ligging.

DXI: EIN JUNGLING LIEBT EIN MADCHEN

'n Wye toonumfang word deur die begeleiding van Lied DXI gedek, nl. B⁰¹ tot g². In die geval van die eerste strofe, waar dit om die lotgevalle van die eerste jong man handel, is die registerkleur relatief donker, a.g.v. die aanwending van 'n aantal werklik lae basnote. Die tussenspel vanaf maat 12 en die tweede strofe neem algaande 'n ligter registerkleur aan, deurdat daar nie dieselfde lae basnote as in die eerste strofe gebruik word nie en omdat die boonste begeleidingstem sporadies van hoër tone gebruik maak. Die ligter registerkleur sluit aan by die feit dat die tweede strofe om die jong meisie se omstandighede handel.

Wanneer die derde strofe in maat 24b² begin en oor die universaliteit van dié soort liefdesprobleme handel, word die registerkleur weer donkerder deurdat donkerder basnote aangewend word en die boonste begeleidingstem weer tot ietwat laer tone beperk bly. Die naspel besit dieselfde donkerder registerkleur as die eerste en derde strofes, wat ook daarop dui dat daar nie 'n oplossing vir die probleem is nie.

DXII: AM LEUCHTENDEN SOMMERMORGEN

In Lied DXII, met sy wye toonumfang (F-g³) maak Schumann by uitstek van registerkleur gebruik om besondere en selfs magiese effekte te skep. Reeds reg by die begin besit die herhaling van die sprekende moldeer-vierklank in die hoër register 'n aangrypende, eteriese karakter (kyk Lied DXII). Die toonkleur verdiep algaande as die arpeggio-figure telkens op 'n laer toontrap begin. Tot in maat 6a bly die begeleiding konstant in die warmer middelregister om iets te verbeeld van die rustige warmte van die blomtuin in die somer-oggendson.

Dieselfde roerende akkoord van maat 1b verskyn as ligpunt weer in maat 6b, gevolg deur die arpeggiofigure van toenemend warmer toonkleur. Die res is so kompak dat dit naby die grens van die middelregister lê (mate 6b, 19b, 20b, 21b, 22b). Wanneer na die blommespel verwys word, word aan die rykgeskakeerde chromatiese harmonie briljansie en skittering verleen deur die steeds stygende register (mate 8 en 9). 'n Subtiele verdonkering tree in wanneer die somber, stilswyende wandelaar op die voorgrond tree (mate 10-11a). Maat 11b bring weer die aangrypende moldeer-akkoord in die hoër register, terwyl die donkerder registerkleur hierdie keer langer aangewend word (mate 12b-19a) en meehelp om die toenemende versombering te skep.

Oneindige teerheid en delikate skoonheid word deur die kleurvolle arpeggios in die hoër register gesuggereer. Die brose, ligdeurdrenkte blomme bly onaangetas agter, terwyl

die wandelaar met sy verknoopte innerlike emosies sonder 'n oplossing vir sy probleem gelaat word. Die ragfyne klankweefwerk word in die middelregister voortgesit met 'n baie subtiële verdonkering wat in die naspel intree. Die meer gekompliseerde stemvoering en skryfwyse suggereer die diepliggende smart van die jong man wat nie deur die omliggende skoonheid verlig kon word nie.

DXIII: ICH HAB' IM TRAUM GEWEINET

Dwarsdeur die begeleiding met sy taamlik beperkte toonomvang word 'n besonder homogene klankkleur gehandhaaf, deurdat die begeleiding konstant in die laer en donkerder deel van die middelregister geleë is, nl. A^{♯1} tot g^{♯1} (kyk Lied DXIII). Dit is absoluut gepas in 'n lied so deurdrenk van somberheid en smart. In mate 29 en 30 is die akkoorde besonder dig opmekaar, wat ook die toonkleur beïnvloed. Dit is eers in mate 32 en 33 dat daar momenteel van die helderder tone van die middelregister gebruik gemaak word. Ná die dramatiese melodiese hoogtepunt in maat 31, het die aanwending van die helderder klaviertone nie juis 'n verhelderende effek nie, maar tree dit eerder as 'n stille uitroep na vore.

DXIV: ALLNACHTLICH IM TRAUME

In ooreenstemming met die woordinhoud van Lied DXIV en die sombere geestesgesteldheid van die jong man, word die werklik briljante tone van die klavier nie gehoor nie, hoewel die begeleiding 'n wye toonomvang besit, nl. B^{♯1}-d^{♯2} (kyk Lied DXIV). Die enigste werklike ligpunte word in die kort tussenspele aangetref en wel in mate 12 en 25, nl. die g^{♯2}-note. Albei die hande is in die geval van die tussenspele na 'n hoër register verskuif. Die effek is teer en gevoelvol, maar geensins briljant nie - dit sou nie pas nie. Origens bly die begeleiding tot die middelregister van die klavier beperk, terwyl die basnote vir 'n gepaste donkerder ondertoon verantwoordelik is. Die registerkleur verhelder momenteel in die derde strofe, wanneer die spraak en handeling van die droommeisie meer op die voorgrond tree.

DXV: AUS ALTEN MARCHEN WINKT ES

Registerkleur speel in Lied DXV 'n belangrike rol in die skep van bepaalde effekte en voorstellings (kyk Lied DXV). Die toonomvang is baie wyd, nl. G^{♯1}-e^{♯3}. Die voorspel en die eerste 8 mate van die begeleiding (mate 0-16) is in die middel- en hoër register geleë. Die prominente aanwending van die hoër register in mate 0-4 (9-12a) werk illuminerend en skep onmiddellik die effek van 'n bruisende opgewondenheid en skitterende toweragtigheid.

Mate 4b³-5 (12b³-13) bied 'n kortstondige afwisseling tussen hoë en middelregister. Die skerp stygende lyn en gevolglike spoedige terugkeer na die hoë register verseker dat die effek van ligdeurdrenktheid oorheersend bly.

Wanneer die tekstuur van die begeleiding vanaf maat 17 verander, word hoofsaaklik binne die omvang van die middelregister gebly, om by te dra tot die effek van fluisterende verwondering oor die skoonheid van die ligitig-gloeiende tafereel.

Die tussenspel wat in maat 24b³ intree, stem ooreen met die eerste 4 mate van die voorspel. Die toonkleur is nou egter minder briljant, aangesien die getransponeerde weergawe meer tot die middelregister beperk bly en in mate 26-28 telkens ook die lae register tref.

Vir die duur van mate 28b³-32b² bly die begeleiding tot die middelregister beperk, in aansluiting by die beeld van groen, wiegende bome. Die sekwens in mate 32b³-36 is 'n majeurderde hoër getransponeer, wat 'n subtiele verheldering t.o.v. registerkleur meebring, wat paslik aansluit by die woordinhoud.

Die tussenspel van mate 36b³-40b² is weer in die hoë register geleë en besit dieselfde sprankel as die aanvanklike voorspel, hoewel die harmonisering en steminkleding subtiel verskil.

By die aanvang van die volgende strofe is die registerkleur steeds helder, maar verdonker vanaf die tweede helfte van maat 42 subtiel om by die woordinhoud aan te pas. Registerkleur word in mate 44b³-48a ooglopend aangewend om die woordinhoud te onderskryf, as die begeleiding as't ware opstyg uit die lae register tot in die hoë register.

Mate 49-56 stem ooreen met mate 17-24 t.o.v. tekstuur. Die verandering van toonaard bring egter 'n verdonkering van register mee aangesien die regterhand laer tone van die middelregister bevat, terwyl meer en donkerder tone van die laer register in die linkerhandparty voorkom. Hierdie verdonkering is presies gepas by die toenemende geheimsinnigheid van die vreemde tafereel met sy blou en rooi vonke.

Die wydste toonomvang in hierdie lied kom vanaf maat 57 voor. Die lied neem 'n meer dramatiese wending en die registerkleur en -omvang pas hierby aan. Die ryk, vol akkoorde in die regterhand en donker bastone in die linkerhand-party oorspan 'n omvang wat van die lae tot die hoë register strek.

Vanaf maat 68b³, wanneer die veranderde stemming intree, bly die begeleiding hoofsaaklik tot die middelregister beperk,

met slegs enkele tone in die linkerhandparty wat die lae register tref. Hierdie konsentrasie van akkoorde in digte posisie binne die omvang van die middelregister en daaruit resulterende verdubbeling van en parallelle beweging met die sangstem, is in ooreenstemming met die innige gemoedsbeweging wat uit hierdie snit spreek.

'n Baie subtiele en gepaste verheldering van toon tree in mate 94-95 in, wanneer na die oggendson verwys word. Hierdie opflikkering vervloei egter spoedig in die donkerder chromaties-rykgeskakeerde akkoorde van mate 96 en verder, wanneer na die verganklikheid van die droom verwys word.

Die naspel vanaf maat 10b³ vertoon 'n momentele terugflits na die aanvangsmateriaal in die helder, hoë register, maar verdonker geleidelik en subtiel totdat die uitgebreide volmaakte kadens van mate 110-113 tot die middel- en lae register beperk bly.

Hierdie begeleiding word as geheel dus gekenmerk deur 'n besonder wye toonomvang met 'n baie subtiele ekspluitering van toonskakering en tint.

DXVI: DIE ALTEN, BOSEN LIEDER

In die loop van Lied DXVI word die grootste gedeelte van die omvang van die klavier gebruik, nl. C^{#1}-g⁴. Gevolglik word daar 'n groot verskeidenheid registerkleure aangewend.

Reeds by die heel eerste aanvangsakkoord word 'n omvang van vier oktawe gedek, waarby die heel hoogste en heel laagste registers van die klavier uitgesluit is (kyk Lied DXVI). Hierdie akkoord besit dus 'n rykgeskakeerde toonkleur, waarby die helderste en donkerste skakerings nie ingesluit is nie. Die sterk gepunteerde parallelle oktawe van die klavierinleiding bly beperk tot die omvang van die *sforzando*-akkoord.

Die ostinato-begeleiding bly in die geval van mate 3d-15c beperk tot die omvang van G[#] tot c⁴, met 'n goed gebalanseerde, eweredige verspreiding oor die drie en 'n halwe oktawe. Die resultaat is 'n ryk, vol klankkleur waar nie een van die helderste of donkerste skakerings in oorwig is nie.

In maat 15d verdonker die registerkleur wanneer die linkerhandparty se onderste grens na E verskuif, terwyl die regterhandparty af beweeg na e¹. Na mate die stemparty opwaarts beweeg en die enorme beeld van die Heidelbergse vat voor die gees geroep word, word die registerkleur algaande helderder deurdat beide die begeleidingspartye opwaarts verskuif tot binne 'n omvang van g[#] tot e³ (geneem in half-frases).

Die ryk registerkleur en wye toonomvang van die begeleiding het tot dusver met 'n hoë dinamiese vlak saamgehang - in mate 1, 3 en 15 word eksplisiet 'n *forte* aangedui, terwyl daar vroeër onder die afdeling oor *DINAMIEK*¹² uitgewys is waarom hierdie dinamiese vlak ook waar dit nie aangedui is nie, binne die eerste 15 mate gehandhaaf moet word.

Wanneer die teks die eerste van 'n reeks sinistere opdragte bevat is die dinamiese aanduiding *piano*. In ooreenstemming daarmee is die begeleiding nie so ryk aan toonskakerings as in die eerste 15 mate nie, aangesien die toonomvang tot die ligter middel en hoë register beperk word, nl. c^{♯1} tot b² in mate 19d-23c.

Vanaf maat 23d is die dinamiese vlak weer *forte*. Die registerkleur verdonker daarmee saam, wanneer materiaal soortgelyk aan dié in mate 15d-19c gebruik word. Hier word ook 'n reusagtige beeld in die stemparty geskilder. Die toonomvang verskuif dan na F[♯] tot f^{♯3}, met dieselfde geleidelike verheldering as in die geval van mate 15d-19c.

Soos in mate 19d-23c is die dinamiese vlak in 27d-31c weer *piano* en tref ons 'n gelykwaardige verheldering in registerkleur aan. Die toonomvang in hierdie geval is d^{♯1} tot c^{♯3}.

Wanneer na die groot beeld in die domkerk verwys word, is die dinamiese vlak weer *forte* en word 'n wye toonomvang en ryk registerkleur daarmee saam gebruik. Die toonomvang lê hier binne die grense G[♯] tot g^{♯3} in mate 31d-35c.

Wanneer daar na die logge optog verwys word in mate 35d-39, is die toonomvang ongeveer gelyk aan dié van die inleiding. Die *forte*-toonkleur is egter voller en ryker aangesien daar konstant van vol blokakkorde gebruik gemaak word om die oktawe in die linkerhandparty af te wissel en sodoende die swak maatslae in die maat ter wille van toonskildering te beklemtoon. Die totale toonomvang waarbinne hierdie snit val is A^{♯1} tot c^{♯3}. Die lae register van die klavier word hier gebruik om die neerlaat van die baar in die seegrav te beklemtoon. Die algemene toonkleur is een van ryk, donker skakerings aangesien die regterhandparty met verdrag afwaarts na die laer tone van die middelregister van die klavier beweeg.

Hierdie effek van verdonkering word intensiverend voortgesit vir solank as wat die teks om die seegrav en die grootte en gewigtigheid van die baar handel. In mate 40-43 word daar met verdrag afbeweeg na die laer tone van die middelregister en die donkerste tone van die lae register. Hier is die toonomvang A¹ tot d^{♯1} (in maat 40), wat algaande verdonker tot die omvang tussen die tone C^{♯1} en c^{♯1} (in maat 43).

In mate 44-46b is die toonkleur donker en die tekstuur baie dik wanneer die regterhandparty vierklanke in digte posisie in die laer oktaaf van die middelregister speel, terwyl die linkerhand-oktawe nie ver weg beweeg nie, maar binne die omvang C² tot g² bly. In mate 46c-47 verhelder die toonkleur ietwat, wanneer die regterhand na die helderder tone van die middelregister beweeg.

Ná die momentele verheldering, beweeg beide die regter- en die linkerhandparty weer afwaarts om 'n verdonkering van toonkleur in die hand te werk, wanneer die teks na die neerlegging van die liefde en smart verwys en die toonomvang binne F² tot g² lê.

Die tekstuur van die naspel verskil van dié van die begeleiding deurdat daar by e.g. nie van blokakkoorde gebruik gemaak word nie, maar van rankende gebroke akkoorde waarby gesinkopeerde ritme en terughoudings 'n prominente rol speel.

Van mate 53-59 is die laagste noot wat getref word D² en die hoogste is a². Hierdie 7 mate lê dus t.o.v. die linkerhandparty met uitsondering van die D² in 53a, die A² in 57a en ook die A² in 58a, binne die bereik van die middelregister van die klavier, terwyl die regterhandparty die middelregister sowel as 'n mineursesde van die hoë register beslaan.

Van maat 60 af vind 'n subtiele en geleidelike verheldering van registerkleur plaas, wanneer die linkerhandparty nie langer die aangehoue basnote bevat nie. Die klank word egter allermens yler, aangesien die linkerhandparty nou 'n hefter akkoordale tekstuur vertoon. Die verhelderingsproses word oor maat 63 in maat 64 tot 'n hoogtepunt gevoer as die regterhandparty talle note bokant c² en selfs bokant c³ insluit. Die hoogste noot, wat in maat 64 bereik word, is g³. Die linkerhandparty werk mee aan die verheldering in registerkleur, sodat daar van maat 59 af geen noot in die lae register verskyn nie. Die laagste noot wat in mate 63b³ tot 64 voorkom is a². Na die hoogtepunt in maat 64 vind daar 'n geleidelike en subtiele verdonkering van registerkleur plaas, sodat mate 65-67 geheel die middelregister en 'n volmaakte vierde van die hoë register insluit. Slegs enkele raakpunte aan die lae register word getref met die A² in 65a³, 65b³ 66b³ en die A² en D² in maat 67.

Die spesifieke registerkleur soos hierbo bespreek en die besondere tekstuur wat d.m.v. die rankende gebroke akkoorde geskep word, verleen aan hierdie naspel 'n ligtige deursigtigheid, wat weens o.a. die cantabile-lyn in die boonste begeleidingstem van roerende innigheid spreek.

1.3.4.5 HARMONIEK IN DIE STEM EN BEGELEIDING

DI: IM WUNDERSCHÖNEN MONAT MAI

Hoewel die harmoniek van Lied DI relatief eenvoudig is, word dit op subtiële wyse gebruik om die teksinhoud en wisselende onderliggende affekte te beklemtoon (kyk Lied DI en ook *BYLAAG 1: HARMONIESE ANALISE*²³).

Die roerend gevoelige voorspel en stemaanvang speel oor die subdominant eerste omkering en dominant negende van f^m-mineur, moduleer in maat 5 na A-majeur (die verwante majeure) en bring vir die eerste maal in maat 6 'n volmaakte kadens en wel in die verwante majeure. Hierdie harmoniese opset beklemtoon nie alleen die huiwerende ontwaking van die lente nie, maar spreek ook van die liefde wat aanvanklik huiwerend in die jong man se hart ontwaak.

'n Toon wat tot en met maat 8 as besonder betekenisvol uitgesonder kan word, is die geantisipeerde leunoot waarmee die lied begin en wat onmiddellik die aandag boei a.g.v. die inherente spanningswaarde daarvan. As sulks spreek dit van afwagting:

Notevoorbeeld DI:0-2

Langsam, zart.

Wanneer die emosionaliteit oplaai as die jong man na die ontwaking van die liefde in sy hart verwys, is die toonaard b-mineur: die subdominant-mineur van die aanvangstonaard en die supertonika-mineur van die verwante A-majeur. Die relatief afgeleë en verdonkerende toonaard (b-mineur) word aangewend op dié tydstip dat die aandag van die uiterlike natuurgesteldheid afgetrek word en op die innerlike emosionele gesteldheid van die jong man gevestig word. Die toenemende gevoelsintensiteit wat na vore tree as die jong man vertel van die liefde wat in sy hart ontwaak en wasdom bereik, word uiters effektief beklemtoon deur die tonale sekvens in mate 11 en 12.

Te meer is die sekvens effektief deurdat die toonaard nou die relatiewe majeure van die voorafgaande toonaard is, nl. D en veral ook vanweë die uiters sprekende beklemtoning van die woord *Liebe* deur die aanwending van die moldeer. Hoewel hier dus 'n verheldering t.o.v. die toonaard plaasvind, werk die aanwending van die verlaagde derde tog tot 'n sekere mate verdonkerend en dui dit waarskynlik op die smart wat die digter te midde van sy liefdesekstase ervaar:

Notevoorbeeld DI:10b-12

The image shows a musical score for a piece titled "die Lie - be auf - ge - gan - gen." It consists of two staves: a vocal line on top and a piano accompaniment on the bottom. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The lyrics are written below the notes. The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. The piece ends with a "ritard." (ritardando) marking. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and a final cadence.

Die harmoniek is ewe geslaag t.o.v. die tweede strofe en die effek van die verhelderende en verdonkerende elemente werk ewe treffend.

Hierdie eerste lied eindig met 'n uitgesproke onvolmaakte kadens waarby die sewende van die dominant vierklank as slottoon sterk op die voorgrond tree en wat nie oplos nie - nie in hierdie lied nie en ook nie in die res van die siklus nie. Hierdie lied geld dus as 't ware as 'n voorspel tot die volgende lied en tot die res van die siklus as geheel. In hierdie lig gesien is die wyse waarop die delikate balans tussen liefdesvreugde en -smart so subtiel beklemtoon word, soveel te meer boeiend.

Geen tuistonika word in hierdie lied gehoor nie, wel die mediant-, subdominant- en submediant-toonaard se tonika en selfs daardeur word slegs vlugtig beweeg. In maat 10 verswak die onderhulpnote die effek van finaliteit van die tonika. Nêrens in die harmoniek van die lied word 'n effek van finaliteit aangetref nie. Vlugtige uitwykings kom voor, maar dit is nie werklik modulaties nie. In maat 12 verskyn daar wel tonika-harmonie, maar dan word dit versier met 'n leunnoot (g^{♯2}) wat dit affekteer. Uit die tonika-vermyding spreek voelbaar dat die digter om wie die siklus handel, se voete nie baie vas op die aarde is nie. Die negende word aangewend in mate 2, 4, 13 en 15, met 'n verlangende effek. Versierde harmonie - bv. leunnote - sluit aan by die gedagte van ontwakende lenteprag. Die vervlietende tonika vind ook aanklank by die verganklikheid en kortstondigheid van die lente en die jong, waarskynlik nog adolessente liefde. Die subtiel verdonkerende subdominant kom dikwels voor, maar word nie gevolg deur die tuistonika nie, wat 'n bepaalde nostalgiese effek het. Soos gemeld kom die tonika nooit nie - ook nie in ander liedere in die siklus nie.

DII: AUS MEINEN TRANEN SPRIESSEN

Die dominantvierklank van f[♯]-mineur waarmee die vorige lied afgesluit het en waarvan die sewende so sterk bly naklink, los nooit in hierdie tweede lied (trouens nooit in die siklus) op nie. Die aanvangsakkoord is treffend dubbelslagtig deurdat die vyfde (e) van A-majeur se tonika ontbreek. Vir die oomblik wil dit dus voorkom asof dit die

onvolledige tonika van f-kruis is, maar hierdie indruk word dan in maat 2 weerspreek. Hierdie byna misleidende harmoniese aanvang het 'n duidelik waarneembare swewende effek:

Notevoorbeeld DII:0-2b¹

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The lyrics are "Aus mei - nen Trä - nen sprie - Ben". The piano accompaniment is in bass clef with a key signature of one sharp and a 4/4 time signature. The score includes dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte).

Die tonika- en dominantharmonieë oorheers by verre in hierdie lied. Absoluut basiese harmoniek word aangewend. Tonika word gebruik vir die digter self, en akkoorde weg van die tonika as na die meisie beweeg word. In mate 1 en 5 word die submediant aangetref, in mate 2 en 6 subdominant, in maat 11 supertonika en in maat 14 subdominant. Alle verdere mate bevat tonika- en/of dominantharmonie met tussendominante in mate 10, 12 en 13 wat sterk aanspreek en van teerheid en verlange sweem (kyk Lied DII).

Wanneer die jong man sy belofte aan die meisie maak, verskyn daar vanaf maat 8b² tot maat 13 dominant of tussendominant-harmonie. Slegs maat 11a vertoon supertonika-harmonie as deel van die verlokke belofte.

By al die kadenspunte word 'n plagale kadens (IV-I) gevolg deur 'n herhaalde volmaakte kadens (V-I) (kyk mate 2-4, 6-8, 14-17). Opvallend is die feit dat al die kadense in die genoemde mate vroulik is. Die onvoltooide kadens wat deur die tussendominant in maat 12a² gevorm word, vind op gepaste wyse aansluiting by die idee van 'n belofte in die teks.

Die beperkte verskeidenheid harmonieë wat in die lied aangewend word, onderskryf die hoë mate van gekonsentreerdheid en subjektiwiteit wat die lied as geheel kenmerk.

DIII: DIE ROSE, DIE LILIE

Lied DIII word gekenmerk deur baie herhaling en gevolglik relatief min harmoniese verskeidenheid. Die progressie I-iii-IV-V² (tweede omkering of grondstelling) of I vorm die basis van 'n groot aantal mate.

Gevolgtrekkings in mate 4 en 8 word egter anders geharmoniseer om die gevolgtrekkings te beklemtoon. Die hantering daarvan is swewend, weg van die tonika-akkoord, met supertonika en baie dominant-, ook tussendominant-

harmonie en dan 'n volmaakte kadens om die onsekere afloop van sake te beklemtoon.

Wanneer baie direk na die meisie self verwys word in mate 9-10a, sweef die harmonie weer weg van die tonika, nl. dominant, supertonika en tussendominante. As sy as bron van alle liefdesvreugde genoem word, verskyn tonika-harmonie vlugtig, maar die sewende van die tonika tree vinnig na vore om die effek te verswak:

Notevoorbeeld DIII:8b²-10

Mate 11-16 verleen geen prominensie aan die tonika nie, maar beweeg vlugtig deur 'n verskeidenheid akkoorde met volop sewendes en negendes wat vervlietend werk. Mate 17 en 18 is weer soos mate 1 en 2 (nou dominantvierklank grondstelling). Mate 19-21a is 'n uitgebreide plagale kadens met 'n volmaakte kadens ten slotte in mate 21b-22a (kyk Lied DIII).

Enkele akkoordvreemde note word as aksentpunte gebruik:

In maat 4a² word 'n terughouding in die stem gebruik as daar 'n melisma verskyn. Dit werk affektief teenoor die behaaglikheid van *Liebeswonne*:

Notevoorbeeld DIII:4

Die gepunteerde nootwaarde en terughouding in maat 9b² beklemtoon die woord *aller*; dieselfde effek word verkry in maat 10a teenoor die woord *Liebe* (kyk Notevoorbeeld DIII:8b²-10).

In maat 12b word 'n leunnoot aangewend om *Sonne* te beklemtoon, met 'n week effek wat spreek van konstante onderliggende melankolie, aangesien 'n mens normaalweg sou verwag dat die woord verheldering sou impliseer:

Notevoorbeeld DIII:12-14

Tau-be und Son-ne, ich lie-be al-lei-ne die Kleine, die Fei-ne die

Om die fynheid en kleinheid van die geliefde te beklemtoon, word in maat 14a 'n terughouding en in maat 14b² 'n geornamenteerde terughouding gebruik, wat spreek van haar aanvalligheid en die effek daarvan op die man.

In maat 16a is daar 'n antispasie in die begeleiding (e⁴) wat subtiële spanning skep, terwyl in maat 16b die terughouding in die stem van behae in die geliefde spreek:

Notevoorbeeld DIII:16-17

Ei-ne!

ritard.

DIV: WENN ICH IN DEINE AUGEN SEH'

In Lied DIV val dit op dat daar so gou van die aanvangstonaard wegbeweeg word (maat 5b) en wel van G na C, terwyl daar in G geen definitiewe volmaakte kadens voorkom nie (kyk Lied DIV). Die eerste uitgesproke kadens kom in mate 7c-8b voor, in ooreenstemming met die teksinhoud wat van die heilsame uitwerking van die meisie se kus op die jong man spreek en in aansluiting by die sterk dalende melodiese lyn.

Wanneer daar weer terugbeweeg word na die uitgangstonaard, word dit deur die aanwending van die wisseldominant versluier (maat 15a), en verskyn daar eers in mate 15c-16a 'n definitiewe volmaakte kadens in G (V⁷-I). Die losse voet waarop die jong man se verhouding met die geliefde staan, word weerspieël in die feit dat die uitgangstonaard nie die verwagte sterk impak besit nie.

Hierdie versluiering van toonaard spruit verder ook uit die kwistige aanwending van tussendominante in die mate wat in C geskryf is (5c-14c). Selfs wanneer daar na G teruggekeer is en die uitgebreide versierde plagale kadens in G ter afsluiting voorkom, speel die tussendominant steeds 'n sterk en versluierende rol (mate 16-21).

Opvallend is die feit dat die meeste akkoordvreemde note voorkom in dié mate waar die jong man melding maak van die hemelse geluk wat hy ervaar wanneer hy teen sy geliefde se hart aanleun of haar mond kus. Lg. *gesund* neig weer so, maar loop anders af. Dit is 'n sterk aanduiding van die emosionele konflik waarom dit hier handel, veral aangesien Schumann elders van dieselfde middele gebruik om 'n ongelukkige situasie te beklemtoon.

Die wyse waarop die tussendominant-negende in maat 13 uitgespel word, vestig die aandag op die (valse!) liefdesverklaring van die meisie - tot so 'n mate dat dit die emosionele en harmoniese kulminasiepunt van die lied word:

Notevoorbeeld DIV:12-13

lust; doch wenn du sprichst: ich

ritard.

DV: ICH WILL MEINE SEELE TAUCHEN

Asof die aanvang van Lied DV 'n manifestasie in klank is van die hunkerende gedagtes van die digter en eenvoudig daaruit voortvloei, begin die lied met die dissonante supertonika-vierklank. Dit werk geweldig subjektief en vat al die jong man se verlangens en liefdesmart saam:

Notevoorbeeld DXV:0-2

Ich will mei-ne See. - .le tau. - .chen in der:

p

Die harmoniek is relatief eenvoudig en besonder beperk t.o.v. die verskeidenheid akkoorde wat aangewend word. Daar word hoofsaaklik gebruik gemaak van supertonika, subdominant, dominant drie- of vierklank, tonika en die tussendominant vier- of vyfklank voor die subdominant of dominant. Uitgesonderd die sekvens in D majeur (mate 5-6), kom daar ook geen modulاسies of ander uitwykings voor nie.

In die naspel vind daar 'n verdigting van chromatiek plaas, in verhouding met die res van die lied. Soos in die geval van Lied DIV word die naspel met 'n uitgebreide plagale kadens afgesluit.

Afgesien van enkele deurgangsnote en hulnote word daar nie baie akkoordvreemde note aangetref nie. Die eenvoudige harmoniese opset is in pas met die gees van die lied, waarin dit om 'n intense innerlike versugting handel sonder enige groot vertoon na buite. In mate 5 en 13 word die verlaagde vyfde van die supertonika by die verwysing na die lelie en die meisie gebruik en spreek van gevoeligheid:

Notevoorbeeld DV:4b²-5, 12b²-13

In die loop van die lied is alle kadense voltooid. Wanneer die digter egter daarna verlang dat die lied van die geliefde uit die keel van die lelie sal opklink, word 'n onvoltooide kadens gebruik (maat 8a). Die versierde plagale kadens in mate 20a²-22 verweek die effek van die voltooide kadens van mate 19b²-20a¹. So word die onderliggende vertwyfeling en gelatenheid van die digter verklank.

DVI: IM RHEIN, IM HEILIGEN STROME

Die harmoniek van Lied DVI is relatief eenvoudig, met elemente wat sterk aan die Barok herinner. Die aanwending hiervan is fyn berekend, aangesien dit bydra tot die inkleding van die beeld van die Gotiese bouwerk wat as milieu vir die lied dien.

In maat 14c-d beklemtoon die Napolitaanse harmonie die woord *heilige* en is die subtiële verskil in vergelyking met maat 6 baie effektief (kyk Lied DVI). Die linkerhand van die begeleiding (maat 14a-b) vorm 'n verminderde vyfde met die stemmelodienoot (14b-c). Hoewel die twee note nie gelyktydig klink nie, is die kleureffek daarvan duidelik waarneembaar. In maat 15c word 'n verminderde vyfde tussen die linkerhand en regterhand van die begeleiding aangetref. Dieselfde interval word later (maat 34d²) weer aangewend wanneer daar na die heilige ikon verwys word. In al hierdie gevalle spreek die betrokke intervalle van 'n sekere piëteit en aandoening.

Die modulاسie na die verwante majeure verskyn in maat 17 net op die regte moment, wanneer die toneel van die grootse, ietwat sombere uiterlike van die bouwerk, na die interieur van die domkerk met die afbeelding van die vredige gelaat van Maria verskuif. Verminderde vyfdes en vergrote vierdes word aangetref in maat 21 in verbinding met die afbeelding van die heilige Maria (c[♯] en g note), met 'n waarneembare gevoelswaarde binne die betrokke konteks.

In maat 27 word 'n opmerklik chromatiese tertsverwantskap aangetref wat 'n verlaging van note impliseer, wanneer E-mol se tonika in eerste omkering soos die Napolitaanse sesde van d-mineur gebruik word. In maat 29 word weer van die Napolitaanse sesde gebruik gemaak, hierdie keer van C-majeur met twee note verlaag. Die kort tussenspel word verder ook gekenmerk deur die kwistige aanwending van dominant negendes, wat tesame met die Napolitaanse sesdes 'n baie sterk chromatiese karakter aan hierdie vier mate verleen. Na die sterk, maar kortstondige diatoniek van die voorafgaande frase-einde wat moontlik van 'n momentele kentering spreek, wek die tussenspel met sy ryk chromatiek en deurgangsnote die indruk van 'n retrospeksie op die *Lebens Wildniss* waarna in mate 24-25 verwys word.

Mate 31-39 word gekenmerk deur die kwistige aanwending van tussendominante, deurgangsnote en 'n terughouding en 'n antispasie (kyk ook *BYLAAG 1: HARMONIESE ANALISE*¹⁴). Afgesien van die chromatiek is hier dus 'n aaneenlopende beweging, waar dissonante en konsonante mekaar soos skadu- en ligpunte afwissel. Dit sluit volkome aan by die beskrywing van die ryklik versierde Maria-beeld, sowel as die innerlike gesteldheid van die jong man.

Daar spreek 'n hoë mate van gevoelsintensiteit uit die ryk chromatiek van mate 40-41, met die Franse sesde, deurgangsnote, bo-hulpnote en pedaalpunt. Die naspel groei uit die begeleidingspatroon en bly sterk verwant aan die motiewe wat in mate 0-16 voorgekom het.

Mate 42-47 vertoon 'n woordelose verwysing na die weerkaatsing van die domkerk in die deining van die Ryn, terwyl die daaropvolgende mate 'n voortspinning op die motiewe van mate 13 en 14 verteenwoordig. Die naspel skep die idee van 'n navoltrekking van sintuiglike indrukke.

DVII: ICH GROLLE NICHT

In Lied DVII vorm die tonika- en dominantakkoorde (d.i. dominant drie-, vier, en vyfklanke of tussendominante) die hoofbestanddeel van die harmoniek van die begeleiding, met die dominant ver in die meerderheid. Basies is die harmoniek eenvoudig, maar d.m.v. die vernuftige aanwending van skynakkoorde (mate 5c-d, 6c-d, 7c-d, 8c-d, 11a-b, 18a-b

en ooreenstemmende plekke in die tweede strofe), antisipasies (mate 5c-d, 10c-d en ooreenstemmende plekke), pedaalnote (1-3b, 4a-7b, 10c-d, 17c-d, 34c²-35a en ooreenstemmende plekke), 'n terughouding in 3c-d en die moldoer in 3a-b, word 'n skynbaar komplekse geheel ineengewef om ondersteuning te bied aan die kompleksiteit van die poging om die innerlike smart nie na buite te verrai nie, maar die onderdrukte smart gelate en sonder teenspraak te aanvaar. Ook die toonaardkeuse nl. C-majeur, kan op die gewaande neutraliteit dui.

DVIII: UND WUSTENS DIE BLUMEN

In Lied DVIII dra die feit dat die basiese toonaard nie onmiddellik ondubbelsinnig vasgelê word nie, by tot die eteries-swevende effek van die lied. Die voorafgaande lied was in C-majeur, waardeur die harmonies dubbelsinnige aanvang van Lied DVIII (C of a) versterk word. Die Napolitaanse harmonie word in die loop van die lied effektief aangewend om 'n bepaalde affek van verwondering te beklemtoon. In die geheel gesien is die harmoniek relatief ongekompliseerd, maar bepaalde effekte word bereik deur bv. 'n vlugtige uitwyking na F, aanwending van tussendominante en die verlaagde leitoon.

Die Napolitaanse sesde is deur die eeue al holrug gery. Schumann se vernuftige hantering daarvan bring egter 'n vars effek. In maat 3 gebruik hy nie e-mol nie, maar e en is dit gevolglik besonder effektief waar die teks van verwondering spreek. Hierdie oorspronklikheid dui op die hand van die meester:

Notevoorbeeld DVIII:2b²-4b¹

Wie tief ver-wun-det mein Herz,

DIX: DAS IST EIN FLÖTEN UND GEIGEN

In Lied DIX is die harmoniese progressies as sulks relatief eenvoudig en word gekenmerk deur die kwistige aanwending van dominant vier- en vyfklanke en tussendominante. Die beweeglike sirkelgang van die diskant veroorsaak 'n groot aantal deurgangsnote en hulpnote. Opvallend in die naspel is die pedaalpunt, nl. die majeurderde. Na die betreklike oppervlakkigheid van die begeleiding, spreek die chromatiek

van die naspel van innerlike verstrengeling van emosie en vereensaming - veral waar dit die volgende uiters nostalgiese lied voorafgaan.

DX: HÖR ICH DAS LIEDCHEN KLINGEN

Die basiese harmoniek van Lied DX is relatief eenvoudig, veral in die A-snitte. Wanneer daar vanaf maat 9 'n verhoogde emosionaliteit waarneembaar raak, word uiters gepaste chromatiek aangewend. In maat 9b word die tussendominant voor die subdominant gebruik om die opwelling wat die digter beleef as hy die bekende melodie hoor, te beklemtoon:

Notevoorbeeld DX:8b²-10a

so will mir die Brust zer-sprin-gen

Maat 10b bevat die Napolitaanse sesde van C om die aandrang van die smart te verklank:

Notevoorbeeld DX:10b-12a

von wil dem Schmer-zen-drang.

In maat 12b word 'n deurgangsnoot wat verminderde harmoniese skep, aangewend om die aandrift van die donker verlange van die digter te suggereer:

Notevoorbeeld DX:12b-14a

Es treibt mich ein dunk-les Seh-nen

Die eenvoudige basiese harmonie word egter besonder treffend ingeklee deur die aanwending van terughoudings, leunnote, deurgangsnote, hulnote en pedaalpunt, sodat die A¹-snit op

die oog af meer gekompliseerd voorkom as A, terwyl die onderliggende harmonie van die twee snitte feitlik identies is. Dissonansie is soms die effek van die boonste melodienote (bv. maat 1 en verder) wat klink soos terughoudings. Terwyl die melodie aanvanklik gebroke is, word dit vanaf maat 19 ritmies gewysig en is nie meer gebroke nie, wat ook die idee van terughoudings gee. Maat 11 toon 'n geïmpliseerde oplossing wat egter nie uitgeskryf word nie (b). Maat 21 en verder bring imitasie (mate 9 en 10) en die effek is, soos in die nagebootste mate, baie subtiel.

'n Ongewone behandeling van dissonante vir die tydperk waaruit die liedere stam, verskyn in maat 11: die $d^{♯1}$ van die melodie los op na b^{\sharp} , maar spring eers na g^{\sharp} om 'n besondere ornamentele oplossing te skep (kyk Notevoorbeeld DX:10b-12a).

DXI: EIN JÜNGLING LIEBT EIN MADCHEN

Die uitgangsharmoniek van Lied DXI is relatief eenvoudig. Treffende gevoelsmomente word geskep deur tussendominante (mate 3, 10, 21, 27, 29), antisipasies, hulpnote, terughoudings, pedaalnote en diatoniese en chromatiese deurgangsnote (kyk Lied DXI asook *BYLAAG 1: HARMONIESE ANALISE²*). Die modulاسie na die dominant toonaard, d.i. B-mol, is in ooreenstemming met die teksinhoud, nl. die eerste die beste keuse waarvan daar sprake is. Maat 29 bring 'n uitwyking ver weg van die uitgangstonaard, nl. 'n verlaagde derde (G-mol), wanneer daar sprake is van die gebrokenheid van hart wat die gevolg is van die ongeërgde wispelturigheid van die verliefdes.

DXII: AM LEUCHTENDEN SOMMERMORGEN

Die harmoniek van Lied DXII is so kleurvol en rykgeskakeerd soos die somerblomtuin wat die teks by die aanvang van die lied noem. Reg by die begin van die klavierparty word die aandag vasgegryp deur die moldeer-vierklank in enharmoniese vorm (kyk Lied DXII). Hierdie spesifieke akkoord, gelaai met musikale seggingskrag, word 'n hele aantal kere in die verloop van die lied betekenisvol aangewend, nl. mate 6b, 11b, 19b, 24b, 26b:

Notevoorbeeld DXII:1

The musical notation shows a piano introduction in G minor (one flat) with a 6/8 time signature. It features a treble clef and a dynamic marking of 'p'. The music consists of a treble line and a bass line. The bass line has a chromatic descent from G[♭] to F[♭] to E[♭]. The treble line has a melodic line with a chromatic ascent from D[♭] to E[♭] to F[♭]. The piece ends with a double bar line and an asterisk.

In mate 8b-10b word die hand van die meester duidelik gesien, wanneer die ketting van dominant vier- en vyfklanke 'n byna sintuiglik waarneembare voorstelling van die blommeprag d.m.v. chromatiek skep. Die effek van opstapelning van kleurryke akkoorde word dinamies sowel as d.m.v. register verhoog.

Die kwistige aanwending van tussendominante en ook die gebruik van vergrote drieklanke (maat 16b laaste omkering; 21b vierklank met die effek van 'n $V^{1\sharp}$ -seweklank) dra op hulle beurt verder by tot die kleurvolle harmonie.

Deurgangsnote, pedaalpunte, antispasies en terughoudings word elkeen binne 'n bepaalde konteks hoogs effektief aangewend om te help bou aan die meesterlike harmoniese struktuur van die lied.

DXIII: ICH HAB' IM TRAUM GEWEINET

Deurdad Lied DXIII sonder ondersteuning van die begeleiding begin, is dit nie moontlik om dadelik sonder twyfel die toonsoort vas te stel nie. Dit is eers in maat 3 dat die toonsoort ondubbelsinnig bevestig word. Op dieselfde wyse verklaar die harmonie van maat 6 eers die van maat 5.

Die harmonieë van mate 10 en 11 is nie gewoon vir hierdie styl nie. Die d van maat 10b³ kan ook nie onmiddellik verklaar word nie. Dit is eers na die tussentrede van die subdominant in maat 11 dat die onsekerheid uit die weg geruim word.

Die positiewe wending in maat 27 word beklemtoon deur die verhelderende harmoniek, wanneer die toonaard na D-mol verander. Hierdie verheldering is egter van korte duur, want in mate 29 en 30 gebruik Schumann die dissonansies op 'n wyse wat uitsonderlik vir die romantiek is: meer dissonant as die gewone. Die uitsonderlike digtheid van die akkoorde val ook op wanneer dit met die ander, meer ope akkoorde in die lied vergelyk word. Die leunnote wat hier gebruik is, is grootliks vir die uiteindelijke effek verantwoordelik.

Die wyse waarop bepaalde harmonieë vir relatief lang periodes bly staan en byvoorbeeld d.m.v. deurgangsnote ingeklee word, val ook op, bv. mate 2-3 en ooreenstemmende plekke; alles is dominant; mate 4-5: alles is tonika. Soos in die ander liedere, word die tussendominant hier ook met besondere effek gebruik.

Hoewel die toonaard uit maat 3 afgelei kan word, is dit eers die einde van die lied wat sonder twyfel die harmonie van mate 1 en 2 verklaar. Hierdie onsekerheid en vaagheid sluit

aan by die droomgedagte en die ontsteltenis van die jong man.

DXIV: ALLNACHTLICH IM TRAUME

Aan die geheeleffek van dromerige eenvoud en hunkerende verlange in Lied DXIV het ook die harmoniek 'n aandeel. Nêrens in hierdie lied word die besondere chromatiek van Lied DXIII mate 29-30 egter geëwenaar nie. Op die punte waar daar wel harmoniese beklemtoning verleen word, word daar hoogstens van tussendominante gebruik gemaak (sewendes en negendes), bv. in mate 3b, 8b²-9a, 9c, 12a²-12b¹ en ooreenstemmende plekke, asook in mate 35a en 36a (kyk Lied DXIV). Verder kom daar 'n dubbelpedaalnoot in mate 0-2 voor, leunnote in mate 8a en ooreenstemmende plekke en maat 38; terughoudings in mate 13a en ooreenstemmende plekke en maat 38; hulpnote in maat 9b en ooreenstemmende plekke.

DXV: AUS ALTEN MARCHEN WINKT ES

Aanvanklik is die harmoniek van Lied DXV relatief eenvoudig. Vir die duur van mate 0-16 bly die harmoniek oorwegend beperk tot I, IV en V (kyk Lied DXV). Dit is in ooreenstemming met die volkse eenvoud en ongebondenheid wat die lied aanvanklik wil oordra.

In mate 16-24 oorheers die dominantharmonie grootliks, in aansluiting by die ongebonde verwondering wat uit die tekstuele en gevolglik musikale geheel spreek.

Die aanwending van mediantverwantskappe in hierdie lied werk verhelderend. Oor die algemeen word mediantverwantskappe vir week effekte aangewend. In hierdie lied is die effek daarvan oop en ongebonde en spreek dit as't ware van 'n vrymoedige losheid. So word in maat 24 'n oorgang van E na G aangetref, m.a.w. 'n opwaartse verskuiwing van 'n majeurderde. Hierdie opset bring dan ook mee dat die tussenspel van mate 24b³-28b³ 'n transponering van die aanvanklike voorspel verteenwoordig en wel 'n mineurderde hoër. Eweneens verteenwoordig mate 32b³-36b² 'n sekvens van die direk voorafgaande 4 mate en wel 'n majeurderde hoër (kyk Lied DXV).

Benewens die mediantverwantskappe wat in die lied voorkom, verskyn daar ook 'n aantal sekvens wat telkens 'n tweede styg en nie alleen verhelderend werk nie, maar ook op uiters vernuftige wyse teruglei na die uitgangstonaard. Sodanige sekvens word aangetref in mate 56b³ (B na c-kruis), 60b³ (c-kruis na d-kruis) en 64b³ (d-kruis na E), wat dan ook die uitgangstonaard is. Na die betreklik snelle wisseling van toonaarde volg daar vanaf maat 64b³ 'n uitgebreide stilstand op die dominantvierklank van E om sodoende die grondtoonaard

opnuut deeglik te vestig. In mate 92-95 kom 'n uitwyking na A voor. Synde die subdominant van E, is die effek daarvan relatief week en word dit onmiddellik oorskadu deur die daaropvolgende rykgeskakeerde chromatiek.

Op kenmerkende wyse slaag Schumann ook in hierdie lied daarin om d.m.v. bepaalde subtiliteite meesterlike effekte te skep. So is die vertraging van die harmoniese basnoot in mate 2 en 3 en ooreenstemmende plekke verantwoordelik vir 'n lighartige, huppelende effek, wat nie net aan die ritmiese gegewe toegeskryf kan word nie:

Notevoorbeeld DXV:0-4

In dieselfde sin werk die ryk akkoorde van maat 57 en verder besonder dramaties en skep die rykgeskakeerde chromatiek van mate 95-104 treffende kleureffekte. Lg. is aanvanklik meer gekompliseerd, maar die chromatiek vervloei algaande om uiteindelik op 'n gewone volmaakte kadens uit te loop:

Notevoorbeeld DXV:95-104

Die grootsheid van Schumann se hantering van die harmoniek kan nie altyd ewe maklik onder woorde gebring word nie. Sommige van die elemente waarvan hy gebruik maak, kan wel uitgewys word:

Pedaalpuntte word op bepaalde plekke aangewend om die harmonie te verryk, bv. in maat 1a³ (E); die B in 16-24 verskyn byna as 'n spilpunt waarom die flonkerend-betowerende taferel wentel; in mate 18 en 19b vorm die pedaalpunt weliswaar deel van die harmonie. In mate 25a (G), 29b (D) en 41a³ (B) werk die pedaalpuntte eweneens verrykend. So ook die B in maat 90a. Maat 105a³ stem ooreen met maat 1a³.

Skynakkoorde kom in enkele gevalle voor: so word 'n skyn-tussendominant in eerste omkering in maat 17 gevorm; terwyl die progressie V-dgV⁷-V⁹ in maat 29 'n skynakkoord met die pedaalpunt vorm.

Vooruitnemings word effektief in mate 17b en 90b³ aangewend, terwyl 'n chromatiese deurgangsnoot, nl. e* die baslyn van 17b versier.

In maat 57a-b word die sewende, derde en vyfde sonder die grondnoot gebruik om so 'n tritonius te vorm. Die akkoord word nie voorberei nie, wat net soos in die geval van die mediantverwantskappe 'n effek van oop vryheid skep. In maat 86 word die boonste deel van die dominant vierklank en vyfklank gebruik.

In mate 96-97 word die verminderde vierklank gebruik om die innerlike aandoening by die gedagte aan die verlies van die mooi droom weer te gee. In mate 111 tot 113 staan die harmonie stil terwyl die besondere ritmiese effek op die voorgrond tree. Lg. kan teruggelei word na mate 2 en 3.

DXVI: DIE ALTEN BÖSEN LIEDER

Die uitgangstonaard van Lied DXVI is c-kruis. Na die sprekende, kort inleiding in mate 1-3c, begin die ostinato-begeleiding in maat 3d. Die ostinato, sporadies ondersteun deur 'n pedaalpunt, word volgehou tot in maat 15c. Die harmonie van die eerste 11 mate is relatief eenvoudig, in soverre dit tot I, IV en V⁷ beperk bly. Uit die aard van die regterhand se ostinato-figuur word in hierdie aantal mate en oral waar die figuur gebruik word, talle bo-hulpnote aangetref (kyk Lied DXVI).

In maat 11c word 'n modulاسie van c-kruis na g-kruis aangetref, d.w.s. in dominantverwantskap. Wanneer die regterhandparty en die sangstem in maat 15d 'n nuwe wending neem, word 'n modulاسie van g-kruis na E aangetref, m.a.w. 'n submediantverwantskap. Van maat 15d tot maat 18b-c bly die tonika van E staan, met talle deurgangsnote en hulpnote in die regterhand en soms ook die linkerhandparty.

In mate 19d-20c word 'n modulاسie van E na f-kruis aangetref. F-kruis mineur is die verwante mineur van die subdominant van E. Die verwantskap is dus nie heeltemal so ver verwyderd nie. Die feit dat die modulاسie aanvanklik opvallend is, kan waarskynlik toegeskryf word aan die feit dat die tonika E nou tot leitoon E* verhoog word, met 'n enigszins droewe effek (spesifieke oktawe nie aangedui nie).

In maat 27d word na g-kruis verskuif, met 'n subtiel intensiverende werking. Die gehele snit van mate 27d-31c verteenwoordig 'n sekvens van mate 19d-23c, 'n majeurtweede hoër. Vanaf maat 31d is die toonaard G-kruis, m.a.w. die tonika-majeur van g-kruis. Gelyktydig verteenwoordig dit die dominant van c-kruis, wat weliswaar vanaf maat 35d weer intree.

Mate 45-47 vertoon die Napolitaanse harmonie met 'n gepaste week effek. In f-kruis handel dit om die dominantvyfklank en in c-kruis om die tussendominant-vyfklank voor IV. Ook hier los die f-kruis dominantharmonie nie op nie (vgl. met Lied DI). Maat 48 bevat ook die Napolitaanse harmonie om aan te sluit by die smartlike teksinhoud, terwyl in maat 49a-b 'n skyndominant gevorm word: die D is 'n harmonienoot terwyl die ander note leunnote is; terughoudings van die vorige harmonie word as leunnote behandel (mediantverhouding).

Die naspel is in D-mol geskryf, m.a.w. die enharmoniese weergawe van die tonika-parallele toonaard. In die naspel val die gebruik van die dominantdertiende en die Duitse sesde, wat albei groot seggingskrag besit, op. Die dertiende word aangewend as deurgangsnoot in mate 53b, 55b; dit word weer anders gebruik in maat 65a³, drie maal in maat 65b³ en weer in maat 66a³. Die Duitse sesde kom voor in mate 54b¹⁻² en 56b¹⁻².

Soos so dikwels in die voorafgaande liedere die geval was, is daar nie werklik vreemde nuwighede in die harmonie nie, maar is Schumann se hantering van gewone, tradisionele harmonieë so uniek dat dit elke keer van nuuts af aangryp.

1.3.5 DIE VERHOUDING SANGSTEM-BEGELEIDING

DI: IM WUNDERSCHÖNEN MONAT MAI

Reeds by die aanvang van Lied DI, trouens by die heel eerste noot, vang die begeleiding die stemming van hierdie lied op besondere wyse vas. Die delikate voorspel besit 'n uitmuntende seggingskrag en berei die toehoorder voor vir die gevoelige intrede van die sangstem.

Die twee elemente, stem en begeleiding, tree gelykwaardig op in hierdie lied. Albei werk stemmingskeppend oor die algemeen en dien om spesifieke affekte wat uit die lied spreek te beklemtoon, soos die geval in mate 9-12 en 20-23 is, waar daar 'n definitiewe intensivering van emosionaliteit is. Stem en begeleiding is dig verweef (die melodie word verdubbel), soos lente en liefde ineengestremel is (kyk Lied DI).

Na die atmosferiese voorspel, bestaan daar tot 'n groot mate 'n parallele beweging tussen die sangstem en die begeleiding in mate 4b⁴-8a. Die parallele beweging is nie so uitgesproke in die geval van mate 8b⁴-12a as by die voorafgaande aantal mate nie. Die begeleiding verdubbel op gereelde afstande die stemnoot, maar die feit dat hier nie werklik parallele beweging bestaan nie (skynbaar toevallig, bloot kleurpunte), lei tot 'n ander affektiewe werking: die veranderde stemnoot word nie onmiddellik in die begeleiding aangetref nie. Die begeleiding hou die herhaalde noot terug (maat 9b se basnote meer prominent as enige ander plek, ook 11a, 11b, 12a), sodat dit telkens tot 'n dissonant op die genoemde maatslae lei, wat so die spanningslyn wat van mate 9-12 opgebou word versterk in melodiese, ritmiese, harmoniese en dinamiese opsigte.

Wanneer die tussenspel na die klimaks intree (eintlik oorvleuel die aanvang van die tussenspel en die afloop van die melodiese frase, 12) hervat dit die aanvanklike stemming, sodat die verhoogde emosionaliteit effektief gekanaliseer word en die aanvang van die tweede strofe aldus voorberei word.

Daar bestaan twee gevalle waar die stem sowel as die begeleiding tot 'n hoë mate evokatief van aanskoulike begrippe optree en wel in mate 7b en 18b waar die melismas op die woorde *Knospen* en *Vögel* deur die klavier verdubbel word:

Notevoorbeeld DI:6b- 3a, 17b-19a

als al. le Knos - pen spran - gen,

als al. le Vo - gel san - gen,

Die strofiese opset van die lied bring mee dat die naspel dieselfde materiaal as die voorspel en die tussenspel bevat. Die laaste indruk wat 'n mens dus van die lied bybly, is een van delikate kleurskakerings en tere ontroering.

DII: AUS MEINEN TRANEN SPRIESSEN

Lied DII se stem en begeleiding is afsonderlik en gesamentlik daarop ingestel om die sterk subjektiewe inslag van die gedig uit te bou. Die eng dimensies wat die lied kenmerk, speel in dié opsig 'n bepalende rol. Die lied word nie deur 'n inleiding ingelui nie en bevat ook nie tussenspele of 'n naspel nie. Verder beweeg die sangstem en begeleidingsmelodie parallel, wat meebring dat die gesamentlike toonvang baie beperk en die toonkleur baie homogeen is.

Die gehele stem- sowel as begeleidingsparty is hoofsaaklik van die eerste frase afgelei. Selfs die afwykende derde frase is a.g.v. die talle toonherhalings en die begeleiding (mate 9 en 10) se sprekende verwantskap met die linkerhandparty van maat 1, sterk verwant aan die eerste frase.

Die skilderende elemente wat voorkom in mate 3 en 4 (eggo-motief), 7 en 8 (eggo-motief), 13 (die sang van die nagtegaal gesuggereer in die triool), en 15 tot 17 (eggo-motief), groei uit die stemmelodie en dra so by om 'n hegte eenheid te skep:

Notevoorbeeld DII:2b²-4b¹

viel blü. hen - de Blu - men her - vor,

pp

Notevoorbeeld DII:6b²-8b¹

ein Nach-ti-gal-len-chor.

Notevoorbeeld DII:12b²-17

und vor dei-nem Fen-ster soll klin-gen das Lied der Nach-ti-gall.

Die stem en die begeleiding vul mekaar in hierdie lied soos in al die ander volkome aan en die twee elemente is presies ewe betekenisvol.

DIII: DIE ROSE, DIE LILIE

In hierdie lied vorm die sangstem en begeleiding 'n besonder hegte eenheid a.g.v. die noue ritmiese en melodiese verbondenheid van die twee gelykwaardige elemente. Die stem beweeg besonder vinnig vir 'n vokale party. Die elemente is absoluut gelykwaardig en die een kan nie sonder die ander een slaag nie. Die hoë mate van melodiese verdubbeling, die ritmiese interaksie tussen die twee partye wat deur die eggo-effek geskep word en die baie herhaling van formules wat in albei partye voorkom, dra by tot die uiteindelijke hegte eenheid. Die twee elemente word so aangewend: die begeleiding stel die natuurbeelde voor, maar nou is dit op die agtergrond; die stem vertel van die nuutgevonde liefde wat vir die oomblik alles oorheers.

DIV: WENN ICH IN DEINE AUGEN SEH'

Hier vorm die stem en begeleiding 'n besonder hegte eenheid. Die stemmelodie besit 'n sterk deklamatoriese karakter waarby die begeleiding ten nouste aansluit om 'n kwasierecitatief *recitativo accompagnato* te vorm. Die vyfstemmige aanvangsakkoord wat 'n halwe maatslag later deur die herhaalde tone van die stemmelodie gevolg word, skep onmiddellik hierdie resitatief-agtige effek:

Notevoorbeeld DIV:1-2b

Die hegte eenheid tussen stem en instrument vloei voort uit o.a. die soms imiterende dialoog wat daar tussen die twee elemente bestaan. Nadat die stem die aanvangstoon van die begeleiding oorgeneem het, word die aanvangsmotief van die stem in mate 2-3a gewysig ge-eggo:

Notevoorbeeld DIV:1-4a

In mate 3-4a bied die begeleiding slegs die basiese ondersteuning aan die stem, waardeur 'n resitatiefagtige effek ontstaan, veral aangesien die melodie van die stem baie beperk is t.o.v. toonverskeidenheid. In mate 4a²-5b word die voorafgaande proses omgekeer, deurdat die begeleiding die inisiatief neem en dan in mate 4c²-5c deur die stem nagevolg word:

Notevoorbeeld DIV:4-8a

Die veronderstelde emosionele wisselwerking wat daar tussen die man en sy geliefde bestaan, word in hierdie musikale dialoog weerspieël. Wanneer die jong man dan die weldadige effek van die gewaande eensgesindheid van siel en sin ervaar, beweeg stem en begeleiding ritmies en melodies parallel (mate 5c-8a).

Die behaaglikheid wat die verliefde man in die geliefde se omhelsing ervaar, word vanaf maat 8a⁴ in die subtiële registerverandering van die begeleiding weerspieël. Sprekend is hier die feit dat die begeleiding se melodienote wat met die stem s'n ooreenstem, 'n oktaaf hoër lê. Die jong man se idealisme en oorweldigende emosionele toestand vind hierin weerspieëling, veral waar hy ook van sy hemelse geluk vermeld (11-12). Die dialoog wat by die aanvang van die lied voorgekom het, word weer in mate 8a⁴-12a aangewend, maar in hierdie geval baie minder uitgesproke as 'n subtiële weerspieëling van die feit dat die jong man en sy geliefde nie dieselfde sentimente deel nie:

Notevoorbeeld DIV:8a²-12a

The musical score shows a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major and 4/4 time. The lyrics are: "Wenn ich mich lehne an deine Brust, kommt's über mich wie Him.mels. lust;". The piano accompaniment features a chromatic descending line in the right hand and a steady eighth-note pattern in the left hand. A fermata is placed over the final measure of the piano part, and the word "ritard." is written below it. The score is marked with "52." and an asterisk.

Besonder betekenisvol is die opset in mate 12 en 13. Die hoër register word behou, maar die afgemete toonherhaling kry hier iets van 'n onheilspellende atmosfeer. Wanneer die meisie dan praat (haar eerste aktiewe handeling) is die moment geweldig gelaai a.g.v. die chromatiek in stem- en begeleidingsmelodie, die chromatiese harmonie en die dalende verminderde vierklank wat so betekenisvol uitgespel word. Maat 13 spreek van al die innerlike verdeeldheid, valsheid en konflik wat as agtergrond vir die poëtiese siklus geld:

Notevoorbeeld DIV:12-13

The musical score shows a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "lust; doch wenn du sprichst: ich". The piano accompaniment features a chromatic descending line in the right hand and a steady eighth-note pattern in the left hand. A fermata is placed over the final measure of the piano part, and the word "ritard." is written below it.

Die woorde *Ich liebe dich* word uiters eenvoudig beset, maar terwyl 'n mens onder gelukkiger omstandighede dit anders sou verwag - met 'n sprekende leunoot, die eerste in die loop van die lied op *liebe*. Die oktaafverdubbeling word dan ook op *dich* afgesluit. Hierdie bedrieglike eenvoud van die liefdesverklaring moet egter nie oppervlakkig beoordeel word nie. In die eenvoud van die meisie se woorde lê daar 'n wêreld van smart vir die jong man opgesluit, a.g.v. haar valsheid:

Notevoorbeeld DIV:13-16a

Die smartlike implikasies wat die geliefde se valse liefdesverklaring vir die man inhou, word deur mate 13-14b en weer verderaan ook in die musiek gesuggereer. Die register verdonker vanaf maat 14b², met 'n sterk teenbeweging tussen sangstem en onderste begeleidingstemme. Verdubbeling van die stemlyn word in mate 15-16 tot die binnestemme beperk. Die versombering in kleur en stemming wat ingetree het, word in die naspel voortgesit.

DV: ICH WILL MEINE SEELE TAUCHEN

Terwyl die stem draer is van die jong man se innerlike versugting, suggereer die begeleiding die emosionele gedrongenheid wat agter sy gevoelsuiting skuil.

Daar spreek 'n sekere mate van onrus, byna 'n ingehoue gejaagdheid, uit die stem wat volhardend van die ritmiese patroon van agste-twee-sestiendes (of variasies daarvan) gebruik maak, terwyl die melodiek baie sterk om b¹ gesentreer bly.

Wanneer daar na die lied van die geliefde verwys word (mate 6b²-8a¹) is die bas opvallend chromaties, om aan te sluit by die veronderstelde innerlike emosionele opwelling wat die man hier ervaar. Later verwys die naspel weer na hierdie moment in mate 17 en 19 (kyk Lied V):

Notevoorbeeld DV:6b²-8a¹

Parallele beweging tussen stem en begeleiding is in mate 1-6b beperk tot 'n hoofsaaklik toevallige ooreenstemming tussen die stemnote en sekere note in die binnestemme of sporadies in die boonste begeleidingstem. In die geval van mate 6b²-8a¹ (14b²-16a) bestaan daar egter 'n uitgesproke

parallele beweging tussen die boonste begeleidingstem en die stemmelodie. In hierdie gevalle word daar direk verwys na die lied van die geliefde en haar soete nabyheid. Ritmies stem die twee partye nie presies ooreen nie, maar die melodiese ooreenstemming is sterk genoeg om nie as bloot toevallig beskou te word nie:

Notevoorbeeld DV:14b²-16a

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in G major and 3/4 time. The lyrics are "in wunderbar süßester Stund". The piano accompaniment features a prominent arpeggiated figure in the right hand and a more active bass line. A fermata is placed over the final note of the vocal line.

Die naspel beslaan bykans een derde van die totale lengte van die lied en groei uit die begeleiding, sonder dat die voortdurende beweging van die ostinato arpeggio-figure onderbreek word. Die naspel bevat relatief meer chromatiese tone as wat die geval met die begeleiding self was, terwyl die twee buitestemme ook meer beweeglik is as wat vroeër die geval was. Langsamerhand vervloei die verhoogde intensiteit wat uit die naspel spreek, in die uitgebreide plagale kadens.

Die groter mate van beweeglikheid, chromatiek en opeenvolgende herhaling met versieringsnote in die naspel, beklemtoon die emosionele intensiteit wat die lied kenmerk. Die wyse waarop die naspel algaande op die slotakkoord stol (a.g.v. oorgebinde note) is in pas met die hoër mate van beweeglikheid waardeur die kadens voorafgegaan is en wat nie skielik tot stilstand gedwing word nie.

DVI: IM RHEIN, IM HEILIGEN STROME

In die geheel gesien, is die stem verantwoordelik vir die gedetailleerde beskrywing, terwyl die begeleiding die milieu skilder en bevestig wat die teks se of aanvul en uitbou wat slegs gesuggereer word. So skep mate 0-16 'n lewendige voorstelling in die begeleiding van die weerkaatsing van die bouwerk in die water, terwyl die stem 'n lyn vertoon wat volkome gepas is by die indrukwekkende, forse katedraal. Die kragtige geaksentueerde basnote van mate 1 tot 3 sluit aan by die forse, imposante beelde wat ter sprake is. Ook die melodie-rigting sluit aan by die spesifieke woordinhoud of dieperliggende betekenis van die woorde (stygend in 0-4 en 8c-12a; dalend in 4c-7 en 12c-15. Kyk Lied DVI).

Wanneer die uitdrukkingswyse meer subjektief raak, beweeg die stem en die begeleiding parallel, met 'n verdere

verdubbeling in die onder-oktaaf. Dit skep 'n baie sterk homogeniteit (17-21). In mate 22-27 is daar sprake van die intrige in die jong man se lewe enersyds en die weldadige invloed van die ikon andersyds. Beide hierdie elemente word treffend in die begeleiding weerspieël: terwyl die stem en parallelle begeleidingslyn 'n sterk diatoniese, oorkoepelende eenheid vorm, is daar dissonante en chromatiese materiaal in teenbeweging in die binnestemme. Die geaksentueerde lang nootwaardes in mate 21 tot 23 van die begeleiding, wat die stemlyn verdubbel, spreek weer eens van die imposante bouwerk asook die bestendige invloed daarvan in die man se lewe. Die parallelle derdes in die binnestemme van mate 21-26a is 'n tipiese Barok-element wat ook weer aansluit by die milieu.

Die sterk chromatiese tussenspel in mate 27-31 vorm absoluut 'n integrale deel van die begeleiding sodat die aanvang en afloop van die tussenspel nie strak begrens kan word nie. Die gepunteerde ritme wat die begeleiding tot dusver gekenmerk het, word in die binnestem gehandhaaf. Die tussenspel se funksie is nie primêr melodies nie, maar wel stemmingskeppend, veral deur die aanwending van tipiese Barok-akkoorde, soos die Napolitaanse harmonie en die volop derdes. In mate 31-35a verdubbel die binne-begeleidingstem die sangstem in die oktaaf. Dit vind aansluiting by die teksinhoud, waar daar sprake is van gesuggereerde harmonieuse beweging in die komposisie van die Maria-beeld:

Notevoorbeeld DVI:31-35a

Es schweben Blumen und Engeln um unsere liebe Frau;

In mate 35 en 37 antisipeer die begeleiding telkens die stemintrede, wat 'n dialoog-effek skep. Waar dit om die vergelyking tussen die gelaat van die geliefde en dié van die Maria-beeld handel, vind die musikale gegewe uitstekende aansluiting by die teksinhoud. Waar die sterk geaksentueerde baslyn in mate 1-4 en ook verder tot in maat 16 die beeld van die forse weerkaatsing in die imposante Ryn gedra het, is die baslyn van maat 28 af gesinkopeerd. Dit sluit aan by die toenemende verinnerliking en verhoogde subjektiwiteit wat daar uit die teks spreek. Die toenemende genoeg waarmee die digter die gelaat van die Maria-beeld betrag, vind ook uiting in die aksente in mate 35, 37 en 39 op die gesinkopeerde basnote:

Notevoorbeeld DVI:35b²-39c

die Au - gen, die Lip - pen, die Lip - pen, die Wäng - lein,

The musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The lyrics are written below the notes. The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp and a 2/4 time signature. The piano part features a steady, rhythmic accompaniment with some chromatic movement in the bass line.

Wanneer die ooreenkoms tussen die twee vroue gevind word, beweeg die sangstem en binneste begeleidingstem parallel, met 'n afwyking van die tot dusver volgehoue gepunteerde ritme. Mate 40-42 is ook sterk chromaties om uitdrukking te gee aan die emosionele uitwerking wat die besondere gewaarwording het:

Notevoorbeeld DVI:39d-42

die glei - chen der Lieb - sten ge - nau.

ritard.

The musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The lyrics are written below the notes. The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp and a 2/4 time signature. The piano part features a steady, rhythmic accompaniment with some chromatic movement in the bass line. The word 'ritard.' is written above the vocal line towards the end of the phrase.

DVII: ICH GROLLE NICHT

Die innerlike onstuimigheid en diskrepante poging tot uiterlike kalmte en berusting, word reg by die begin van die lied deur die *concitato*-begeleiding se inleidende akkoorde vasgelê.

Die begeleiding skep met die eerste oogopslag die indruk dat dit primêr stemmingskeppend is. Die klavierparty bied egter tot 'n baie groot mate direkte melodiese steun aan die stemparty. Die sterk indruk van homogeniteit wat deur die agstenoot-*concitato* geskep word, werk in dié sin bedrieglik dat die stem- en begeleidingsparty elkeen ritmies selfstandig is, maar melodies baie na aan mekaar staan.

Afgesien van die melodies-ondersteunende rol wat die begeleiding vervul, is dit ook prominent stemmingskeppend en dien dit om die betrokke affekte wat deur die woorde en melodie gesuggereer word, uit te bou.

Die toenemende emosionaliteit wat uit die stemparty in mate 5-8d spreek, word ewe sterk deur die verskuiwing van akkoorde in die begeleiding oorgedra. Die flikkerende afwisseling tussen lig en donker waarvan die teks in mate

12c²-16b gewag maak, word eweneens deur die verskuiwing van akkoorde van donkerder na ligter tone onderstreep:

Notevoorbeeld DVII:12c-16b

Die groeiende gevoelsintensiteit waardeur die teks vanaf maat 19 gekenmerk word, vind duidelike weerspieëling in die begeleiding. Relatief donkerder basnote word sporadies getref, wat versomberend en intensiverend werk. Die feit dat die begeleidingsakkoorde die stemmelodie in mate 27c-29 omsluit, werk ook spannend en sluit aan by die ontsetting wat die jong man ervaar oor die valsheid van sy geliefde. Sy desperate woede word uitgehamer in die aksente wat in albei die hande in mate 30-31 en op die eerste maatslag van maat 32 in die linkerhand verskyn:

Notevoorbeeld DVII:26c-30b

In die naspel word die harmoniese ritme subtiel verander: iets wat grootliks tot die nivellering van die metriese aksente lei. Die krag van die *concitato*-figuur wat sterk op die metriese aksent steun, word deur die handhawing van dieselfde harmonie oor die maatstreep versteur, sodat die volhardende vasberadenheid in die slag bly. By implikasie word iets van die futiliteit voelbaar waarmee die jongeling sy eie emosies probeer beheer.

Die spesifieke hantering van die begeleiding t.o.v. ritmiese, melodiese en formele aspekte skep 'n baie sterk eenheidsgevoel, waardeur daar 'n aanspeling op die noue verband tussen innerlike en uiterlike gesteldheid merkbaar word. Die tempo maak individuele agstes hoorbaar, so ook botsings tussen begeleiding en stem, bv. in mate 7 en 9c.

DVIII: UND WÜSTEN'S DIE BLUMEN

Daar kom geen voorspel in hierdie lied voor nie en die begeleiding en stem tree op 'n afstand van 'n sestienendoot na mekaar in.

Die harmonie is ontwykend. Weg van akkoord I handel dit om die blomme wat nie weet van sy verwonde hart nie. By die wete sou hulle ween en eers hier verskyn 'n volmaakte kadens (mate 7b-8a) in a-mineur.

Die relatief vlugge beweging van die sangstem word ondersteun deur die snelle tremolo-figure in die begeleiding. Die oorheersend ligte registerkleur skep gepaard hiermee 'n vervlietende en eteriese effek.

Die begeleiding is hoofsaaklik skilderend en stemmingskeppend en groei uit versiering van die melodie. Die vlugge tremolo-figure van die begeleiding vervul 'n direk plasties-skilderende rol. Die ritselende, flikkerende effek van die begeleidingsformule sluit aan by die beelde van fyn blommetjies, nagtegale en sterretjies, en terselfdertyd by onrustige innerlike roeringe.

Die sekvensiële herhaling van die aanvangsfrase in mate 2b⁴-4b sluit aan by die verhoogde emosionaliteit wat uit die teks spreek. Die Napolitaanse harmonie wat die affekbelaaide verlaagde supertonika inlui, werk besonder effektief wanneer die teks na die digter se verwonde hart verwys (mate 3b-4b):

Notevoorbeeld DVIII:2b²-4b¹

Wie tief ver_wun - det mein Herz,

Die verminderde akkoord wat in maat 5a gebruik word, spreek van die innerlike wroeging van die jong man en vind aansluiting by die woord *weinen* in maat 6:

Notevoorbeeld DVIII:4b²-6b¹

sie wür - den mit mir wei - nen,

Die besonder eenvoudige en oorbekende melodiese wending waarmee die eerste strofe afsluit (M-S-Lt-T in maat 6b⁴-8a) sluit ten nouste aan by die tekstuele inhoud, nl. dat dit die positiewe inhoud van *heilen* onderskryf:

Notevoorbeeld DVIII:6b²-8b¹

zu heil. .len mei. .nen Schmerz.

Dit is opvallend dat die noue verband wat daar tussen woord, stem en klavier bestaan, ook suksesvol na die tweede en derde strofes deurgevoer word. Die aansluiting tussen teks en musiek is daar net so geslaagd.

In die geval van die vierde strofe word die stygende sekwenșiële herhaling met subtiel verdonkerende materiaal vervang:

Notevoorbeeld DVIII:26b²-28a

nur Si. . ne kennt mei. . nen Schmerz;

Die kort uitwyking na F-majeur (die ondermediant), tesame met die veranderde begeleidingspatroon wat ook reeds in mate 24a-26b voorgekom het, verklank die pynlike emosionaliteit wat uit die teks spreek, uiters gepas. Eweneens dien die verminderde akkoorde (supertonika) in maat 29 om die smart wat die jongeling hier uitsing, te beklemtoon:

Notevoorbeeld DVIII:28b²-30b¹

sie hat ja selbst zer. . ris. sen,

Vanaf maat 30 wyk die begeleidingspatroon totaal van die voorafgaande gegewe af. Die abrupte akkoorde op die laaste twee lettergrepe van *zerissen* (opvallende agste en kwart in die melodie), gepaard met die feit dat die tonika onmiddellik 'n tussendominant met verlaagde negende blyk te wees, dien as treffende beklemtoning van die innerlike smart

en verskeurdheid waarom dit hier handel. Die *ritardando*, *sforzando*, parallelle beweging, oktaafverdubbeling, dissonerende terughouding en Napolitaanse harmonie wat alles dien om die slotfrase in te klee, werk uiters effektief vanweë die hoë graad van gekonsentreerdheid en affektiewe werking van die betrokke harmonie:

Notevoorbeeld DVIII:30b²-32a

zer-ris-sen mir das Herz.

sf *ritard.* *a tempo*

Die naspel wyk sterk af van die voorafgaande opset van die begeleiding. Die reëlmatige onderverdeling van die maatslae wat die begeleiding gekenmerk het, word hier vervang deur 'n onreëlmatige trioolverdeling. Die beheersde, grootliks trapsgewyse beweging word vervang deur 'n emosiebelaaide beweging oor 'n wye toonomvang en in teenoorgestelde beweging. Chromatiese tone (maat 32: b^b, c^{*1}), groot melodiese spronge, dissonante stemvoering (b^b na e, f¹ na g^{*1}), eksplisiete artikulasie, dramatiese aanwending van dinamiek, is alles faktore wat bydra tot die besondere trefkrag van die koda. Hierdie naspel kla as woordelose kommentaar die digter se smart in al sy felheid uit. Van die strelende natuurbeelde waarna daar vroeër verwys is, is hier niks te bespeur nie. Die getransponeerde herhaling van die ritmies-kenmerkende melodiese figuur van die slotfrase, eggo die smartlike woorde - afgelei van die stemparty met niks vertroostend daarin nie. Die herhaling van mate 32 en 33 verseker dat die priemende werklikheid deeglik insink.

DIX: DAS IST EIN FLÖTEN UND GEIGEN

Die sangstem en die begeleiding van hierdie lied belig twee sye van dieselfde werklikheid. Die begeleiding verteenwoordig die bruilofsfees met sy fluit, viool, trompet, skalmey en pouke-musiek en ritmiese dwarrelende reidans. Daarteenoor word die stemparty draer van die jong man se teleurstelling en smart. Die stem word nie ooglopend deur die begeleiding ondersteun nie. Daar bestaan soms vlugtige ooreenkoms tussen die stem en begeleiding-note, maar van parallelle beweging is daar nie sprake nie.

Die feit dat die stem sowel as die begeleiding op 'n baie beperkte verskeidenheid musikale materiaal gebaseer is, het 'n kompakte geheel met gekonsentreerde emosionele inhoud tot gevolg. Die aanhoudende sirkelbeweging in die begeleiding tipeer die malende, dansende bruilofsgaste uiterlik, maar

spreek tegelyk ook van die innerlike woeling wat die digter by die aanskoue daarvan beleef.

Die stemaanvang vertoon 'n tipiese trompetmelodie wat 'n baie realistiese voorstelling gee. Te midde van die relatief eenvoudige stemmelodie en die feestelike effek daarvan in verbinding met die sirkelende begeleiding, geld die dalende sewende in mate 14-15 as voorafskaduwing van die smart wat die digter aangedoen word. Die donkerder begeleidingsregister speel hier ook 'n rol:

Notevoorbeeld DIX:12c-15

Musical score for 'Trompetten schmettern dar ein;'. The score is written for voice and piano. The voice part is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower two staves. The lyrics are 'Trom - pe - ten schmet - tern dar - ein;'. The music features a melodic line for the voice and a complex, rhythmic accompaniment for the piano.

Die oormatige beklemtoning van die dansritme wanneer die bruid haar by die dansende feesgangers voeg (vanaf maat 25) ontplooi in die uitbundigheid van die tussenspel in mate 31 tot 34, wanneer die regterhand vlugge arpeggio-figure oor 'n relatief wye toonvang uitvoer. Dieselfde omstandigheid word gesuggereer in mate 59 tot 68.

Die gepunteerde ritme wat in die stemmelodie aangewend word, soos in maat 6 en ooreenstemmende plekke, suggereer iets van die pouke (en moontlik ander slaginstrumente) wat in die tweede strofe genoem word:

Notevoorbeeld DIX:46c-49

Musical score for 'ein Pauken und ein Schalmein;'. The score is written for voice and piano. The voice part is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower two staves. The lyrics are 'ein Pau - ken und ein Schal - mein;'. The music features a melodic line for the voice and a complex, rhythmic accompaniment for the piano.

Die volgehoue herhaling van die ritmiese patroon in die linkerhandparty sluit aan by die gedagte van koperblasers en slaginstrumente wat meedoen aan die begeleiding van die dans en die beklemtoning van die dansritme (kyk Lied IX).

Hierdie lied se begeleiding is ooglopend anders as in die ander liedere. Waar die ander liedere se begeleiding daarop ingestel was om die omstandighede, beelde en emosies wat ter sprake is selfs verder te raffineer en fyn uit te bou, is die effek van hierdie warrelende begeleiding onstuimig en selfs boers. Die verkeerde woordklem wat vanaf maat 38

sporadies voorkom, sluit paslik aan by die boersheid van die milieu.

Vanaf maat 76 vind daar sprekende skildering in die naspel plaas. Die aanhoudende herhaling van dieselfde materiaal in mate 76 tot 79 hamer die effek in. 'n Uitgesproke smartfiguur word in die vorm van chromatiek aangewend om die ironie uit te bou.

Die veranderde tonaliteit (d na D) vanaf maat 76, in verbinding met die herhaling van dieselfde formule tot vyf maal toe in die naspel, versinnebeeld waarskynlik die digterlike jong man se veronderstelde beskouing van die huweliksfees en gepaardgaande musiek en dans - hy vind dit oppervlakkig en gemeenplasing. Die sterk parallelle dalende chromatiese lyn in mate 80-84 spreek van die jong man se veronderstelde minagting en verwerping van die boerse feesviering. Dieperliggend is die smartervaring van die bedroë digter, wat uit die siklus as geheel as die meer verfynde en sensitiewe een van die twee hoofkarakters na vore tree.

DX: HÖR' ICH DAS LIEDCHEN KLINGEN

Die klavierinleiding bevat die aanvangsmelodie van die stem in gebroke vorm in die boonste oktaaf. So vertoon mate 1-4 'n besonder fyn tekstuur. Die melodie spreek van uiterste eenvoud, terwyl die ondersteunende begeleidingsmateriaal herinner aan 'n gefimproviseerde gepluk op 'n snaarinstrument. Die beeld van eenvoud is in direkte ooreenstemming met die karakter van die meisie, wat uit die voorafgaande liedere as heel ongesofistikeerd na vore tree. Ná die vorige lied kry 'n mens egter die indruk dat die digter haar veridealiseer en dat sy nie heeltemal so edel en fyn is as wat hy hom soms voorstel nie.

Wanneer die stem in maat 5 intree met die nou reeds bekende melodie, word dit tot in maat 7a deur die klavierparty verdubbel, op 'n afstand van 'n sestiendenoot, met 'n swewende, dromerige eggo-effek. Hierdie verdubbeling geskied egter subtiel en sonder om die arpeggiando te versteur. Waar die melodieverdubbeling in die boonste note van die arpeggio-figure voorgekom het, word dit vanaf maat 7b na 'n binnestem verplaas:

Notevoorbeeld DX:5-8a

The musical score consists of two staves. The top staff is a vocal line in G-clef, starting with a piano (p) dynamic. The lyrics are: "Hör' ich das Liedchen klingen, das einst die Liebste sang,". The bottom staff is a piano accompaniment in G-clef, featuring a broken octave melody in the upper register, with a piano (p) dynamic. The melody is chromatic and descending.

Die stygende melodielyn van die stem in mate 7b-10, waardeur die intenser gemoedsbeweging getipeer word, word ondersteun deur die stygende baslyn. Daarteenoor verskyn in die boonste begeleidingstem 'n gesinkopeerde lyn in teenbeweging wat die samedringing van emosie duidelik bevestig. Die konsekwente parallelle beweging van stemme in mate 10a en 10b werk besonder effektief waar die Napolitaanse sesde in c-mineur aangewend word om die verhoogde emosionaliteit te beklemtoon. Die parallelle beweging tussen stem en begeleiding verskuif in 10b weer na die boonste klavierlyn. Die stemme verdubbel mekaar, maar nie altyd op dieselfde oomblik nie. Die klavier is altyd ná die stemnoot, maar in maat 10b is dit net voor die stem. Lg. sluit aan by die gedagte van oorweldigende smart wat byna onbeheerbaar is:

Notevoorbeeld DX:8b-12a

so will mir die Brust zer-sprin-gen von wil-dem Schmer-zen-drang.

Wanneer die jong man verwys na die donker verlange waardeur hy voortgedryf word, werk die chromatiese alterasie in maat 12b uiters effektief om uitdrukking aan die benouing te gee. Hoewel die sekvens in mate 14b²-16a 'n tweede laer geleë is as die toonhoogte van mate 12b²-14a, wen hierdie frase aan intensiteit deur die aanwending van die vergrote vierde in maat 16a. Terselfdertyd werk die vergrote interval skilderend teenoor -h^{oh}:

Notevoorbeeld DX:12b-16a

Es treibt mich ein dunk-les Seh-nen hin-auf zur Wal-des-höh, —

Die parallelle beweging tussen stem en begeleiding word tydelik opgeskort in maat 17, wanneer die eenmalige melisma treffend aangewend word om die tranevloed waarin die smart oplos, te beklemtoon. Terwyl die stem in mate 19 en 20 van die enorme smart vertel, keer die melodie wat al die smartlike herinneringe voor die gees geroep het, in die begeleiding terug, asof die digter selfs deur te vlug en in trane verligting vir sy smart te vind, nie aan die pynlike herinnering kan ontkom nie:

Notevoorbeeld DX:16b-20a

dort löst sich auf in Tränen mein über-gro-Bes Weh.

In die naspel word die herinneringsmelodie in kontrapunt geëksploiteer en selfs in die sirkelfigure vanaf maat 26 gefinkorporeer. Hierdie opdringing van die melodie aan die aandag suggereer die ontvlugting wat die jong man ontwyk en die voortdurende terugkeer van sy smartvolle herinneringe (kyk Lied DX).

DXI: EIN JÜNGLING LIEBT EIN MADCHEN

Terwyl die begeleiding byna moedswillig volhard met 'n gesinkopeerde ritme, spreek die eenvoudige stemmelodie van ongeërgde wispelturigheid waar dit by die sake van die hart kom. Die aanvang van die stemmelodie word deur die klaviervoorspel geantisipeer, deurdat dit die kern van hierdie motief in die boonste begeleidingstem bevat. Wanneer die stemmelodie in maat 4b² intree, vestig dit dadelik die patroon wat dwarsdeur die lied gevolg word, nl. dat die stem 'n halwe of hele maatslag voor die begeleiding uit beweeg. Die begeleiding bevat egter nie letterlik die melodie nie, maar gebruik slegs die melodiese kern (kyk Lied DXI).

Die feit dat die melodie voor die begeleiding uit beweeg, sluit aan by die teksinhoud, nl. dat die sentimente van die wispelturige verliefdes só snel wissel, dat die wat dit gadeslaan, beswaarlik kan bybly:

Notevoorbeeld DXI:4b²-8b¹

Ein Jüngling liebt ein Mädchen, die hat einen Andern er-wählt;

Soos reeds gemeld, word die registerkleur van die begeleiding ook aangewend om die teksinhoud te onderskryf, nl. deurdat die ligter registerkleur met die meisie geassosieer word.

Die keuse van toonaard sluit ook by die teksinhoud aan. Die mees voor die hand liggende modulاسie word gebruik wanneer na die eerste die beste keuse van die meisie verwys word (d.i. B-mol, dominant).

Die wroeging wat die tweede jong man a.g.v. die meisie se impulsiewe keuse ervaar, word treffend deur die terughouding, versnelde harmoniese ritme en aanwending van die vierklank op die supertonika beklemtoon. Die melodiese sekvens beklemtoon die futiliteit van die jong man se opstand:

Notevoorbeeld DXI:20b-24b¹

Die ryklik versierde dominantharmonie wat in mate 25-27 voorkom, beklemtoon die pynlikheid van die óu geskiedenis wat homself so dikwels herhaal. So ook dien die chromatiek in die daaropvolgende aantal mate om die gebrokenheid van hart wat altyd maar weer die afloop van hierdie speletjie kenmerk, te beklemtoon:

Notevoorbeeld DXI:28b²-32

Die naspel verwys aanvanklik vlugtig na die aanvangsmate van die begeleiding. Daarna volstaan dit met 'n uitgebreide kadens wat hoofsaaklik dien om die moedswillig-volhardende gesinkopeerde ritme te beklemtoon.

DXII: AM LEUCHTENDEN SOMMERMORGEN

Die stem en die begeleiding tree in hierdie lied tot 'n hoë mate as twee selfstandige komponente van dieselfde geheel na vore. Reg by die aanvang van die begeleiding word die heersende affek van die gedig presies vasgevang en word die kleurvolle agtergrond vir die vertelling geskep. Die begeleiding besit alles wat die gedig maar kan verlang om 'n mens se diepste gewaarwording te roer - selfs meer subtiel

as wat die woorde self is. Die klavierparty weerspieël die eteriese skoonheid van 'n helder someroggend, dit laat reg geskied aan die kleureprag van die blommeverskeidenheid en dit verklank die ontroering en pyn van die wandelaar op so 'n wyse dat dit aanvul waar die woorde te kort skiet.

Mate 1 en 2 skep onmiddellik 'n atmosfeer van akute gevoeligheid, waar alle sintuie sensitief op die omgewing ingestel is. In mate 3-6a skemer die evokatiewe element relatief minder opvallend deur, terwyl die stem intree. 'n Mens sou te midde van al die stralende skoonheid wat eventueel deur die begeleiding geskilder word, ten minste 'n mate van opwinding en lewensvreugde by die stemparty kon verwag. Dit bly egter uit. In plaas daarvan is die stemparty gelaai met sombere afgetrokkenheid wat uit o.a. die uiterste melodiese eenvoud, toonherhaling, beperkte toonomvang, relatiewe ritmiese gewigtigheid en fragmentering van die melodiese lyn voortspruit - d.i. vir so verre die elemente onder woorde gebring kan word.

Die relatief lang ruspouse in mate 6 en 7 in die stemparty laat die aandag momenteel ten volle op die begeleiding konsentreer, wanneer 'n roerende Duitse sesde-akkoord op die voorgrond tree:

Notevoorbeeld DXII:5-7

geh' ich im Gar - tenher - um.

Anders as in mate 2-6 word die aandag in mate 8-10 onomwonde op die begeleiding gevestig, wanneer daar d.m.v. kleurvolle chromatiek 'n betowerende klankweergawe van die blommeprag gegee word. Die byna monotone stemparty met sy subtiel onstabiele ritme staan in sterk kontras met die flambojante chromatiek en meesterlike eksploitasie van registerkleur, soos die digter se somberheid ook met die blommeprag kontrasteer:

Notevoorbeeld DXII:7b-11a

Es flü - stern und spre - chendie Blu - men, ich a - ber wand - lestumm.

Nadat die wandelaar van sy stomme betragting van die blommeprag vertel het, is die herverskyning van die Duitse sesde-akkoord in maat 11 des te aangrypender.

Die verhouding tussen die stem en die begeleiding is in die geval van mate 12b-16a dieselfde as in mate 2b-6a. Die fluisterende pleidooi in mate 17-20 toon 'n effektiewe samedringing van chromatiek, terwyl die dinamiek en tempo die gesuggereerde affek perfek onderskryf:

Notevoorbeeld DXII:17-20

Anders as in mate 10 en 11, waar die begeleiding die proses voltrek met 'n volmaakte kadens, val die begeleiding die stem in maat 19 as't ware in die rede d.m.v. die gewysigde harmonie, sodat die nou reeds bekende Duitse sesde-akkoord vroegtydig intree om die aandag progressief van die ontstemde man af te lei en op die roerende skoonheid van die natuur te vestig, terwyl die teleurgestelde man se emosies ook nie by die omliggende skoonheid aanklank vind nie.

Die skilderende element bereik in die naspel ongelooflike, magiese effekte wanneer die registerkleur subtiel verhelder (mate 20-22) en die chromatiek bydra tot die sublimiteit van die moment. Die swaarmoedigheid van die ongelukkige man staan hier ver verwyder van die tere skoonheid van die natuur (kyk Lied DXII).

Vanaf maat 23 verdonker die registerkleur en word 'n soort weemoedigheid subtiel ingewef. Die meer gekompliseerde ritmiek, diggeweefde chromatiek, meer beperkte toonomvang en bepaalde registerkleur dra hiertoe by. Die uitgebreide kadens verskyn soos 'n nabeeld van die skoonheid en weemoed wat so heg in die lied verweef is.

DXIII: ICH HAB' IM TRAUM GEWEINET

Die mees prominente kenmerk van hierdie lied wat 'n mens reeds van die begin af opval, is die *recitativo secco*-karakter daarvan.

So begin die sangstem met 'n formule wat hoofsaaklik op een toon (d.i. b[♮]) geleë is. Hierdie is dan ook die enigste lied in die siklus wat sonder enige klavierondersteuning begin. Na die uitgebreide toonherhaling, sprekende

aanwending van die c^{\sharp} in maat 2 op die woord *geweinet* en langer nootwaardes, swyg die stem vir byna twee volle mate. Hierteenoor word die staccato akkoordformule, waarskynlik tiperend van trane, in mate 3 en 4 gehoor (hierdie formule word herhaaldelik gebruik).

Notevoorbeeld DXIII:0-4b²

Leise.

Ich hab' im Traum ge - wei - net,

pp

Die besondere samestelling van die melodiese formule in mate 4b³-6a bring 'n geringe verlaging van toonvlak mee, wat 'n subtiele verdonkering in die hand werk. Die f^{\sharp} in maat 5b versterk hierdie effek, wat dan ook in die daaropvolgende begeleidingsformule weerspieël word, deurdad die melodiese lyn in die binnestem van die klavierparty geleë is en die begeleidingsformule as geheel op 'n laer toonvlak geleë is as wat die geval in mate 3 en 4 was:

Notevoorbeeld DXIII:4b³-7a¹

mir träumte, du lägest im Grab.

pp

Na 'n effens korter pouse (kyk mate 3-4) tree die stem weer in maat 7a³ in. Hoewel mate 7a³-11a formeel een deurlopende lyn vorm, word die melodiese lyn van die stem as't ware opgesnipper deur die relatief kort pouses in 8a en 9b. Dit is opvallend dat die klavierakkoorde telkens op hierdie bepaalde punte waar die stemlyn onderbreek word, verskyn. Hierdie gebroke effek wat in die melodiese lyn gebruik word, klink moesaam en spreek van die versugting van 'n beswaarde gemoed (kyk Lied DXIII):

Notevoorbeeld DXIII:7a³-11b²

Ich wach.te auf, und die Trä.ne floß noch von der Wan.ge her . ab.

ritard.

ritard.

Die enigste melisma in die verloop van die lied verskyn in maat 16b teenoor die woord *verliessesest*. In kombinasie met die toonverlaging (f^{b1}) deur die aanwending van die Napolitaanse sesde, verleen dit besondere affekwaarde aan die betrokke melodiese formule:

Notevoorbeeld DXIII:15b³-18a¹

Hoewel nie uitgesproke marsiaal nie, besit die donkerkleurige akkoordale tussenspel van mate 22-24 'n voelbare *funébre*-karakter, wat heeltemal gepas is binne die konteks van verstorwenheid en byna makabere drome:

Notevoorbeeld DXIII:22b³-24

In die derde strofe ontbreek dit heeltemal aan die gebrokenheid van lyn, beide in die stem en klavierparty. Die uitgebreide toonherhaling en lang aaneenlopende lyn van die stemparty, word ondersteun deur lang, aangehoue akkoorde in die klavier (kyk DXIII).

Die stemformule van mate 24b³-26b², word deur die tussenspel in 22-24 geantisipeer, terwyl die kadens tegelyk met die stem herhaal word, ter wille van beklemtoning van die besondere formule (c^2-b^{b1}). Die betreklik kleurrike verheldering wat in mate 27-28 t.o.v. harmonie en melodiese wending intree, word sprekend gekontrasteer deur die relatief kleurlose oktaafverdubbeling (oor drie oktawe) in maat 28, wanneer na die harde werklikheid teruggekeer word. Hierdie bleekheid word in mate 29 en 30 opgevolg deur 'n graad van dissonansie wat in Schumann se liedere uitsonderlik is.

Die emosionele intensiteit wat uit die volgehoue toonherhaling van die stem en diggeweefde dissonansie van die klavierparty spreek, word verhoog deur die teenstelling in metrum wat hom hier openbaar. Die klavierparty is in $\frac{6}{8}$ genoteer, terwyl die sinkopasie in die sangstemlyn eerder soos $\frac{3}{4}$ klink:

Notevoorbeeld DXIII:28a²-32

Ich wach-te auf, und noch im-mer strömt mei-ne Trä-nen-flut.

Die melodiese hoogtepunt in maat 31b word in die voorafgaande twee mate (29-30) emosioneel voorberei. Die lang, stygende melodielyn van die derde strofe bereik in maat 31b op die toonaardvreemde toon (d.i. ten opsigte van die uitgangstonaard) sy kulminasiepunt wanneer die besef deurdring dat die droom steeds nie verligting gebring het nie, maar eerder die harde werklikheid beklemtoon.

Die gesinkopeerde akkoordmotief in mate 32b-33b staan soos 'n innerlike wanhoopskreet uit, as kommentaar op die emosiebelaaide stemparty - veral aangesien die klavier hier 'n helderder, deurdringender registerkleur besit:

Notevoorbeeld DXIII:31-33

strömt mei-ne Trä-nen-flut.

Die swye van maat 34 beklemtoon die emosionaliteit van die voorafgaande gegewe (kyk Lied DXIII). Verder spreek dit van stille versugting, veral gesien in die lig van die staccato-akkoordformule wat daaropvolgend in die naspel verskyn. Die ontombare smart word weerspieël in die slotkadens, wat na 'n relatief lang swye intree, nadat die hoorder maat 36 as slotmaat ervaar het. Die fokus mag miskien wegbeweeg van die gebroke man af, maar sy smartbelewenis duur voort.

Die stem en begeleiding verteenwoordig hier twee elemente van dieselfde situasie. Terwyl die stem vertel van die makabere droom, die gevolglike smart en die ontnugtering tot die harde werklikheid deurweef met pyn, skilder die begeleiding die tranevloed en - soms baie realisties - lewer dit kommentaar op die stemparty (mate 8, 9, 11, 32, 33 en ooreenstemmende plekke), werk dit stemmingskeppend (tussenspel) en intensiveer dit die inhoud en gefimpliseerde affek van die stemparty (derde strofe, veral mate 29, 30).

DXIV: ALLNACHTLICH IM TRAUME

Die begeleiding bly vir die verskillende strofes dieselfde, totdat die ontwaking kom en die droom vervloei. Ook daar waar die ritme en melodie van die stemparty ter wille van woordritme wissel, bly die begeleiding konsekwent. Daarby verseker die gesinkopeerde ritme 'n vloeiende, aaneenlopende melodielyn in die begeleiding, terwyl die stemmelodielyn deur rustekens opgesnipper word. Hierdie elemente bring mee dat die begeleiding die droom wat elke nag verskyn, voorstel, terwyl die stem soms nadenkend, soms emosiebelaaie van die droomervaring vertel (kyk Lied DXIV).

In mate 0-2b is die melodie van die stem en die begeleiding dieselfde. Maat 2b² vertoon in die stem 'n rusteken teenoor die opmaat van die klavier. Hierdie spesifieke klavierakkoord, wat die hoogtepunt van die betrokke lyn voorberei, besit iets smagtends - waarskynlik omdat dit op 'n nog hoër toon geleë is as die voorafgaande formule, m.a.w. dit lê 'n sesde hoër as die f[#] in maat 2a²-b in vergelyking met die vyfde in maat 1.

Notevoorbeeld DXIV:0-4b¹

The image shows a musical score for the piece 'Allnächtllich im Traume seh' ich dich.' It consists of two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line starts with a piano (p) dynamic and has lyrics written below it: 'Allnächtllich im Traume seh' ich dich,'. The piano accompaniment also starts with a piano (p) dynamic and features a complex chord structure with some chromatic movement.

Na die dubbele pedaalpunt in maat 2 tree die chromatiese baslyn in mate 3 en 4 treffend na vore, juis wanneer die sprekende stilstand op die c[#] in die stem en boonste begeleidingsparty verskyn (kyk Notevoorbeeld DXIV:0-4b¹). Die e¹ in maat 4, as sewende van die dominantvierklank, besit besondere seggingskrag aangesien daar nie in die stem op hierdie moment 'n noot verskyn om die effek van die vergrote vierde te verbloem nie en dit dra daartoe by om die verwysing na die droombeeld (spesifiek *dich*) te beklemtoon. Soos dit so dikwels in die ander liedere die geval was, is hierdie treffende musikale inkleding van 'n spesifieke woord en die geïmpliseerde affek, nie tot die eerste strofe beperk nie: ook in mate 17 en 30 is die besondere werking van die e¹ presies gepas. Wanneer hierdie snit herhaal word, word die spesifieke sewende nie weer gebruik nie (kyk Lied DXIV mate 8, 21, 34). By die herhaling word egter 'n leunoot gebruik, wat weer op 'n ander manier klem verleen, maar vir die spesifieke opset net so gepas is, vanweë die mate van weekheid wat dit verleen en wat die teksinhoud telkens perfek pas.

Maat 9(22) getuig van 'n intensivering van emosie, wat uiting vind in die sterk stygende lyne in al die partye, dinamiek, chromatiek, wisseling van metrum en aanwending van kort nootwaardes. Terwyl die stemparty in mate 10 en 11 (23 en 24) 'n aangrypende realistiese skildering bied, maar eweneens ook aan die onderliggende affek reg laat geskied, haal die boonste begeleidingstem in verlengde nootwaardes die melodiese formule van mate 1b²-2a aan. Die parallelle beweging tussen stem- en begeleidingsmelodie word in hierdie mate 9-11, 22-24) beperk tot die note wat die belangrikste rol in die melodiese wending vervul:

Notevoorbeeld DXIV:8b²-11a¹

Die tussenspel in mate 11a²-13a (24a²-26a), deurweef van chromatiek en beklemtoon d.m.v. sinkopasie, dinamiek en registerkleur, en emosiebelaaï a.g.v. die sterk stygende lyn en opstapeling van tweedes, lewer op gevoelige wyse kommentaar op die roerende tafereel wat homself so pas afgespeel het:

Notevoorbeeld DXIV:11a²-13a

Die tweede strofe stem verder ooreen met die eerste, behalwe vir die ritmiese wysiging in maat 16, waar die ongelukheid in ritme tussen stem en begeleiding die woord *wehmütiglich* en die gevoelsinhoud daarvan baie subtiel beklemtoon. In die geval van mate 3, 7 en 20 is die ritme gelyk, wat weer subtiel aansluit by die geneëntheid wat uit die teks spreek (kyk Lied DXIV).

In die derde strofe verskuif die fokus meer na die droombeeld en word die dubbele pedaalpunt 'n oktaaf opgeskuif, sodat die registerkleur subtiel verhelder. In teenstelling met die ooreenstemmende plekke, word die nootwaardes vanaf maat 31 in die stemparty gewysig, sodat die opsnippering van die lyn deur rustekens nie voorkom nie. Dit bring egter 'n ongelyke ritmiese beweging tussen stem en begeleiding mee, wat die dromerigheid op die agtergrond skuif en die werklikheid soveel nader bring. Die stilstand in die regterhand in maat 33 bring die gesinkopeerde

beweging uitdruklik tot 'n einde, maar vestig so ook die aandag op die chromatiek van die linkerhand:

Notevoorbeeld DXIV:30b²-34a

und gibst mir den Strauß, den Strauß von Cy - pres.sen.

Die kort nootwaardes op *Ich wache auf*, is in skerp kontras met die oorwegend wiegende effek van die sangparty tot dusver. Die *auf* in maat 35 word deur die intrede van die begeleiding met 'n beklemtoonde akkoord onderstreep. Maat 35 se begeleiding stem ooreen met mate 9a-b en 22a-b, maar beur dan daarvandaan weg met ryker geskakeerde chromatiek, 'n sterk stygende lyn en dringender, korter nootwaardes:

Notevoorbeeld DXIV:34b-38

Ich wa-che auf, und der Strauß ist fort, und's Wort hab' ich ver.ges.sen.

Tot dusver het die begeleiding se melodienote en dié van die sangstem altyd ooreengestem, behalwe waar die emosie vinnig opgelaaï het en slegs die belangrikste stemnote ondersteun is (mate 9 en 10, 22 en 23). In die geval van mate 11 en 24 was die melodienoot in die binnestem vevat. Vanaf maat 35 word dieselfde prosedure gevolg. Die begeleiding eindig egter in maat 37 op die tonika en die stem op die dominant op so 'n wyse dat dit voorkom asof die stemparty abrupt en byna rigtingloos tot stilstand kom - veral as die ontbrekende leitoon en kort nootwaardes in aanmerking geneem word. Dit sluit presies aan by die idee van die vaagheid van die vergete woord. Die stemme beweeg soms saam en soms lewer die begeleiding 'n wesenlike bydrae soos in mate 2 en 31. Daarsonder sou die effek minder betekenisvol wees.

DXV: AUS ALTEN MARCHEN WINKT ES

Die klavier skep in 'n voorspel van agt mate die atmosfeer en milieu vir die sangstem se beskrywing van die towerdroom.

Die speelse, opgewonde melodie van mate 8b³-12a, wat deur die voorspel in mate 0-4 geantisipeer word, word in albei hande se partye deur die begeleiding verdubbel:

Notevoorbeeld DXV:8b³-12a

mf
Aus al-ten Märchen winkt es her-vor mit wei-ßer Hand,

Wanneer die stem in mate 12b³-16a met voelbare opwinding van die sang en klank van die towerland sing, word hierdie oploeiende emosie as't ware deur die klavier oortref, as die regterhandparty vanaf maat 13b³ nie langer die stemparty verdubbel nie, maar in opgewondenheid daarbo uitstyg:

Notevoorbeeld DXV:12b³-16a

da singt es und da klingt es von ei-nem Zau-ber-land;

Die ingehoue opwinding wat uit die verwondering van die sangstem in mate 16b³-24a spreek, word deur die staccato begeleiding beklemtoon. Die basnoot van die harmonieë, wat telkens agterna kom, speel 'n belangrike rol hierin. Verder dien die delikate begeleiding met sy besondere ritmiese inkleding ook om gestalte te gee aan die eteriese skoonheid van die gloeiend-bloeiende blommeprag:

Notevoorbeeld DXV:16b³-24a

wo bun-te Blu-men blü-hen im gold'-nen A-bend.

Licht, und lieb-lich duf-tend glü-hen, mit bräut-lichem Ge-sicht;

Die kort maar kragtige *crescendo* in maat 24, die verrassende intrede van die mediant-majeur en terugkeer van die bruisende begeleidingsmateriaal soos in mate 0-4, skep gesamentlik die effek van opgewonde ingenomenheid by die aanskoue van sulke treffende skoonheid. Daarby dien die tussenspel ook om op subtiële wyse aan die aanvangsfrases van die eerste strofe te herinner, d.i. *Aus alter Märchen...* (kyk Lied DXV).

In mate 28b³-36b² verdubbel die regterhand sowel as die linkerhandparty van die begeleiding die stemmelodie, om sodoende die geleidelik stygende, kronkelende melodiely n nadruklik te beklemtoon. Hierdeur word die effek van ruisende, wiegende bome waarin die voëls kwinkeleer, treffend geskep. Die geleidelik stygende melodie en aangroeiende dinamiek loop dan weer eens uit op 'n harmonies ryker ingeklede weergawe van die eerste vier mate van die voorspel in E. Daar word nl. van 'n groter verskeidenheid van harmonie gebruik gemaak, die akkoorde is voller a.g.v. meer note per akkoord en die chromatiek is ryker (kyk maat 37a). Weer eens skep dit die effek van opborrelende vreugde by die aanskoue van soveel skoonheid.

In mate 40b³-44b² word daar gelyktydig na twee elemente van die towertaferreeel verwys: terwyl die klavierparty d.m.v. 'n getransponeerde weergawe van die eerste vier mate van die voorspel (nou B) na die opwindende skittering van die betowerende milieu verwys, beskryf die stem d.m.v. toonherhaling en dramatiese stemverlaging die newelbeelde wat uit die aarde styg:

Notevoorbeeld DXV:40b³-44b²

The musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line in G major, with lyrics: "und Ne - bel.bil.der stei - gen wohl aus der Erd' her.vor,". The middle staff is the piano accompaniment in the right hand, and the bottom staff is the piano accompaniment in the left hand. The music features a mix of chords and moving lines, with a dynamic marking of *f* (forte) at the beginning.

Mate 44b³-48b² toon 'n sterk ooreenkoms met mate 12b³-16b² t.o.v. die natuurlike trompetfanfare wat oorwegend op die tonika-akkoord gebaseer is. In die geval van die B-majeur weergawe is die harmoniese inkleding ryker (voller akkoorde) - iets wat perfekte aansluiting vind by die teksinhoud, wanneer daar van die *wunderliches Chor* melding gemaak word:

Notevoorbeeld DXV:44b³-48b²

und tan-zen, luft-gen Rei-gen, im wunder-li-chen Chor;

Soos in die geval van mate 16b³-24b², verdubbel die boonste klaviernote die hoof-melodienote van die stemparty in mate 48b³-56b². Die delikaat-deursigtige staccato-begeleiding met sy huppelende ritmiese inkleding sluit eweneens perfek aan by die vonkende blou en rooi ligte waarvan die teks vertel:

Notevoorbeeld DXV:48b³-56b²

und blau-e Fun-ken bren-nen an je-dem Blatt und Reis, und

ro-te Lich-ter ren-nen im ir-ren, wir-ren Kreis,-

Die aandag word van die betowetende ligtespel afgelei na die sonderlinge kleurvolle fontein. In mate 56b³-57b² styg beide die regterhand- en linkerhand-partye van die begeleiding parallel met die stemparty. Daarna handhaaf die regterhand-party die kleurryke akkoordspel wat konstant die toonhoogte van die stemparty oortref. Die sterk stygende lyn wat in alternatiewe mate in die stemparty voorkom (mate 56b³-57, 58b³-59, 60b³-61, 62b³-63), word deur die linkerhand-klavierparty uitgebrei in mate 57b³-59 en 61b³-63, terwyl die stemparty in maat 61 in die onderste oktaaf verdubbel word. Die dramaties-stygende lyne en fyngeskakeerde harmoniek is in treffende ooreenstemming met die teksinhoud wat die kleurvol-opbruisende fontein en seldsame weerkaatsing daarvan in die waterstroom beskryf word (kyk Lied DXV):

Notevoorbeeld DXV:56b³-60b²

und lau-fe Quellen bre-chen aus wil-dem Marmor-stein,

Terwyl die stem byna wanhopig uitroep in mate 65-66a en 67, sterf die kleurryke akkoordspel saam met die stem geleidelik weg, terwyl die linkerhandparty as 'n nagedagte nog een maal die stygende lyn vertoon. Lg. is nie so kleurvol soos die voorafgaande stygende lyne nie, aangesien die derde van die majeurekkoord weggelaat is en dus slegs die eerste en vyfde gebruik word. Die uitgebreide stilstand op die dominantvierklank van E dien om die terugkeer van die oorspronklike toonaard deeglik voor te berei. Terselfdertyd besit dit 'n hoë mate van innerlike gevoelsbeladenheid wat aansluit by die versugting wat uit die teks spreek:

Notevoorbeeld DXV:65-68b²

Ach! Ach!

Na die kragtige eksklamasies in mate 65/66 en 67, tree die stem in maat 68b³ in, na byna 'n volle maat van swye, waarin die laaste herhalings van die dominantvierklank wegsterf. Wanneer die stem dan intree, is die toonaard weer eens E (die aanvangstonaard).

Die vertolkingsaanduiding is *Mit innigster Empfindung* wanneer die atmosfeer vanaf maat 68b³ 'n drastiese wending neem. Die aanvangsmelodie is duidelik waarneembaar in die stemparty. Die diastematiek is identies aan die oorspronklike gestalte van die melodie, terwyl die onderlinge ritmiese verhouding tussen die langer en korter nootwaardes ook grootliks ooreenkom. In die geheel gesien is die nootwaardes egter vergroot, wat meebring dat die bruisende sprankeling wat by die begin van die lied ervaar is, nou vervloei het tot 'n nostalgiese versugting. Selfs die vertraging van die harmoniese basnoot wat by die aanvang van die lied 'n huppelende effek gehad het, is in mate 71-76b² en ooreenstemmende plekke sodanig getransformeer dat dit hier eerder 'n hinkende effek skep - een van moeisame versugting, omdat dit langer ná die akkoord kom as elders:

Notevoorbeeld DXV:68b³-76b²

Mit innigster Empfindung.

Ach, könnt' ich dort - hin kom - - men, und dort - mein Herz er - freun,

Vanaf maat 68b³ word 'n baie hegte eenheid tussen stem en begeleiding geskep, d.m.v. die parallelle beweging tussen die stem en albei begeleidingspartye, die duplisering van die regterhandparty deur die linkerhand en die feit dat die akkoorde van die begeleidingspartye konstant in digte posisie verskyn. Mate 84b-92a bevat 'n getransponeerde en getransformeerde weergawe van mate 23b³-32b², waarin die bogemelde elemente eweneens 'n bepaalde rol speel. Die struktuur en tekstuur van mate 92b³-95 is in ooreenstemming met die direk-voorafgaande mate, hoewel daar nie 'n letterlike analoog vir hierdie drie mate in die lied gevind word nie. Dit staan wel na aan mate 88b³-92a, as 'n getransponeerde, ritmies getransformeerde weergawe van die genoemde mate (kyk Lied DXV). Die lang aangehoue E, en die stilstand op die bepaalde akkoord in mate 75b³-76b² sluit aan by die gedagte van hunkerende peinsing en verlange na die oord van geluk en vryheid. Mate 83-84a² is verwant hieraan, hoewel die stilstand nie so uitgebreid is nie.

Vanaf maat 96 tot maat 104a¹ bestaan die begeleiding uitsluitlik uit lang nootwaardes, wat die rykgeskakeerde chromatiek ten volle laat ontplooi. Daarbo beweeg die sangstem byna moeisaam voort a.g.v. onder andere die besondere ritmiese inkleding. Die boonste begeleidingstem verdubbel die stemparty konstant, behalwe in die geval van maat 102 waar die enigste melodiese melisma voorkom:

Notevoorbeeld DXV:96-104a¹

Adagio.

zer - flieBts wie ei - tel Schaum, zer - flieBts wie ei - . tel Schaum.

Wanneer die ritmiese inkleding van die lied as geheel in oënskou geneem word, word gemerk dat die tempo van die lied o.a. as gevolg van die spesifieke ritmiese inkleding weliswaar algaande vertraag word. Aanvanklik was die tempo-aanduiding *Lebendig*, terwyl die begeleiding 'n effek van ongebonde huppeling geskep het. Na die meer dramatiese episode van mate 56b³-68b², waarin die huppelende effek nie

so opvallend voorkom as in die voorafgaande stof nie, verlangsaam die tempo a.g.v. die aanduiding *Mit innigster Empfindung* sowel as weens die ritmiese vergroting wat in die stem sowel as in die begeleiding voorkom. Mate 57b^s-68 is as geheel ook meer massief as op enige ander plek in die lied.

Die huppelende effek van die aanvanklike begeleiding word vanaf maat 68b^s getransformeer tot 'n moeisam hinkende effek. Vanaf maat 95 kom uitsluitlik lang nootwaardes in die begeleiding voor, terwyl die hinkende effek in die stem d.m.v. die ietwat ongewone gepunteerde ritme, verbind met toonherhaling, behou word. Die vertragingproses word voltrek deur die *Adagio*-aanduiding in maat 102.

Die naspel verteenwoordig 'n terugflits van die towertoneel wat aanvanklik voorgestel is. Die oorspronklike tempo word na 'n *General Pause* vanaf maat 104b^s aangedui. Dieselfde toonhoogte as in die voorspel word behou, terwyl die dinamiese vlak tot *pianissimo* verlaag word en 'n staccato-aanslag vir mate 104b^s-105 vereis word. Die effek van 'n eteriese terugflits word so geskep. Dit word gevolg deur 'n byna moeisame voortslepende volmaakte kadens, waar die tonika drie maal herhaal word. Ten slotte word weer eens van 'n besondere ritmiese inkleding in die basparty gebruik gemaak, wat herinner aan mate 2 en 3:

Notevoorbeeld DXV:104b^s-113

DXVI: DIE ALTEN BÖSEN LIEDER

Reeds die aanvangsakkoord met sy akkoordale voorslag vang die aandag van die toehoorder vas en laat 'n mens in spanningsvolle afwagting oorgehaal sit vir wat daarop moet volg. (Hierdie inleiding bied 'n vooruitskouing van die gebeure in mate 35d-39). Oor 'n totale omvang van vier oktawe stort die parallelle met die sterk gepunteerde ritme as't ware op 'n mens neer. Die sterk, vibrerende klank van die kort, kragtige voorspel berei nie alleen die toneel voor vir die skouspel wat hierna gaan volg nie, maar antisipeer ook letterlik die aanvangsformule van die stemparty:

Notevoorbeeld DXVI:1-5b

The image shows a musical score for the song 'Die al - ten, bö - sen Lie - der,'. It consists of two staves. The top staff is the vocal line, written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lyrics 'Die al - ten, bö - sen Lie - der,' are written below the notes. The bottom staff is the piano accompaniment, written in a grand staff (treble and bass clefs). The music features a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes, characteristic of an ostinato style. There are various musical markings such as accents, slurs, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano).

Die ostinato-begeleiding van hierdie lied is nie primêr op die melodiese ingestel nie, maar dien om die toneel wat hom hier afspeel, in te klee. So gebeur dit in mate 3d-15c selde dat die begeleiding se boonste stem note bevat wat met die stemmelodie ooreenstem. Die byna fragmentariese stemmelodie word tot by maat 11b konsekwent deur die ostinato begelei en wel met die tonika-, dominant- en subdominant-drieklanke van c-kruis as onderliggende harmonie (kyk Lied DXVI).

In mate 3d-11b is die objekte waaroor die lied handel op die voorgrond: die liedere, die drome en die groot kis. Die rede word ook hoofsaaklik in die derde persoon gevoer, uitgesonderd die *ons* in maat 8b. Ook hier word die subjektiewe betrokkenheid op die agtergrond geskuif, a.g.v. die eerste persoon meervoud: *ons* is minder persoonlik as *ek*. Wanneer die persoonlike betrokkenheid na vore tree, word daar na die dominant-mineur, nl. g-kruis, gemoduleer en in maat 11d word spesifiek van die verminderde vierklank met sy besondere affektiewe seggingskrag gebruik gemaak. Hierbenewens raak ook die diastematiek van die stemmelodie meer verwickeld as wat in die voorafgaande mate die geval was. Waar mate 3d-11b 'n kwasië-natuurtema in die stemparty bevat het, word in mate 11d-15b 'n stemmelodie aangetref wat met 'n sprekende afwaartse majeursewende sprong begin, wanneer na die neerlê van die geheimsinnige inhoud in die kis verwys word. Verder vertoon hierdie betrokke melodiese snit snel-wisselende melodiese rigting wat dit meer gekompliseerd as die voorafgaande melodiese materiaal maak. Onderliggend aan hierdie melodiese materiaal word die ostinato-begeleiding tot in maat 15d gehandhaaf.

Die atmosfeer van die lied verander a.g.v. die majeuretonaliteit (E) wanneer daar in mate 15d-19c die eerste van die enorme voorwerpe by wyse van vergelyking genoem word. Die linkerhandparty handhaaf die spesifieke ritme van die ostinato-begeleiding, maar die formulering daarvan verskil van die oorspronklike formule: i.p.v. die blokakkoorde afgewissel met 'n pedaalpunt of kwasië-pedaalpunt, word die karakteristieke trappe van die toonsoort hier uitgesonder om die stemparty te verdubbel. Die regterhandparty beweeg vir die duur van mate 15d-19c oorwegend parallel met die sangstem. Die feit dat die stem se melodienote op die tweede en vierde maatslae as't ware agter die begeleiding se ooreenstemmende note aangesleep

word, dra by tot die effek van moeisame beweging onder die las van die enorme vat. Om die enormiteit van die las ook d.m.v. toonomvang en register te beklemtoon, kruis die regterhandparty die stemparty in maat 17d om lg. dan in die boonste oktaaf gedeeltelik te verdubbel. Die sterk stygende lyn wat gesamentlik deur die klavierparty en stemparty tot stand gebring word, sluit presies aan by die beeld wat hier voor die gees geroep word, sowel as die gefimpliseerde affek van toenemende verbasing by die toehoorders of toeskouers. Ook die tekstuur verander hier in vergelyking met die res wat in volle vierstemmige harmonie is.

Vanaf maat 19d is die toonaard f-kruis. Anders as die byna onbetrokke houding wat uit die opdrag in mate 10-11b gespreek het a.g.v. die gewoonheid van die melodiese inkleding, besit die stemmelodie in mate 19d-23b besondere seggingskrag en affektiewe inhoud onder andere a.g.v. die telkens dalende melodiese lyn oor die omvang van 'n verminderde vyfde. Die begeleidingsformule in die linkerhand bly ritmies dieselfde, terwyl die enkelnote wat oorspronklik die drieklanke afgewissel het, hier ook tot drieklanke uitgebou is. Die begeleidingsformule in die regterhandparty bly ook t.o.v. ritme en artikulasie dieselfde. Diastematies word dit egter sodanig gewysig, dat die wisseltoon op die twee swak maatslae val, terwyl die opwaartse sprong na die eerste en derde maatslag verskuif is:

Notevoorbeeld DXVI:19d-23c

Die beperkte toonomvang wat uit die weglating van die afwaartsspringende basnoot resulteer, tesame met die ritmiese verligting a.g.v. die opwaartse spronge op die sterk maatslae, bring mee dat die opdrag 'n ligter toonkleur verkry as wat die geval by die voorafgaande beskrywing van die reuse-voorwerp is.

In mate 23d-27c word die reusagtige baar beskryf en wel in f-kruis. Soos in mate 15d-19c, spreek hierdie snit van die denkbeeldige moeisame tog onder die las van die enorme baar. Mate 27d-35c verteenwoordig 'n getransponeerde weergawe in g-kruis en G-kruis van mate 19d-27c. Dit is presies gepas aangesien die spanning geleidelik oplaai na die punt waar die doel met die vreemde opdragte duidelik sal word (kyk Lied DXVI).

Mate 35d-43 verteenwoordig die kulminasiepunt van die oplaaiende spanning wat uit woord en musiek spreek. Die

groteske lykstoet se moeisame beweging en handeling asook die gewigtigheid van die oomblik (uit die spreker se oogpunt gesien) word treffend oorgedra deur die wye toonomvang, beklemtoning van die tonika en dominanttrappe deur die stemmelodie en die verdubbeling daarvan in die begeleidingsparty, asook deur die vol, beklemtoonde akkoorde op die swakker maatslae en die moeisame laterale beweging oor die klawerbord.

Maat 39 verteenwoordig die fokuspunt van die hele lied, aangesien die saak waarom al die voorbereiding handel, hier uitgespel word. Die onverwagte chromatiese verminderde vierklank (kyk onder *BYLAAG 1: HARMONIESE ANALISE²⁴*) met *sforzando* en fermate in die klavierparty, en die dalende halftoonskrede, gevolglike chromatiek en stilstand op g^1 in die stemparty, besit wonderlike seggingskrag. Al die liefdesmart, verlatenheid en verlorenheid wat een menslike wese kan ondervind, is in hierdie maat opgesluit. 'n Belangrike aspek van die wonderlike affekvolheid ontstaan daaruit dat toonhoogtes A en a prominent was in mate 37 en 38, en hier kom nou 'n verminderde vierklank op A*:

Notevoorbeeld DXVI:35d-39c

Die sollen den Sarg fort.tra.gen, und senken ins Meer hin. ab;

In mate 39d-43 teken die volgehoue wisseling van melodiese rigting, die groot melodiese spronge en veral die sewendes, die swaarwigtige akkoordale begeleiding en voelbare finaliteit van die volmaakte kadens in mate 42-43 met die dominant na tonika wending in die stemparty, asook die afwaartse sprong op *Grab*, die finaliteit van die omsigtige wêgê van die verlede:

Notevoorbeeld DXVI:39d-43

denn sol.chem gro. Ben Sar.ge ge. bührt ein gro. Bes Grab.

Die gesinkopeerd-herhaalde c-kruise in maat 43 in die klavierparty skilder 'n besondere realistiese weergawe van die doods-klok se eentonige gelui op die tonika van c-kruis. Die gesinkopeerde ritme wat in die regterhand in maat 43

ingelui is, word in mate 44-47 uitgebou deur dit akkoordaal in te kleur met gebruikmaking van die dominant vier- en -vyfklanke. Die afwisseling van die akkoorde met die oktawe van die linkerhand skep 'n beeld van moeisame, trae beweging:

Notevoorbeeld DXVI:43-47

Die omspeling van die dominant deur byna slepend-groterwordende melodiese intervalle tot by die weekheid van die *portato* in maat 47, sweem van onuitspreeklike ontroering.

Die pynlike bekentenis in mate 47d-51 word gekenmerk deur 'n relatief hoë tessitura en klein toonomvang en invoering van chromatiek deur die treffend affektiewe aanwending van 'n leunoot oor 'n Napolitaanse harmonie (tipies Schumann). Die deklamerende stemparty word slegs van die essensiële begeleidingsmateriaal voorsien, met die klem eerder op harmoniese skakering en registerkleur as op die melodie:

Notevoorbeeld DXVI:47d-52c

Die uitgebreide naspel spreek 'n mens aan as 'n gevoelige kommentaar, nie net op die direk voorafgaande lied nie, maar ook op die siklus as geheel. Die indruk word geskep dat die woelende emosies wat kenmerkend van die siklus is, uiteindelik besweer is, maar dat die pynlike uitwerking daarvan sy spore nagelaat het.

1.3.6 DIE ROL VAN DIE BEGELEIDING, VOORSPELE, TUSSENSPELE EN NASPELE

1.3.6.1 DIE ROL VAN DIE BEGELEIDING

Die begeleiding van DI tree stemmingskeppend op en is gelykwaardig aan die stemparty. Die delikate, arabeskeagtige begeleiding spreek van die fyngeweefde nostalgie wat om die ontwaking van die lente en die liefde handel.

Die rol van die begeleiding van DII is oorwegend stemmingskeppend, maar dit bevat ook treffende skilderende elemente. Lg. kom veral na vore in die herhaalde gepunteerde formule wat aanspeel op die roepsang van die nagtegaal (kyk DII:3-4, 7-8, 15-17).

Waar die begeleiding van DI en DII ook selfstandig treffend sou wees, kan die begeleiding van DIII nie werklik sonder die stemparty staan nie. Die begeleiding stel die natuurbeelde waarvan melding gemaak word voor, terwyl die stem van allesoorheersende nuutgevonde liefde vertel. As sulks is die begeleiding stemmingskeppend en tree dit ook evokatief op van bepaalde beelde.

Die begeleiding van DIV skep tot 'n groot mate 'n dialoog met die stem. Dit lewer soms kommentaar op die stemparty en soms antisipeer dit weer die melodiese formule van die stem. Dit is besonder gepas hier waar die bedroë digter die ontroue geliefde direk aanspreek en haar woorde en valse dade in herinnering roep. As 'n geheel is die begeleiding stemmingskeppend en evokatief van bepaalde gevoelervaringe. Lg. kom veral ook tot uiting in die wyse waarop die begeleiding toenemend melodies en parallel met die stem optree as daar van die samesyn van die twee partye sprake is.

Terwyl die stem in DV die draer is van die jong man se innerlike versugting, suggereer die begeleidingsparty die emosionele gedrongenheid wat onderliggend is aan sy gevoelsuiting. Parallele beweging tussen die stem en begeleiding is beperk tot hoofsaaklik toevallige ooreenstemming. Die rol van die begeleiding is dus om uit te brei, aan te vul en toe te lig.

In DVI is die stem verantwoordelik vir die gedetailleerde beskrywing van die eksterieur en interieur van die domkerk. Die begeleiding daarenteen, skilder die milieu en bevestig wat die teks sê of vul aan en bou uit wat slegs deur die teks gesuggereer word.

Die begeleiding van DVII met sy kenmerkende *stile concitato* wat uitdrukking gee aan die emosionele woelinge wat die digter beleef, werk oorwegend stemmingskeppend. Die affekte

wat deur die teks en die melodie gesuggereer word, word in die begeleiding uitgebou en beklemtoon.

Lied DVIII se begeleiding, wat gekenmerk word deur vlugge tremolo figure, werk hoofsaaklik skilderend en stemmingskeppend en groei uit die melodie. Die ritselende, flikkerende effek van die begeleidingsformule van die lied sluit aan by die beelde van fyn blommetjies, nagtegale en sterretjies. In 'n meer abstrakte sin is dit ook tipies van die onrustige innerlike roeringe wat die digter beleef. Vanaf maat 30 wyk die begeleiding egter totaal van die voorafgaande patroon af. Die abrupte akkoorde wat die wyse waarop die geliefde die digter se hart geskeur het, beklemtoon, besit 'n stekende kwaliteit wat die eteriese geritsel van die fyn natuurbeelde wreed verdring.

Die begeleiding van Lied DIX tree gelyktydig stemmingskeppend en skilderend op, wanneer dit die bruilofsfees met sy fluit-, viool-, trompet-, skalmei- en poukmusiek en ritmiese, dwarrelende dans voorstel. Daar word met hierdie voorstelling volhard asof om die digter te ignoreer en so die afstand wat daar tussen hom en die geliefde en haar gaste bestaan, uit te beeld. Schumann slaag wonderlik daarin om die gesuggereerde onverfyndheid, selfs boersheid van die bruilofsfees en bruilofsgangers d.m.v. die volhardende begeleidingsfigure voor te stel.

Die arpeggiando-begeleiding van DX met sy swewende, dromerige eggo-effek, werk oorwegend stemmingskeppend en evokeer die digter se mymerende herinnering aan 'n melodietjie van lank gelede. Die herhaling van dieselfde materiaal, ritmies gewysig aangebied, speel aan op die dolende deuntjie wat steeds in sy gedagtes bly draai.

Die begeleiding van DXI wat byna moedswillig volhard met 'n gesinkopeerde ritme, dui op die hardkoppigheid van die wispelturige jongmense. Die feit dat die begeleiding agter die stemparty aan beweeg, sluit aan by die teksinhoud, nl. dat die sentimente van die verliefdes so snel wissel dat die wat dit gadeslaan nie kan bybly nie. In hierdie sin werk die begeleiding dus stemmingskeppend sowel as kommentaries.

Die begeleiding van DXII is as selfstandige klaviermusiek ewe bevredigend. Dit vervul 'n stemmingskeppende sowel as skilderende rol. Enersyds spreek die nadenklike, mymerende karakter van die begeleiding van die digter se afgetrokkenheid. Andersyds word die kleurvolle blommeprag wat hulle skoonheid in die helder oggendlig vertoon, deur die ryk, treffende chromatiek geskilder.

Die yl begeleiding van die resitatiefagtige DXIII bied oorwegend slegs die noodsaaklikste harmoniese ondersteuning aan die stem. Dit werk hoofsaaklik stemmingskeppend en evokatief van die intense emosionele wroeging van die

bedroefde digter. Die wyse waarop die klavierakkoorde telkens op die bepaalde punte waar die stemlyn onderbreek word, verskyn, het 'n moeisame effek en spreek van die pynlike versugting van die beswaarde gemoed.

Die begeleiding van DXIV vervul hoofsaaklik 'n stemmingskeppende rol terwyl dit ook die steeds terugkerende droom evokeer a.g.v. die baie herhaling van dieselfde materiaal wat in die lied voorkom. Die begeleiding verteenwoordig m.a.w. die droom terwyl die stem die verhaal vertel. Terwyl daar volop parallelle beweging tussen die stem en begeleiding bestaan, verskyn daar tog in die begeleiding sekere formules wat treffend by die woorde aansluit en dikwels ook die betekenis van die woorde uitbou (bv. die smagtende akkoord in maat $2b^2$ en die chromatiese baslyn in mate 3 en 4).

Die begeleiding van DXV verleen baie ondersteuning aan die lewendige stemparty in die sin dat daar byna konstante parallelle beweging tussen die twee partye voorkom. Waar die boonste begeleidingstem nie die melodienote bevat nie, is dit wel in 'n binnestem ingebou (minder opvallend maar steeds teenwoordig in mate $40b^3-44b^2$). Die bruisende morelied van die klavier werk baie duidelik stemmingskeppend maar ook treffend skilderend en evokatief om die teksinhoud uit te bou, bv. mate $28b^3-36$, 57-64.

Die ostinato-begeleiding van DXVI is nie primêr op die melodiese ingestel nie, maar dien om die toneel wat hom hier afspeel, in te klee. Die begeleiding teken in die eerste 35 mate van die lied die titaniese proessie wat die digter algaande bymekaar bring deur die verskillende opdragte en spesifikasies wat hy gee. As sulks werk die begeleiding stemmingskeppend en evokatief van die digter wat met groot omhaal die griewe van die verlede wil aflê. Vanaf maat 35d word die begeleiding meer skilderend wanneer dit treffend aansluit by die teks wat van die dra van die kis en die neerlaat daarvan in die see praat. Hierdie skildering word bv. uitgebrei deur die suggestie van die tappende doodsklok wat volg op die neerlaat van die las in die watergraf.

1.3.6.2 DIE ROL VAN DIE VOORSPELE

Lied DI se begeleiding begin met 'n delikate voorspel van uitmuntende seggingskrag, deurspek van formules wat herhaaldelik weer in die loop van die lied voorkom. Die lied groei dus as geheel organies uit die voorspel wat die hoorder voorberei op die gevoelige intrede van die stem. Die begeleiding is dig met die stem verweef en verdubbel ook dikwels die stemmelodie.

Die feit dat DII sonder enige voorspel of inleidende akkoord begin, sluit gepas aan by die hunkering van DI wat in die

lug bly hang. Verder is dit ook in pas met die besonder eng dimensies van die lied.

Net soos DII, begin Liedere DIII, DIV, DV en DVI ook sonder 'n voorspel. Dit dra daartoe by om 'n effek van snelwisselende geheueflitse te skep.

Die begeleiding van DVII begin twee maatslae voor die stem met die kenmerkende *stile concitato*. Die vier agstenoot-akkoorde sou kwalik 'n voorspel genoem kon word. Dit dien egter om die innerlike onrus en emosionele verknooptheid van die digter onmiddellik uit te spel.

Ook DVIII bevat nie 'n voorspel nie. Die begeleiding tree op 'n afstand van 'n sestiede voor die stem in met die ritsel-formule waardeur die begeleiding gekenmerk word.

Die voorspel van DIX stel op skitterende wyse die geroesemoes van die boerse bruilofsfees voor, wat die digter aanvanklik van ver af kan hoor en eers op 'n afstand gadeslaan. Na mate hy nader kom word die feesklanke luider en kan hy die verskillende musiekinstrumente van mekaar onderskei.

Die voorspel van DX bevat die uiters eenvoudige aanvangsmelodie van die stem wat ook grootliks die melodiese materiaal van die hele lied vorm. Die fyn tekstuur en besondere eenvoud van die voorspel herinner aan die gefimproviseerde gepluk van snare. Hierdie voorspel skep onmiddellik die atmosfeer van nostalgiese mymering.

Die ongeërgde moedswilligheid van die wispelturige jongmense word deur die voorspel van DXI onmiddellik vasgevang in die volhardende sinkopasie wat die res van die begeleiding van die lied kenmerk. As sulks werk dit stemmingskeppend deurdat dit die hoorder voorberei op die tafereel van snelwisselende sentimente.

Die twee inleidende mate van DXII vang onmiddellik die stemming en milieu van die gedig vas. Die kleurvolle aanvangsakkoord spreek van die kleurryke blommeprag wat in die oggendlig gloei, terwyl die dralende wyse waarop die akkoorde arpeggiando uitgevoer word, die mymerende nadenklikheid van die ingetoë digter voor die gees roep.

DXIII bevat geen voorspel nie en is uitsonderlik in die sin dat die stem alleen en twee en 'n halwe mate voor die begeleiding intree.

Soos dikwels in hierdie siklus die geval is, bevat DXIV ook geen voorspel nie, maar begin die stem en die begeleiding albei met 'n opslag met die kenmerkende dalende formule.

DXV het die mees uitgebreide voorspel in die hele siklus. Die klavier skep in die voorspel van agt mate die atmosfeer en milieu vir die sangstem se beskrywing van die towerdroom. In die agt mate van die voorspel word die eerste agt mate van die stemparty (8b³-16a²) geantisipeer. Die voorspel evokeer die herinnering wat by die digter opkom wanneer hy aan die wondere van die towerland dink.

Reeds die aanvangsakkoord van DXVI met sy akkoordale voorslag vang die aandag van die toehoorder vas en laat die hoorder in spanningsvolle afwagting oorgehaal sit vir wat daarop moet volg. Die voorspel bied ook 'n subtiele vooruitskouing van die gebeure in mate 35d-39, wanneer die essensie van die lied na vore kom. Oor 'n totale omvang van vier oktawe stort die parallelle oktawe met die sterk gepunteerde ritme na benede. Die sterk vibrerende klank van die kort, kragtige voorspel berei nie alleen die toneel voor vir die skouspel wat hierna gaan volg nie, maar antisipeer ook letterlik die aanvangsformule van die stemparty.

1.3.6.3 DIE ROL VAN DIE TUSSENSPELE

Die tussenspel van DI, wat in der waarheid ná die klimaks met die melodiese frase oorvleuel, hervat die aanvanklike stemming van die lied. Sodoende word die verhoogde emosionaliteit van die klimaks van die eerste strofe effektief gekanaliseer en die tweede strofe so voorberei.

Die besonder klein dimensies van Lied DII laat nie ruimte vir 'n tussenspel nie. So ook sou 'n tussenspel nie gepas wees in DIII nie, te midde van die besonder vlugtige beweging van stem en begeleiding wat mekaar eggo en selfs jaag. Ook DIV bevat nêrens 'n tussenspel nie, en die ademlose verwondering van DV wat in die snelle beweging van stem en begeleiding uiting vind, maak 'n tussenspel onvanpas.

Die sterk chromatiese tussenspel in DVI:27-31 vorm absoluut 'n intergrale deel van die begeleiding sodat die aanvang en afloop van die tussenspel nie strak begrens kan word nie. Die funksie van die tussenspel is stemmingskeppend, veral deur die aanwending van tipiese Barok-akkoorde, soos die Napolitaanse harmonie en die volop derdes. Die wyse waarop die gepunteerde melodiese materiaal in die binnestem van die tussenspel voortgesit word, skep die idee dat die digter hier nadink oor die wyse waarop die ikon se vriendelike lig tot binne-in sy lewe gestraal het.

In DVII is daar nie werklik sprake van 'n tussenspel nie. Die herhaalde agstenoot-akkoorde in mate 18c-19b hamer egter die innerlike wroeging van die digter doeltreffend in.

Die aanhoudende, ritselende beweging van DVIII en die voortstuwende beweging van die sangstem bied nie geleentheid vir 'n tussenspel nie.

Die tussenspele van DIX wat telkens in toonsterkte afneem, skep die indruk dat die digter die feestelikheid staan en gadeslaan en hom dan daaraan onttrek of daarvan wegbeweeg. Op hierdie wyse word die letterlike en figuurlike afstand wat daar tussen hom en die feestelike gedoe bestaan, uitgelig.

Die mymerende, dralende DX met sy byna fragmentariese stemmelodie, bevat geen tussenspele nie.

Die tussenspel van DXI beklemtoon die moedswillige gesindheid van die wispelturige jongmense in die sin dat dit eenvoudig uit die voorafgaande strofe voortvloei en ongestoord met die stekende sinkopasie volhard. Gelyktydig vertel dit woordeloos van die meisie wat haar rug op die een jong man draai, om haar verergerd tot die volgende te wend. Sonder om van die ingeslane koers af te wyk, stu die tussenspel voort van die een strofe na die volgende.

Die voortspinning van die begeleiding in DXII:6-7, 11-12, 16 terwyl die stemmelodie onderbreek word, sou seker nie as tussenspele in die ware sin van die woord beskou kon word nie. Dit is nie uitgebreide tussenspele nie, maar lewer tog baie betekenisvol woordeloos kommentaar op die voorafgaande melodiese en tekstuele gegewe. In dié sin beklemtoon dit die afgetrokkenheid van die mymerende digter en die afstand wat daar tussen hom en die afsydige blomme bestaan aangesien hulle simpatie ook by sy ontroue geliefde lê en nie by hom nie.

Die wisselwerking wat daar tussen stem en begeleiding in DXIII bestaan deurdat die begeleiding telkens wanneer die stemlyn onderbreek word sugtend kommentaar lewer en skilderend uitbrei op die digter se droefheid, skakel die moontlikheid van tussenspele tot 'n groot mate uit. Mate 22a²-24, wat met 25 oorvleuel, kan egter vanweë die uitgebreidheid en andersheid van die gedrae herhaalde akkoorde met 'n *funébre*-karakter as tussenspel beskou word, veral aangesien dit ook teruglei na die aanvangswoorde van die lied en die dringender en intenser strofe waarin die kenmerkende onderbrekings in die stem en begeleiding nie voorkom nie.

Die twee identiese tussenspele in DXIV:11a²-13a en 24a²-26a is deurweef van chromatiek en beklemtoon d.m.v. sinkopasie, dinamiek en registerkleur die intense emosionele ervaring waarvan die digter in die direk voorafgaande mate vertel. Die tussenspele is emosiebelaaï a.g.v. die sterk stygende lyn en opstapeling van tweedes en lewer op gevoelige wyse

kommentaar op die roerende tafereel wat homself so pas afgespeel het.

Ritmies gewysig en getransponeer verskyn die bruisende klaviermusiek van DXV:0-4 weer in mate 24b³-28b² en ook harmonies aangepas in mate 36b³-40b² as tussenspele. Lg. verwys telkens subtiel na die aanvangsfrase van die eerste strofe, asof daar vir 'n oomblik in die herinnering teruggekeer word na die towerland.

Die stuwende, resolute DXVI bevat geen tussenspele nie.

1.3.6.4 DIE ROL VAN DIE NASPELE

Die strofiese opset van DI bring mee dat die naspel van hierdie lied dieselfde materiaal as die voorspel en die tussenspel bevat. Die naspel skep die laaste indruk van delikate kleurskakerings en tere ontroering wat 'n mens van die lied bybly. Die herhaling van die materiaal wat in die voorspel en die tussenspel voorgekom het, versterk die effek van nostalgiese mymering.

In ooreenstemming met die besonder eng dimensies van DII word die lied nie met 'n naspel afgesluit nie.

Die naspel van DIII bring die opgewonde beweging geleidelik tot stilstand met 'n uitgebreide plagale kadens. So word die besef tuisgebring dat die lustige behae wat die jong man in die liefde geskep het, iets van die verlede is. As sulks lewer dit woordelose kommentaar op die voorafgaande gegewe. Dit dien as gepaste voorbereiding vir die intens gevoelige en selfs droewe DIV.

DIV se naspel spreek van 'n ingekeerde droefheid wanneer die digter na sy innerlike smart en bittere teleurstelling verwys. Die versomberde klankkleur en stemming van die laaste frase word in die naspel voortgesit terwyl lg. aanspeel op die formule wat in maat 15b-16a¹ smartlik vermeld hoe bitterlik die digter moes gehuil het.

Die naspel van DV beslaan bykans een derde van die totale lengte van die lied en groei uit die begeleiding sonder dat die voortdurende beweging van die ostinato arpeggio-figure onderbreek word. Die naspel bevat meer chromatiek as die begeleiding self met groter beweeglikheid in die buitestemme. Die begeleiding lewer intens kommentaar op die voorafgaande gegewe en getuig van sprakelose verwondering by die digter. Die intensiteit van die naspel vervloei algaande in die uitgebreide plagale kadens wat ook as gepaste voorbereiding vir die volgende lied dien.

Lied DVI se uitgebreide naspel gryp weer terug na die beeld van die domkerk wat in die deinende waters van die Ryn

weerkaats. Die indruk word gewek dat die digter, nadat hy die ooreenkoms tussen sy geliefde en die ikon oorpeins het, weer na buite gaan. Daar sien hy dan weer die besondere gebou in sy gereflekteerde indrukwekkendheid.

Die relatief kort naspel van DVII is in der waarheid 'n uitbreiding van die slotmaat van die begeleiding in maat 32. Die digter se frustrasie en emosionele wroeging word deur die naspel beklemtoon, veral ook deur die afgemete *forte* slotakkoorde. Die kragtige naspel bevestig die futiliteit van die digter se pogings om die pyn wat die geliefde hom aangedoen het te negeer.

Die naspel van DVIII wyk sprekend af van die voorafgaande opset van die begeleiding. Die reëlmatige onderverdeling van die maatslae wat die begeleiding kenmerk, word vervang deur 'n onreëlmatige triool-verdeling. Die naspel kla as woordelose kommentaar die digter se smart uit d.m.v. teenoorgestelde beweging oor 'n wye omvang, chromatiese tone, groot melodiese spronge, dissonante stemvoering, eksplisiete artikulasie en dramatiese aanwending van dinamiek. Die idee van *verskeur* word hier duidelik voor die gees geroep. Van die strelende natuurbeelde waarna die begeleiding verwys het, is in die naspel niks te bespeur nie.

Vanaf maat 76 van Lied DIX vind daar sprekende skildering in die naspel plaas. Die dwarrelende feesrumoer gaan onophoudelik voort. Die aanhoudende herhaling van dieselfde materiaal in mate 76 tot 79 hamer die effek van die oppervlakkige, boerse feestelikheid in. 'n Uitgesproke smartfiguur word in die vorm van chromatiek in mate 80-84 aangewend om die ironie uit te bou en aan die digter se pyn uiting te gee.

Die uitgebreide naspel van DX beslaan 'n derde van die totale aantal mate van die nostalgiese, mymerende lied met sy kenmerkende dooldeuntjie. In die naspel word hierdie herinneringsmelodie in kontrapunt geëksploiteer en selfs in die sirkelfigure vanaf maat 26 ingebou. Die opdringing van die melodie aan die aandag suggereer die ontvlugting wat die jong man ontwyk en die voortdurende terugkeer van sy smartvolle herinneringe.

Aanvanklik verwys die naspel van DXI vlugtig na die aanvangsmate van die begeleiding om so aan te toon dat die geskiedenis homself telkens herhaal. Dan volstaan dit met 'n uitgebreide kadens wat tussen die dominant- en subdominant-akkoord rondval om te beklemtoon dat die wispelturigheid en moedswillige veranderlikheid van die jeug nog lank nie iets van die verlede is nie. Die gepunteerde ritme van die herhaalde slotakkoorde wat op 'n relatief lang onderbreking in maat 44a²-b volg, hamer as slotkommentaar die verergerde moedswilligheid finaal in.

Die uitgebreide naspel van DXII beslaan een derde van die totale begeleiding van die lied. Die skilderende element bereik in die naspel ongelooflike magiese effekte. Die registerkleur verhelder subtiel (mate 20-22) en die chromatiek dra by tot die sublimiteit van die moment. Die swaarmoedigheid van die ongelukkige man staan hier ver verwyder van die tere skoonheid van die gloeiende blommeprag in die oggendlig. Vanaf maat 23 verdonker die registerkleur en word 'n soort weemoedigheid subtiel ingeweeft. Dit is die resultaat van meer gekompliseerde ritmiek, diggeweeftde chromatiek, meer beperkte toonumfang en die bepaalde registerkleur. Die uitgebreide kadens verskyn soos 'n nabeeld van die skoonheid en weemoed wat so heg in die lied verweef is.

Die gesinkopeerde akkoord-formule in DXIII:32b-33b staan soos 'n innerlike wanhoopskreet uit as kommentaar op die emosiebelaaide stemparty - veral aangesien die klavier hier 'n helderder, deurdringender registerkleur as in die voorafgaande mate besit. Die stilswye van die klavier in mate 33b³-35b² laat die intense emosionaliteit van die voorafgaande gegewe insink en spreek van stille versugting, veral gesien in die lig van die staccato-akkoordformule wat daaropvolgend in die naspel verskyn. Ontembare smart word weerspieël in die slotkadens wat na 'n relatief lang swye intree om die digter se pyn en smart finaal te bevestig.

DXIV besit nie 'n uitgebreide naspel nie, maar eindig wel met 'n versierde kadens wat ná die slotformule van die stemparty gehoor word. Die relatief sterk kadens plaas die seël op 'n ontstellende droom waarin die digter aan sy verlatenheid en afgeslotenheid en die geliefde se valse en vae beloftes herinner word.

Die naspel van DXV verteenwoordig 'n terugflits van die towertoneel wat aanvanklik voorgestel is. Die oorspronklike tempo word na 'n *General Pause* vanaf maat 104b³ aangedui. Dieselfde toonhoogte as in die voorspel, maar 'n laer dinamiese vlak en staccato-aanslag word in mate 104b³-105 gebruik. Dit skep die effek van 'n eteriese terugflits van 'n aangename herinnering. Daarop volg 'n byna moeisame, voortslepende volmaakte kadens waar die tonika drie maal gehoor word. Ten slotte verskyn 'n ritmiese inkleding in die basparty wat aan mate 2 en 3 herinner en bydra om 'n effek van 'n vervloeiende droom-herinnering te skep.

Die uitgebreide, gevoelvolle, nostalgiese naspel van DXVI spreek 'n mens aan as 'n gevoelige kommentaar, nie net op die direk voorafgaande lied nie, maar ook op die siklus as geheel. Die indruk word geskep dat die woelende emosies wat kenmerkend van die gehele siklus is, uiteindelik besweer is, maar dat die pynlike, dikwels ontstellende uitwerking daarvan diep spore nagelaat het. Hoewel daar geen letterlike aanhaling in die naspel verskyn nie, herinner dit

tog aan die delikate, arabesk-agtige begeleiding van DI, die tere, kontemplatiewe DX en veral aan die eteries kleurvolle en aandoenlik mymerende DXII.

2 FRAUENLIEBE UND LEBEN

2.1 AGTERGROND EN TEKS VAN DIE *FRAUENLIEBE UND LEBEN*-SIKLUS

Frauenliebe und Leben, 'n liedersiklus deur Adelbert von Chamisso (wetenskaplike en filoloog, 1781-1838) het ontstaan in 1830 en in druk verskyn in 1831. In die gedigte van hierdie siklus word liefdeservarings uit die lewe van die vrou geskilder; die vertelster, wat die verskillende fases ervaar, bly naamloos en word tiperend van die universele vrou in al die fasette van haar vrouwees. Die enkele lewensfases wat as herinneringsflitse na vore tree in die verskillende gedigte, word nie as sodanig deur die digter betitel nie, maar word duidelik uit die inhoud, wat as volg is (die numerering van die eerste agt gedigte en die agt liedere stem ooreen, terwyl die negende gedig nie getoonset is nie):

Gedig I (Lied I): Ontwaking van die meisie tot 'n vrou wat bemin en so vir die eerste maal die bittersoet vreugde van die liefde ervaar. Uit hierdie eerste gedig spreek 'n gees van introspeksie en bepeinsing. Dit is besonder innig, gretig, hipnoties, bewoë.

Gedig II (Lied II): Oorvloedige ekstatiëse verliefdheid wanneer die jong meisie verklaar dat die voorwerp van haar liefde die edelste van almal is. Hy is so onbereikbaar soos 'n ster en sy is hom nie waardig nie. Al sou haar liefde onbeantwoord bly en selfs haar hart breek, sou sy nogtans vreugde uit haar liefdesmart put.

Gedig III (Lied III): Verwondering daaroor dat die geliefde juis vir haar uitgekies het. Selfs waar sy teen sy bors aanleun, kan - of wil - sy steeds nie glo dat hy haar bemin nie. Sy sou salig in dié wete kon sterf.

Gedig IV (Lied IV): Gemoedstemmings by die aanblik van die verloofring. Hierdie pand van hulle liefde het haar uit haar vredige droom laat ontwaak en haar die werklike waarde van die lewe geleer. Die ring is simbool van haar liefde wat selfopoffering is, maar waardeur sy ook verryk word.

Gedig V (Lied V): Die gelukkige, opgewonde bruid tooi haar vir die huweliksfees. Vol opgewondenheid vra sy haar susters om haar te help om haar vir die ongeduldig-afwagte geliefde gereed te maak. Die hand van die manlike digter word verraai deur die onderliggende erotiek wat nie heeltemal in pas is met die spesifieke karakter van die jong, ongekunstelde bruid, soos dit tot dusver ontplooi is nie. Haar vriendinne moet haar bystaan om haar dwase vrese te verdryf, sodat sy haar bruidegom met helder oë en toegewyde hart tegemoet kan gaan. Hier toon die digter weer fyn insig in die ervaringswêreld van die vrou, as hy haar

vrees vir die onbekende begryp. Sy vra haar helpsters om haar geliefde met blomme te oorlaai as sy met weemoed van hulle afskeid neem, maar tegelyk haar buiging met vreugde voor hom maak.

Gedig VI (Lied VI): Ervarings gedurende die swangerskap. Wanneer haar man nie haar tranes kan begryp nie, vertel sy vir die eerste keer aan hom dat sy hulle kind verwag. Sy vind moeilik woorde om uitdrukking aan haar gevoelens te gee. Terwyl sy hom teen haar vasdruk, droom sy oor die dag dat die kindjie in die wiegie langs haar bed sal lê.

Gedig VII (Lied VII): Moedervreugde. Die dogtertjie is haar genoeë en haar lus. Die kindjie het haar moeder se geluk nog oorvloediger gemaak met 'n vreugde wat net vir 'n vrou en moeder beskore is.

Gedig VIII (Lied VIII): Die smart van die weduwee. Haar geliefde man se dood het haar die eerste werklike smart besorg sedert sy hom liefgekry het. Haar lewe is ook verby, sodat sy voortaan slegs saam met haar herinneringe sal leef.

Gedig IX (Nie getoonset nie): Die gryse moeder maan haar dogter om die liefde met albei hande aan te gryp wanneer die geleentheid hom voordoet, omdat die lewe so kort en die liefde so kosbaar is.

Die letterkundige model vir Chamisso se poësie kan gevind word in die liriek van Goethe en Uhland. Dit word gekenmerk deur 'n gewilde inslag (vir die tyd waarin dit geskryf is) en munt uit in die uitdrukking van die eenvoudige menslike emosies wat vervat is in hierdie siklus. As poësie is dit heeltemal oorskadu deur die werk van sy groot tydgenote. Dit het beroemdheid verwerf slegs deur die toonsetting van Robert Schumann.

In sy gedigte oor die algemeen en so ook in hierdie siklus, bedien Chamisso hom van volksliedvorme wat baie gewild was in sy tyd. Hy gebruik oorwegend eenvoudige rympare in strofes wat 2, 4, 6 of 8 reëls lank is. Die verse hou dikwels hinderlik taai aan die metriese skemas, sodat slegs enkele ligtheid en frisheid besit. Ritmies bekoorlik is byvoorbeeld die verkorting van die tweede en vierde versreëls in die agste gedig:

*Nun hast du mir den ersten Schmerz getan,
Der aber traf.
Du schläfst, du harter, unbarmherziger Mann,
Den Todesschlaf.*

2.2 VERSKILLE TUSSEN SCHUMANN EN CHAMISSO SE TEKSTE

'n Vergelyking tussen Chamisso se oorspronklike gedigte en Schumann se gebruik daarvan in die *Frauenliebe und Lebensiklus* laat 'n aantal verskille na vore kom. Soms verskil Schumann slegs ten opsigte van 'n enkele woord van die digter, maar in enkele gevalle bestaan daar groter afwykings. Die geringer verskille kan moontlik op een van die volgende maniere verklaar word:

a) Daar kon moontlik met die oorskryf van die teks geringe kopieerfoute ingesluip het.

b) Die weergawe van Chamisso se gedigte wat tans beskikbaar is, is moontlik nie dieselfde as dié wat Schumann vir sy toonsetting gebruik het nie, deurdat een van die twee moontlik 'n hersiene weergawe kan wees.

c) Schumann kon moontlik uit hoofde van sy eie deeglike letterkundige agtergrond sekere woorde met ander vervang het, omdat sekere vokale makliker singbaar sou wees of omdat hy 'n bepaalde gevoelswaarde van die teks verlang het wat nie in Chamisso se woorde opgesluit gelê het nie.

Die ingrypendste verandering wat Schumann aan die teks aanbring, is die totale weglating van die negende gedig van Chamisso. Soos gemeld handel dit in hierdie gedig om die gryse moeder se waarskuwing aan haar dogter om nie die liefde by haar te laat verbygaan nie, aangesien dit die een element is wat werklik sin aan die lewe gee. Eric Sams¹⁷ wil te kenne gee dat die rede vir die weglating van die gedig Schumann se gebrek aan lewenservaring op die terrein van die gesinslewe is en dat hy dit moeilik sou vind om hom in hierdie wêreld van kinders en kleinkinders te kom indink. Die werklike rede is waarskynlik veel meer voor die hand liggend: die laaste gedig bestaan uit nie minder as vyf strofes nie, met elkeen agt versreëls wat die versritme steurend slaafs navolg. Afgesien van die lengte en dwingende ritme van die gedig, sou die insluiting daarvan in die sangsiklus ongewens wees omdat dit 'n antiklimaks sou skep ná die emosionele hoogtepunt wat in die voorafgaande gedig bereik is. Schumann se fyn aanvoeling en artistieke onderskeidingsvermoë het dus voorkom dat so 'n enigszins oorbodige gedig in die sangsiklus ingesluit word.

'n Tweede betreklik omvangryke, hoewel minder drastiese weglating wat deur Schumann gemaak is, word in die sesde lied van die siklus aangetref: die derde strofe is uitgesny en deur 'n veelseggende tussenspel vervang. In die betrokke strofe vertel die jong vrou aan haar man dat, op grond van die simptome wat sy aan haar moeder beskryf het, lg. bevestig het dat haar dogter swanger is en dat hulle na alle blyke spoedig vir 'n wiegie voorsiening sal moet maak. Schumann volg hier 'n meer subtiele weg, sodat die weglating

van die betrokke strofe sonder twyfel 'n verbetering is, aangesien die besonderhede wat in die strofe voorkom, te direk konkreet is. Die digter se minder subtiele aanbieding van die stof, spreek die duidelikste van die feit dat hy hom hier op totaal onbekende terrein vir 'n man bevind.

Schumann herhaal in 'n aantal van die liedere in hierdie siklus 'n woord, versreël of strofe ten einde daardeur 'n musikaal gepaste slot te kan vorm.

Die eerste soort voorbeeld hiervan word aangetref in die volgende liedere:

In Lied FII:57-66 word die eerste strofe as geheel en ten slotte weer die tweede versreël herhaal. Die retoriese vraag waarmee die digter afsluit, bevredig Schumann psigologies en formeel nie.

In Lied FIII:52-84 herhaal Schumann die eerste strofe en sluit af met nog 'n verskyning van die eerste twee versreëls.

In Lied FV:45-46 word die slotreël van die gedig deur die komponis herhaal.

In Lied FVI:41c-42b voeg Schumann die herhaling van die woorde *fest und fester* in, asook die slotwoorde in mate 57d-58b.

Bogenoemde herhalings handel almal om 'n slotwoord of slotgedagte en dra as sodanig 'n bepaalde gevoelswaarde of intensiteit oor.

Ander veranderings wat aan die teks aangebring is, kan nie altyd ewe maklik verklaar word nie, indien aanvaar sou word dat Schumann hulle doelbewus aangebring het. Die volgende motivering is egter uit 'n analitiese oogpunt moontlik:

In Lied FI:14a herhaal Schumann die woord *heller* waarskynlik ter wille van die nadruk en ook om die musikale metrum te pas (kyk Lied FI).

In Lied FII:16c-d vervang Schumann die woord *hoch* met *hehr*, wat makliker singbaar en inderdaad as gesonge woord aangenamer op die oor val. Die herhaling van die slotreël van die vierde strofe in mate 36d-38b kom ook nie by Chamisso voor nie en word deur Schumann ingevoeg waarskynlik ter wille van nadruk. Verder verskyn in maat 40d die woord *darf* i.p.v. *soll* en word *segnen* in maat 44 nie herhaal nie terwyl die herhaling wel by die digter voorkom. Die weglating van die herhaling kan uit 'n musikaal-ritmiese oogpunt verklaar word: indien die woordherhaling ingevoeg sou word, sou die betekenisvolle ritmiese beklemtoning van *tausend Mal* in die daaropvolgende maat nie in dieselfde

nootwaardes kon geskied nie, anders sou daar nog 'n maat ingevoeg moes word wat die vormskema nadelig sou beïnvloed.

In Lied FIV:7b-c word *an die Lippen* deur Schumann ingevoeg om die musikale ritme te dien: sonder die invoeging sou dieselfde aantal mate nie moontlik gewees het nie, tensy die nootwaardes en gevolglik ook die woordbektoneering gewysig is. Die invoeging is dus nodig om die balans t.o.v. fraselengtes te behou. Schumann laat *dich fromm* uit die laaste versreël weg om so 'n dringender opeenvolging van aksie te bewerkstellig: dieselfde sinskonstruksie, nl. *an die Lippen, an das Herze*, word hier effektief opgestapel. Waar Chamisso slegs die woorde *friedlichen Traum* gebruik, omvorm Schumann die frase in mate 11c-12b tot *friedlich schönen Traum* om sodoende die idee van 'n vredige droom nog meer gevoelswaarde te gee. In maat 24 verskyn die woord *tiefen* slegs by Schumann en sou dit as 'n invoeging ter wille van die musikale ritme beskou kon word: daarsonder sou die resulterende stilstand op die eerste maatslag van maat 24 'n groter mate van hoekigheid tot gevolg kon hê en iets aan gevoelswaarde verloor. By die aanvang van die vierde strofe verskyn by Schumann die woord *will* i.p.v. *werd* - moontlik a.g.v. die steurende artikulasie en die moontlike verwarring van die twee eendersklinkende woorde so kort na mekaar: *wil dien* impliseer 'n meer positiewe, gretige intensie as *sal dien*. Uit musikale oorweging herhaal Schumann die frase *und finden verklärt mich* in mate 30d-31d: sonder die herhaling sou langer nootwaardes gebruik moes word om dieselfde aantal mate te skep met 'n gevolglike versteuring van die musikale vormskema.

Weer eens voeg Schumann 'n herhaling van 'n musikale frase in om die musikale ritme se onthalwe in FIV:38d-39c (kyk die kommentaar op maat 7) en laat *dich fromm* uit die laaste versreël weg om so 'n dringende opeenvolging te bewerkstellig.

In Lied FV:13a voeg Schumann die woord *sonst* in en in 18a gebruik hy die woord *heutigen* volledig en maak nie van die afkapping gebruik wat by die digter voorkom nie. Beide wysigings vind plaas ter wille van die musikale ritme: daarsonder sou die toonstyging en langer nootwaarde op die eerste maatslag teen die normale woordritme ingedruis het. So ook word *lass* in die laaste versreël van die vierde strofe ingevoeg. Die omruiling van woorde in maat 29 (Chamisso se weergawe lui ...*Sonne mir*...) spruit ooglopend uit die betrokke diastematiek en ritmiek voort: *Sonne* word deur die toonstyging en plasing op die derde maatslag beklemtoon, wat onnatuurlik en geforseerd sou wees indien dit teenoor die ondergeskikte *mir* sou staan. Die gebruik van *bringet* en nie *bringt* nie in maat 39, word deur die spesifieke melodiek en ritmiek afgedwing: die drie dalende melodienote vereis drie lettergrepe indien daar nie van 'n melisma gebruik gemaak word nie. Twee opeenvolgende

melismas in maat 39 sou nie dieselfde sterk ritmiese inslag gehad het as wat tans die geval is nie.

In Lied FVI:10a gebruik Schumann *freudig hell* en nie *freuden hell* soos Chamisso nie. Dit is moontlik slegs 'n kopieerfout aangesien hierdie verandering nie juis betekenisvol is nie. In 11a vervang Schumann *Wimpern* met *Auge*, moontlik omdat lg. makliker singbaar is. Die herhaling van *geliebter* in maat 31 word ter wille van intensivering ingevoeg asook om die betrokke ritmiek en musikale vorm te pas: minder lettergrepe sou langer nootwaardes of onreëlmatige musikale fraselengte tot gevolg hê.

In Lied FVII:8 gebruik Schumann die verkorte vorm *hab's* i.p.v. *hab es* om die ritmiek te pas - andersins sou daar nog 'n lettergreep van 'n noot voorsien moes word wat die vlugge ritmiese beweging sou strem. Chamisso se teks lui *überglücklich* waar Schumann in maat 10 die woord *überschwenglich* gebruik. Lg. kan moontlik 'n inherente gevoelswaarde besit wat dit verkieslik maak bo Chamisso se woordkeuse, maar nie noodwendig nie. Die sewende strofe is herskep om die gewysigde ritmiese inkleding van die aanvangsmelodie te pas, sodat die teks van mate 25b³-29b² heeltemal van Chamisso s'n verskil, hoewel die strekking daarvan behoue gebly het. Die formele samestelling van die toonsetting skep die indruk van vier strofes wat elk uit vier versreëls bestaan:

Snitte	Versreëls	Strofes
A (mate 2-9b ²)	aabc	1 en 2
B (mate 9b ³ -17)	aa ¹ de	3 en 4
A ¹ (mate 18a ¹ -25b ²)	aabc ¹	5 en 6
C (mate 25b ³ -34a)	aa ¹ fa ²	7 en 8

In werklikheid het Chamisso agt tweereëlige strofes geskep.

In Lied FVIII:10d-11a stam die gevoelvolle herhaling van die woorde *ist leer* nie van die digter nie. Die woord *verlor'nes* wat in die partituur voorkom, verskil subtiel van *vergang'nes* in Chamisso se weergawe en bevat ook 'n vokaal wat aangener as die oor val.

Bogenoemde gegewens sou as motivering kon geld vir Schumann se verandering aan Chamisso se teks. Wat die rede vir die verskillende weergawes ook al mag wees, sou daar nie sonder meer aanvaar kon word dat dit die gevolg van 'n onverskillige houding aan Schumann se kant is soos Eric Sams¹⁶ in sy boek oor Schumann se liedere beweer nie. Gerald Moore¹⁷ onderskryf selfs in die voorwoord hierdie opvatting. Sams wil te kenne gee dat Schumann in 'n brief aan Hermann Hirschbach gedurende Junie 1839 laat blyk het dat hy poësie as 'n mindere kunsvorm beskou. Die feit dat

Schumann na bewering sou gesê het dat 'n gedig soos 'n lemoen uitgedruk behoort te word en dat die gedig die musiek soos 'n krans moet dra, dui andersyds nog lank nie op onverskilligheid jeens poësie as kunsvorm nie. Veel eerder dui dit daarop dat Schumann van mening was dat die komponis tot in die wese van die gedig moet delf en alle moontlikhede wat die gedig bied, moet ontgin. Uiteraard moet die poësie aan die musiek ondergeskik wees wanneer die twee kunsvorme tot 'n lied verenig word, anders sou daar tog geen sin in die toonsetting van 'n gedig wees nie - dan kon dit eerder alleen as gedig bly bestaan het!

2.3 ANALISE VAN DIE FRAUENLIEBE UND LEBEN-SIKLUS

2.3.1 DIREK-SKILDERENDE ELEMENTE IN DIE SANGSTEM EN BEGELEIDING

'n Besondere voorbeeld van direkte toonskildering kom in Lied FI:4a voor. Teenoor die woord *blind* (in 'n positiewe sin) gebruik Schumann driedubbele leunnote wat 'n skynakkoord vorm ('n verminderde drieklank) om so die begrip van blindwees as gevolg van hopelose verliefdheid te beklemtoon:

Notevoorbeeld FI:3-4

Na sewe mate van volgehoue sillabiek tree die twee eenderse melismas in mate 8a-c¹ en 10a-c¹ van dieselfde lied betekenisvol na vore. Hoewel die woord *schwebt* op sigself nie deur 'n melisma beklemtoon word nie, dien die twee genoemde melismas uitstekend om die voorstelling van 'n swewende beeld te skep:

Notevoorbeeld FI:8, 10

Die dalende majeursewende in Lied FI:12a-b is presies gepas om die woord *tiefstem* voelbaar te beklemtoon. Aangesien dit hier handel om 'n beeld wat uit die diepste donker verrys, sluit die daaropvolgende stygende majeurewende ewe goed by die woordinhoud aan (kyk Notevoorbeeld FI:13-15).

In mate 12-16 word die verdonkering wat deels deur middel van toonverlaging bewerkstellig word, uitgebou deur die kwistige aanwending van terughoudings en chromatiek om sodoende 'n diggeweefde, komplekse geheel te skep. Dus dien die harmoniek om uitdrukking te gee aan die besondere emosionele inhoud van die teks en die geïmpliseerde innerlike onstuimigheid (kyk Notevoorbeeld FI:13-15).

Die registerkleur van die begeleiding van Lied FI is oorwegend warm en innig. Wanneer die teks die geliefde se helder beeld vermeld wat uit die diepste donker verrys, verdonker die begeleiding se registerkleur ook dienooreenkomstig. Dit is egter opvallend dat die teks in mate 13c-15b steeds van die helder beeld van die geliefde spreek, terwyl die begeleiding hier omtrent op sy donkerste is. Dit kan vertolk word asof die begeleiding die diepste

donker beklemtoon, terwyl die stem spreek van die helder beeld wat verrys. Die stem en die begeleiding stel hier dus twee teenoorgestelde elemente gelyktydig voor:

Notevoorbeeld FI:13-15

Dun - kel hel - ler, hel - ler nur em - por.

In Lied FIII:13c-14a en by die herhaling in mate 65c-66a word die stygende volmaakte vyfde gebruik om die woord *erhöht* se uiterlike sowel as innerlike betekenis te beklemtoon. Dit is betekenisvol dat hierdie ooglopende woordskildering tog nie tot oppervlakkige uiterlikheid lei nie. Hier word eweneens 'n treffende voorbeeld van toonskildering deur middel van verdonkering en verheldering aangetref: in samewerking met die diastematiek beklemtoon die besondere kleur van die akkoorde in die genoemde mate die betrokke woordinhoud. Die woord *Arme* word deur middel van die vierklank op die supertonika ('n subtiele dissonant) beklemtoon, terwyl *erhöht*, wat 'n verheldering impliseer deur die dominantvierklank (met sy sterk oplossingsdrang) gedra word:

Notevoorbeeld FIII:13-14

Ar-me er-höht und be.

Die rankende begeleidingsfigure van Lied FV loop in mate 9 en 10 uit op die meer vervlegte, chromaties-versierde klavierparty wat op besonder subtiele wyse daarin slaag om die mirtekrans waarvan die teks melding maak in die begeleiding te skilder. Uit die aard van die formele opset van die lied verskyn dieselfde begeleidingsfigure ook in mate 25 en 26. In laasgenoemde mate verkry die sirkelfigure 'n meer innerlike betekenis aangesien die assosiasie in hierdie geval nie so sterk is soos in die geval van mate 9 en 10 nie. In mate 9 en 10 is daar ooglopende aansluiting by die mirtekrans as vreugdesimbool. Later, in mate 25 en 26, is die simboliek meer abstrak en bestaan die assosiasie tussen die mirtekrans en die geliefde wat die bron van die vreugde is.

Akkoordvreemde note en chromatiek word gebruik om aan hierdie mate besondere seggingskrag te verleen. Die harmonie van hierdie lied bly baie eenvoudig tot op die punt waar daar na die mirtekrans verwys word waarmee die bruid

getooi moet word. Die stemvoering word dan meer gekompliseerd (kyk die afdeling i.v.m. *MELODIEK²⁰*) en daar word benewens die invoering van vreemde note soos vermeld, ook van omgekeerde nabootsing in die binnestemme gebruik gemaak (vergelyk maat 9c bas met 10a-c alt). Soos genoem, is die effek van die woordskildering in mate 25 en 26 ewe effektief hoewel meer verinnerlik:

Notevoorbeeld FV:9-10, 25-26

noch der blühen den Myrte Zier.

ihn, die Quelle der Freude.

In Lied FV:44c-45 word 'n vervroegde intrede van die rankfigure van die begeleiding aangetref. Die eens skarrelende meisies kom na die emosiebelaaide mymering in mate 41-44 weer op dreef om die gewerskaf finaal af te sluit. In maat 44c begin die rankmotiewe wat vroeër met die meisies se opgewonde bedrywigheid geassosieer is, op die tweede helfte van die betrokke maat in teenstelling met maat 1 en ander ooreenstemmende plekke waar dit telkens op die eerste maatslag ingetree het. Die daaropvolgende maat, nl. 45, toon dat die stem en begeleiding nog steeds uit pas is, asof die vriendinne nog voortskarrel terwyl die bruid al uit hulle midde begin beweeg het (kyk Notevoorbeeld FV:44-52).

In mate 46c-52 verskyn die naspel met 'n sterk marsiale karakter. Lg. word hoofsaaklik verkry deur die konstante aanwending van die gepunteerde ritme op swak maatslae en die volgehoue tonika-harmonie wat slegs in mate 49 en 50 deur dominant-harmonie afgewissel word. Die naspel slaag uitstekend daarin om die verbybewegende bruidsprosesse te versinnebeeld. Onwillekeurig ontstaan die vraag of Wagner in *Lohengrin* met sy bekende troumars moontlik na hierdie moment verwys?

Die horingkwinte wat in maat 51 in die naspel voorkom, versterk die effek van 'n verbybewegende proses wat afskeid neem en deur 'n fanfare vergesel word. Die

slotakkoord wat in die eerste omkering verskyn, wek die indruk dat die fanfare-begeleiding steeds voortklink, maar slegs buite hoorafstand beweeg het. Sodoende bly die bruid se afskeidsgroet nog in die lug hang en word haar vooruitsig op 'n nuwe lewensfase gesuggereer:

Notevoorbeeld FV:44-52

Die chromatiese deurgangsnoot in Lied FVI:10c² spreek nie alleen van innige gevoelsbeweging nie, maar slaag op besondere wyse daarin om die skittering van trane wat die aangedane vrou se oë versier subtiel te skilder:

Notevoorbeeld FVI:10

Die sekwensiële nabootsing van die stemparty deur die klavier in mate 26b-27c en ook in mate 28b-30a gee op betekenisvolle wyse uitdrukking aan die weerklank (figuurlik) wat die vrou se emosies by haar man vind, sodra hy die oorsaak van haar trane verneem en begryp het. Die dialoog wat so tussen die twee partye ontstaan, spreek van 'n besondere innigheid en skep 'n hegte eenheid tussen begeleiding en stem wat treffend anders is as die eenheid wat in die voorafgaande mate bestaan:

Notevoorbeeld FVI:26-30

Die stem en begeleidingsmelodie van Lied FVI:35-42b beweeg konstant parallel met die uitsondering van mate 35 en 36. Hierdie kenmerk van Schumann se liedere word dikwels

gekritiseer, maar om die parallelle beweging af te maak as 'n gebrek, omdat die stem bloot die klaviermelodie volg²¹, is 'n oorvereenvoudiging van 'n saak wat beslis verdere aandag verdien. In die geval van die lied onder bespreking dien die verdubbeling van die melodie 'n dubbele doel: enersyds word daar bykomende ondersteuning aan die stem verleen in 'n passasie waar die spesifieke harmoniek tot intonasiefoute sou kon lei, dus 'n uiterlike oorweging; andersyds sluit die parallelle beweging by die teks en die onderliggende affek aan, dus 'n innerlike oorweging. Die teks lui naamlik *Bleib' an meinem Herzen*. Wat is meer gepas as dat die klavierparty by die stemparty sal bly vir die duur van die strofe met hierdie innige ondertoon? Verder meld die vers die vrou se begeerte om haar man steeds vaster teen haar te kan druk.

Hierdie blyk van vurige liefde en opregte aanhanklikheid kon nie beter oorgedra gewees het nie, as om die stem en begeleiding dig bymekaar te hou nie:

Notevoorbeeld FVI:35-42

Bleib' an mei - nem Her - zen, füh - le des - sen

Schlag, daß ich fest und fe - ster nur dich drük - ken mag, fest und fe - ster!

Uit hierdie beskouing van die besondere effek wat Schumann hier skep, word dit duidelik dat, om 'n meesterlike komponis soos Schumann op grond van allerlei beuselagtige komposisiereëls te probeer beoordeel of nog buitensporiger, te veroordeel, kan 'n kommentator slegs in sy eie woorde en gedagtes laat verstrik raak!

Die aanvangsakkoord van Lied FVIII gryp die hoorder aan vanweë die strak eenvoud van die mineurdrieklank. Die intrede van die klavier hier in mate 1b-2b is tekenend van die onverwagte aanslag van die dood wat die lewe van die eens gelukkige vrou so ingrypend verander het. Die stekende kwaliteit van die enkele *sforzando*-drieklank antisipeer die skreiende smartlikheid van die lied as geheel (kyk Notevoorbeeld FVIII:1-2, 5, 12).

Die toonherhaling waarvan die Lied FVIII so deurspek is, sluit nie alleen by die agtergeblewe vrou se gemoedstoestand aan nie, maar versinnebeeld ook in hoë mate 'n dodemars. Die gepunteerde ritme wat saam met die toonherhaling voorkom, dra by tot die effek van 'n *funébre*, byvoorbeeld in mate 2a, 5a, 12a:

Notevoorbeeld FVIII:1-2, 5, 12

Adagio.

Nun hast du mir den er-sten Schmerz ge -

schläfst, du har-ter, un-barm-herz'-ger

- lie-bet hab' ich und ge -

p

2.3.2 INDIREK-SKILDERENDE ELEMENTE IN DIE SANGSTEM EN BEGELEIDING

Die *sarabande*-agtige ritme van die begeleiding van Lied FI kan as 'n indirekte vooruitduiding beskou word op die dood wat eindelik in Lied FVIII toeslaan. Reeds hier in Lied FI is die meisie se vreugde nie sonder 'n ondertoon van smart nie. Dit is trouens 'n kenmerk van elkeen van die sewe liedere wat die uiteindelijke aanslag van die dood voorafgaan. Hoe subtiel ook al, daar is in elkeen van die liedere 'n sweempie van smart opgesluit. Hier in Lied FI verklaar die meisie dat sy liever in haar kamer wil sit en huil, volkome in ooreenstemming met die emosionele onewewigtigheid van die jong liefde. In Lied FII weer, dwing die onsekerheid haar tot die verklaring dat sy haar geliefde met trane en 'n gebroke hart sal afstaan aan iemand wat hom waardig is. Eerder as om tot die harde werklikheid te moet terugkeer, sal sy verkies om in haar wonderlike droom, terwyl sy teen haar geliefde se bors leun, te sterwe (Lied FIII). Wanneer die jong meisie die vir haar so kosbare ring aan haar lippe druk, is dit met die innigste piëteit en is daar nie sprake van uitbundige vreugde nie (Lied FIV). Terwyl die bruid (Lied FV) 'n nuwe lewe saam met haar bruidegom tegemoet stap, ervaar sy momenteel 'n vlag van weemoed as die afskeid van haar vriendinne aanbreek. Wanneer die vrou haar man van haar swangerskap probeer vertel, oorval trane haar. Weer is dit psigologies heeltemal verantwoord (Lied FVI). Die samesyn en spel met haar kindjie verskaf die vrou oneindige vreugde. Tog stem dit haar weemoedig dat haar man nie volkome in haar moedervreugde kan deel nie (Lied FVII). So verskyn daar in elke lied 'n ondertoon van weemoed, droefheid of smart van wisselende intensiteit. Lied FII:21-23b vertoon 'n baie treffende voorbeeld van indirekte skildering van die teks in die musiek. Wanneer die meisie vertel hoe sy die geliefde op 'n bewonderende afstand sal betrag en hom by implikasie met haar oë sal volg, gebeur die volgende in die musiek:

a) die stem bevat 'n tipiese stapmotief (21c-d) teenoor die woorde *wandle deine*;

b) die stemmelodie van mate 21-22b word deur die begeleidingstem in mate 22-23b nagevolg, met 'n geringe ritmiese aanpassing in 23b.

Hierbenewens werk die aangee van melodiese materiaal van een stem na die ander ook stuwend, wat gepas aansluit by die teksinhoud sowel as die gesuggereerde oplaaiende emosie. Hoewel die innerlike sowel as die uiterlike betekenis van die teks in die bogenoemde mate wonderlik voelbaar in die musiek weergegee word, kan dit nie as direkte skildering beskou word nie omdat die idee van getroue navolging slegs gesuggereer word. Indien die teks hierdie woorde duideliker

sou uitse, sou dit wel as 'n voorbeeld van direkte skildering kon geld:

Notevoorbeeld FII:21-23

In Lied FIII:7-8a en 59-60a vind daar 'n stilstand op die verminderde vierklank plaas om sodoende besondere beklemtoning aan die woord *berückt* te verleen. Die harmoniese fokuspunt slaag perfek daarin om die verruklike betowering wat die jong, verliefde meisie ervaar, indirek te skilder. In die geval van maat 43-44 is die ooreenkoms tussen woord en musiek nie so sprekend nie, maar sou hier tog 'n meer innerlike konnotasie aangedui kon word:

Notevoorbeeld FIII:7-8, 43-44, 59-60

Die teenstelling tussen die vroeëre vereensaming en die veranderde gelukkige omstandighede waarin die meisie haar bevind sedert die geliefde sy liefde aan haar verklaar het, word in Lied FIII:12c-14 voelbaar voorgestel. Die woord *Arme* wat op die eensaamheid dui, word deur middel van die sprekende supertonika-vierklank beklemtoon. *Erhöht und beglückt* word nie alleen deur die toonstyging van mate 13 en 14 beklemtoon nie maar die deursigtiger dominant-vierklank word ook gebruik om die positiewe wending in die meisie se lewe te onderskryf:

Notevoorbeeld FIII:12-15

Op ewe treffende wyse word in Lied FIII:26 van die Franse sesde gebruik gemaak om die droom waarin die meisie verkeer het en wat sy opnuut beleef, te beklemtoon. Die besondere akkoord wat ver van die toonsentrum lê, dien op die woord *träume* as beklemtoning vir die onwerklikheid en vreemdheid van die gedagte dat die persoon op wie al haar idealistiese bewondering en liefde geprojekteer is, sy liefde vir haar verklaar het. Die dwarsstand wat kort daarna in mate 29 en 30 verskyn, dien om die heerlike ongeloof en opwinding wat die verliefde meisie ervaar nog meer te beklemtoon:

Notevoorbeeld FIII:25-33

war's ich träume noch immer, es kann ja nimmer so sein, es kann ja

Wanneer die meisie ten slotte weer eens haar ongeloof en verrukking verwoord, word dit in mate 83 en 84 met 'n vergrote drieklank en moldeer onderskeidelik beklemtoon:

Notevoorbeeld FIII:79-86

glau - ben, es hat ein Traum mich be - rückt.

Die beeld van die verliefde jong meisie wat in betowering na die verloofring aan haar vinger sit en kyk en dit met tussenposes vertroetel, word in Lied FIV op 'n besondere wyse deur die musiek geskilder. Die aanvangsmelodie in mate 0-2c en ooreenstemmende plekke, toon 'n opvallende deinende verloop. Deur die herhaaldelike gebruik van dieselfde intervalle, nl. stygende derdes en dalende vyfdes, word 'n wentelende kurwe gevorm, wat ook as sodanig deur die oor ervaar word. Die herhaaldelike terugkeer na die dominant en medianttone versterk die wentelende effek van die melodie, te meer aangesien die melodie van mate 0-4c in 4d-8c gewysig herhaal word. Hierdie wenteling en herhaling skilder nie slegs die ringgedagte indirek nie, maar is ook 'n voorstelling van die meisie se gedagtes en drome wat net om die geliefde gesentreer is:

Notevoorbeeld FIV:0-8

Du Ring an meinem Fin - ger, mein gol - de - nes Rin - ge - lein, ich
 drück - ke dich fromm an die Lip - pen, dich fromm an die Lippen, an das Her - zemein. Ich

Hoewel Schumann geringe verstellings binne die strofes van Lied FIV aangebring het, het hy nie soos in die geval van die voorafgaande twee liedere formele wysigings aangebring nie. Die oorspronklike teks herhaal die aanvangstrofe weer aan die einde van die gedig as simbool van die sirkelgang van die meisie se gedagtes wat om die ring aan haar vinger sentreer. Die herhaling kan as simbool van die ring self ook geld deurdat die einde van die gedig direk by die begin aansluit. Hierdie formele opset van die gedig bied aan Schumann die geleentheid om die lied in 'n hegte rondo-vorm te toonset wat volmaak aansluiting vind by die sirkelgang van die meisie se gedagtes en ook by die ring as sentrale punt waarom haar bepeinsing wentel. Geledinge B en C (kyk die afdeling oor *VORM²*), wat in instrumentale rondo's episodes is en dikwels uit minder opvallende en selfs minder belangrike materiaal bestaan, is egter in hierdie lied juis van die betekenisvolste passasies (bv. die stygende sesde in maat 13; chromatiese wending in maat 15; C as geheel is die klimaks van die lied):

Notevoorbeeld FIV:12d²-16b

ich fand allein mich, ver - lo - ren im ö - den un - end - lichen Raum.

Na die voorafgaande twee liedere blyk die toondaardkeuse van Lied FIV betekenisvol te wees. Eerstens is dit getoonset in die verwante majeur-toonsoort van die voorafgaande lied. Hier in Lied FIV is nou iets tasbaars ná die verwondering en ongeloof van die vorige lied. Verder is die toonaard dieselfde as dié van Lied FII: die geliefde wat daar nog net 'n onbereikbare ideaal verteenwoordig het, het in Lied FIV tot digby die jong meisie gekom, sy liefde aan haar verklaar en sy ring as pand van sy trou aan haar gegee. Die drome en ideale wat sy in Lied FII gekoester het, is dus in Lied FIV verwesenlik.

Te midde van die sinkopasies en lang nootwaardes in die begeleiding van Lied FVI, val die reëlmaat van die mezzo staccato-kwartnote in maat 9 vanweë hulle andersheid op. Die kwartnote dien om die *ungewohnte Zier* van die trane in die ontroerde vrou se oë te beklemtoon:

Notevoorbeeld FVI:9

Die wentelende melodieverloop in Lied FVII:5b³-7b² is presies gepas om uitdrukking te gee aan die teksinhoud. Die woordspeling om die liefde en lewensvreugde wat in hierdie twee mate voorkom, word later weer in 'n effens gewysigde vorm in die negende gedig, wat nie in die siklus ingesluit is nie, aangetref wanneer die moeder haar dogter op die kosbaarheid van die liefde wys. Die opeenvolgende herhaling van die dalende melodiese wending werk besonder verinnigend:

Notevoorbeeld FVII:5b³-9

Die afwesigheid van modulاسies in Lied FVII dui op die vervulling wat die jong moeder hier ervaar: sy is volkome gelukkig met haar dogtertjie in haar arms en verlang niks meer nie. In maat 13 word die momentele versombering wat sy voel, harmonies op treffende wyse indirek geskilder: vir 'n oomblik raak die musiek hier aan 'n donkerder toonsoort, nl. G-majeur, maar moduleer nie werklik daarheen nie. So word haar medelye met die minderbevoorregte mansgeslag vir 'n oomblik duidelik sonder dat haar eie gelukkige stemming drasties versomber:

Notevoorbeeld FVII:12-13

In Lied FVIII kom langer nootwaardes op die aanvangstoon en daarna aan die einde van frases voor. Aangesien Schumann die herhaling van die woorde *ist leer* self invoeg, verskyn die lang nootwaarde in maat 10 in die middel van die frase. Die oorgebinde noot teenoor die woord *leer* in maat 10 skep

in besonder lang nootwaarde gesien binne die konteks van die lied en skilder indirek die leegheid en verlatenheid wat die agtergeblewe vrou ervaar, nou dat haar geliefde man haar ontval het:

Notevoorbeeld FVIII:9b-10



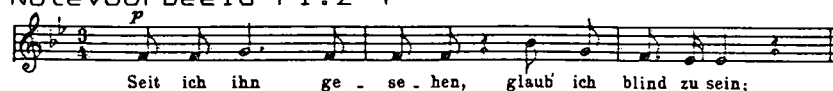
2.3.3 SUGGESTIEWE ELEMENTE IN DIE SANGSTEM

2.3.3.1 MELODIEK

FI: SEIT ICH IHN GESEHEN

Tiperend van die peinsende karakter van die lied, begin die stemmelodie van FI naastenby monotoon:

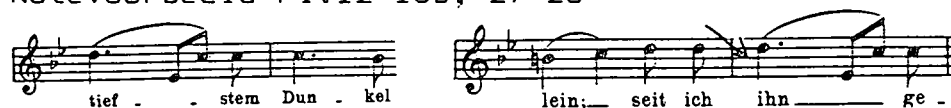
Notevoorbeeld FI:2-4



Daar kom talle toonherhalings dwarsdeur die lied voor en die geheelomvang van die stem is nie groot nie: dit word beperk tot een oktaaf, nl. e^{21} tot e^{22} (kyk Lied FI). Hierin is aansluiting te vind by die ingetoë houding van die meisie.

Melodiese spronge het in só 'n omgewing sterk seggingskrag. Hulle word meesal beperk tot vierdes (mate $3a^2-c$, $6a^2-c$, $7c^2-8a$, $9c^2-10a$, $14a^1-2$ en ooreenstemmende plekke) en derdes (mate $3c^1-2$, $13c^1-2$ en ooreenstemmende plekke), maar by gevoelsklimakspunte verskyn 'n dalende sewende gevolg deur 'n stygende sesde (mate 12, 28). Die groter inherente spanning van dié melodiese spronge is uiters effektief:

Notevoorbeeld FI:12-13b, 27-28



'n Ander kenmerk van die lied is dat swartepunte telkens op die tweede maatslag aangetref word (bv. mate 2, 5, 14 en ooreenstemmende plekke). Dit gee 'n kenmerkende sinkopasie op die tweede maatslag wat as dubbeldoelig geïnterpreteer kan word: soms suggereer dit aansluiting by skugterheid (mate 2, 5 en ooreenstemmende plekke) en soms is dit suggestief van opwellings van gevoeligheid (mate 3, 6, 14):

Notevoorbeeld FI:5, 6, 13c-15



Herhaling van gedeeltes van die melodie kom voor en beklemtoon so weer eens die peinsende karakter van die lied: maat 2-3a gewysig in maat 5-6a; maat 7 in maat 9 (lg. ritmies gewysig); maat 8 in maat 10 (lg. met 'n b^1 in plaas van b^{21}):

Notevoorbeeld FI:2-11

Seit ich ihn ge - se - hen, glaub' ich blind zu sein; wo ich hin nur blik.ke, seh' ich

ihn al.lein; wie im wa - chen Trau.me schwebt sein Bild — mir vor, — taucht aus

Geen baie sterk klimakse kom in hierdie lied voor nie; die gedig vra dit inderdaad nie. Die baie herhaling wat ook in die begeleiding voorkom, het 'n beswymende effek, wat uiters gepas is by die beeld van die droomverlore, verliefde meisie. Die kontemplatiewe gees van die lied word bepaald deur die talle melodiese herhalings versterk. Die melodiek werk dus stemmingskeppend en wek 'n gemoedsbeweging in ooreenstemming met die meisie se dromerigheid.

Die musikale konstruksie van die melodie, met sy baie herhaling, sien soos volg daaruit:

Snitte van die melodie:

1)				1a		1b
	mate 2	-	4	=	(2-3b)	+ (3c-4)
2)				2a		2b
	5	-	7b	=	(5-6b)	+ (6c-7b)
3)				3a		3b
	7c	-	11b	=	(7c-9b)	+ (9c-11b)
4)				4a		4b
	11c	-	15b	=	(11c-13b)	+ (13c-15b)

Van hierdie aangeduide snitte is 1a amper monotoon en 1b meer beweeglik, waar dit handel om die effek wat die geliefde op haar het. 2) is 'n tonale sekvens van 1). Die hoër toonhoogte van 2) sorg dat 'n mate van spanning aan die gang gehou word. Die verskille tussen 1b en 2b sorg definitief vir 'n toename in spanning: 1b se klimaksnoot (maat 4a) is dieselfde as die oorwegende noot in 1a, nl. f¹. Daarenteen is 2b se klimaksnoot (maat 7a) 'n hoër noot as 2a se oorwegende noot. Hier is dus 'n groter mate van styging. Soos genoem is 1a naastenby monotoon terwyl 1b 'n groter toonomvang het maar ook weer opmerklike aandag aan die oorwegende noot toon. Die melodie val ook laer as wat dit by 1a begin het. 2a is soos 1a maar 'n toon hoër, dus stuwend. 2b is weer soos 1b maar met die belangrike verandering by maat 7a in vergelyking met maat 4a. In suiwer musikale opsig was hier nog pal dwingende voortbeweging. Maat 7a bevat nog verdere toonstyging, m.a.w. verdere voortstuwing na die klimaks wat ligging betref. 7b is 'n gevarieerde herhaling; die variasie (maat

10c-11b) is 'n verdere stuwingsselement: dit forseer die uitgang om op te beweeg i.p.v. af soos by maat 9a-b. Wat die hoogste toonhoogte betref, word die klimakteriese effek oor 'n afstand van vier mate behou. 4a verteenwoordig die eerste stap om spanning wat geleidelik opgebou is, te ontbind. Die ontbinding kom egter nie onverwags skielik nie, maar wel geleidelik: hiervoor sorg die uitsonderlik groot spronge in maat 12a-b² en 12b²-c. 4b bring die melodie tot rus. Hierdie snit is meer beweeglik wat melodienote betref as enige ander snitte, behalwe 4a (minder as 4a).

Bostaande handel om die melodiekurwe en die verhouding van die verskillende snitte tot mekaar. Binne die verskillende frases kom ook nog baie herhaling van dieselfde note voor: f¹ verskyn vyf maal in frase 1a; g¹ verskyn vyf maal in frase 2a; frase 1a is gelyk aan frase 2a; b² verskyn drie maal in frase 3a; d² kom drie maal voor in frase 4a; c² kom drie maal voor in frase 4a; b² verskyn vier maal in frase 4b; frase 3a is gedeeltelik gelyk aan frase 3b, in die sin dat 7c-8c ooreenstem met 9c-10c. Verder kom enkele subtiel gewysigde uitgange voor, wat die effek van die baie herhaling verder uitbou: vergelyk byvoorbeeld mate 3c-4b en mate 6c-7b; so-ook mate 8c²-9b en 10c²-11b (kyk Lied FI).

Die spanning wat deur hierdie volgehoue herhaling en geleidelike toonstyging oor 'n lang afstand opgebou is, word ontbind deur die ietwat alledaagse wending in mate 14-15. Schumann gebruik waarskynlik opsetlik hierdie doodgewone afsluiting van die melodie om die alledaagsheid van die gebeure ('n meisie wat hulpeloos verlief raak) te beklemtoon. Eric Sams²³ merk op dat hierdie melodiese wending (D-T-S-T) een van die tipiese vokale lyne verteenwoordig waarvan Schumann dikwels gebruik maak - nie alleen in vokale werke nie maar ook in instrumentale komposisies. Hoewel dit moontlik as 'n cliché beskou kan word, hoewel Sams dit nie so sterk stel nie, is die effek van eenvoud presies gepas:

Notevoorbeeld FI:14-15



Ook 'n ander ewe subtiel-sprekende effek kom in maat 7a voor. Hier gebruik Schumann op die woord *ihn* 'n leunoot wat nie net spesifiek die woord beklemtoon nie, maar ook die verlange en bewondering wat daaragter sit, voelbaar op die voorgrond laat tree. Wanneer dieselfde leunoot in maat 23a van die tweede stufe verskyn, is die woordbeklemtoning daarvan nie heeltemal so aandoenlik nie, maar nog steeds gepas:

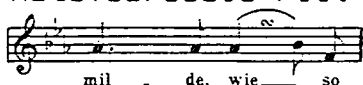
Notevoorbeeld FI:7



FII: ER, DER HERRLICHSTE VON ALLEN

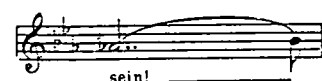
In die eerste lied het die peinsende, introspektiewe stemming die enkele melismas as presies reg en gepas laat voorkom. In hierdie bruisende, jubelende tweede lied is die toonsetting ook oorwegend sillabies, uitgesonderd 'n aantal berekende wendinge wat op bepaalde punte verskyn: die stygende tweede in verbinding met die draaisneller soos dit in maat 4c-d voorkom, verskyn telkens op dieselfde plek in die verloop van die musiek, nl. teen die einde van die frase om die ekstatiëse verwondering wat die jong meisie (nog in die geheim) vir die voortreflike jong man ervaar, te beklemtoon (mate 8c-d, 12c-d, 16c-d, 31c-d, 35c-d, 59c-d, 63c-d; kyk Lied FII) :

Notevoorbeeld FII:4



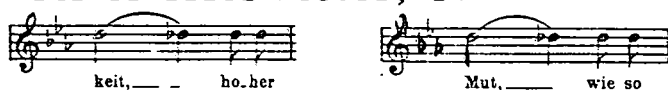
'n Ander voorbeeld waar van die sillabiek afgewyk word, kom voor in maat 28 waar die styging op die woord *sein* intensiverend werk. Die stem leun hier behaaglik op die akkoordvreemde noot voordat dit op die laaste moment ontspaan:

Notevoorbeeld FII:28



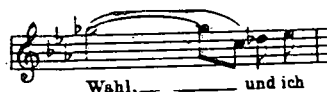
In maat 36a-c word ook melismas aangetref waar die chromatiese daling op *Herrlichkeit* en *Mut* van behaaglikheid spreek. Die melisma in maat 37 teenoor die woord *Stern* en in maat 65 teenoor *milde* geld as beklemtoning van die teks, maar spreek ook van die behae wat die verliefde jong meisie uit haar bewondering vir haar held skep:

Notevoorbeeld FII:36, 64



In maat 42a-c word die melisma gebruik om die woord *Wahl* te beklemtoon, terwyl die verlengde nootwaarde, toonhoogte (hoogste in hierdie lied) en verminderde vyfde spreek van ekstase en aangryping. Die oorstelpte meisie verklaar haar bereid om die hoogste offer te bring, nl. om haar held aan iemand anders wat hom waardig is, af te staan:

Notevoorbeeld FII:42



Die melisma in maat 50 verteenwoordig 'n getransponeerde weergawe van dié in maat 42. Uiterlik stem die twee melismas dus ooreen, behalwe t.o.v. toonhoogte. Innerlik bestaan daar egter meer diepgaande verskille, nl. dat die tweede melisma nie dieselfde ekstatiëse gehalte as die eerste besit nie, deurdat die toonhoogte 'n mineurderde laer lê. Wat die begeleiding betref is die toonkleur van die oktaaf donkerder om aan te sluit by die meer ingetoë berusting waarom dit hier in die teks handel. Hoewel die meisie te kenne gee dat sy nie goed genoeg is om deur haar geliefde uitgekies te word nie en dat sy in sy keuse sal berus en vreugde in haar trane sal vind, skemer haar onsekerheid en 'n mate van angs tog deur. Sy hoop tog sekerlik dat hy wel van haar sal bewus raak en haar liefde sal beantwoord:

Notevoorbeeld FII:50



Die dalende mineurtweede, in kombinasie met die naslag in mate 45 en 53 tree ook na vore as beklemtoning van die bepaalde twee kadenspunte. Verder word die spesifieke teksinhoud en die woord *tausend* in maat 45 beklemtoon, terwyl maat 45 sowel as maat 53 ook van diepe ontroering spreek; die meisie verklaar haarself hier bereid om om haar geliefde se onthalwe te ly, solank hy maar net geluk sal vind:

Notevoorbeeld FII:45-46a, 53-54b



In vergelyking met die voorafgaande lied is die melodie van Lied FII aansienlik beweegliker. Dit pas aan by die meisie se ekstatiëse verering vir die geliefde jong man. Die opvallendste melodiese snit verskyn in die stem in mate 2-3c en tree soos 'n herout na vore om die glorie van die bewonderenswaardige jong man te besing. Sams²⁴ merk op dat hierdie melodiese motief in maat 2 ook een van die baie algemene motiewe is wat dikwels deur Schumann gebruik word in vokale sowel as instrumentale musiek. Hy verbind die oor en weer gebruik van sekere motiewe in albei genres aan wat hy noem *Schumann se onverskillige houding jeens woordbeklemtoning*. M.a.w. dat Schumann die motief gebruik, ongeag of dit die woordbeklemtoning pas of nie. In hierdie spesifieke geval is hierdie spesifieke motief egter presies gepas, hoe algemeen dit ook mag wees:

Notevoorbeeld FII:2-3

Er, der Herrlichste von al - len, wie so

Dit is een van die kenmerke van die groot geeste dat hulle sulke algemeen bekende formules neem en op 'n wyse gebruik wat dit in diens van groot kuns plaas. Mozart doen dit gedurig en soms in sy heel grootste werke. Bv. die Jupiter-simfonie is vol sulke clichés wat in Mozart se hande saamvloei om 'n spitswerk te word. Ook in sy groot musiek, waarvan die *Frauenliebe und Leben* 'n voorbeeld is, slaag Schumann (soos Mozart) daarin om enige gemeen-goedere wat hy verkies om te gebruik, deel te maak van die bruisende stroom van sy verbluffende inspirasie. Dit is inderdaad een van die bewyse van sy grootheid.

Lied FII begin met hierdie treffende melodiese formule wat telkemale weer terugkeer, bv. in maat 10b-11b, 57-58c in die stemparty en ook etlike kere in die begeleiding, bv. mate 9b²-10a¹, 17a²-19c, 54a²-57a¹; die betrokke melodiese snit besit 'n wye melodiese omvang en bestaan uit spronge gebaseer op die majeurdrieklank (kyk Lied FII).

'n Verdere opvallende motief kom voor in mate 5d-6b en ooreenstemmende plekke in die stemparty, asook in mate 6b-7a en ooreenstemmende plekke in die begeleiding. Hierdie ritmies-opvallende motief is afgelei van die herout (kyk Notevoorbeeld FII:2-3) en werk verwonderend in die sin dat dit telkens gebruik word om die geliefde se voortreflike eienskappe te besing:

Notevoorbeeld FII:5-7b

gut! Hol.de Lip-pen, kla.res Au-ge,

In mate 32d-34b bevat die stemmelodie ook 'n motief afgelei van die herout. Hier besit dit egter 'n sekere weekheid a.g.v. ritmiese en melodiese variasie, nl. langer nootwaardes en meer trapsgewyse beweging. Hierdie aanpassing dien om die ingetoënheid van die meisie, wat haarself nie die held se aandag waardig ag nie, presies te verklank:

Notevoorbeeld FII:32-34

weicht; darfst mich, nied-re Magd, nicht ken-nen, ho-her

In vergelyking met mate 5d-6b en ander ooreenstemmende en verwante plekke is die aangehaalde mate hierbo vol patos a.g.v. die telkense afwaartse spronge in kombinasie met die gepunteerde ritme, terwyl die melodiese omvang beperk bly binne 'n redelik donker register.

'n Eienskap van die aanvangsmelodie in mate 2-3c wat baie sterk opval op al die plekke waar dit in die oorspronklike vorm voorkom, is die dalende mineursewende aan die einde van die melodiese snit. Hierdie interval besit 'n besondere intensiteit en spreek van eerbiedige verwondering ná die uitbundige voorafgaande herout. Die stygende lyn oor 'n oktaaf (mate 2c-3a en ooreenstemmende plekke) gevolg deur die mineursewende sprong in teenoorgestelde rigting, werk besonder spanningsvol a.g.v. die heen en weer beweeg oor so 'n relatief groot afstand en spreek van die emosionele woeling wat die meisie beleef:

Notevoorbeeld FII:2-3

Er, der Herrlichste von al . len, wie so

'n Besondere weekheid spreek uit die daaropvolgende snit van die melodie, nl. mate 3d-5b, wat verkry word deur die prominente plasing van die stygende mineurderde (mate 3d-4a) veral ná die sterk majeure stelling, die toonherhaling op f^{\sharp} en a^{\natural} in kontras met die sprongsgewyse beweging van die voorafgaande snit. Verder dra die draaisneller in maat 4c by tot hierdie effek van weekheid en verleen dit ook 'n roerende innigheid aan die melodie. Die totale melodiese omvang van maat 3d-5b is dus aansienlik kleiner as die van mate 2-4c:

Notevoorbeeld FII:2-5b

Er, der Herrlichste von al . len, wie so mil . de, wie so gut!

Die stygende vyfdes wat in die melodiese motiewe, afgelei van die herout, vervat is (mate 5d-7b) en ooreenstemmende plekke) sluit gepas aan by die teksinhoud. Dit handel hier om die besondere aantreklike voorkoms van die geliefde man. Die stygende vyfdes, sowel as die pouses op die derde maatslae, skep 'n effek van verrukte bewondering. Die gepunteerde ritmiese figuur in mate 5d en 6d word volgens Sams²⁵ by Schumann met manlikheid geassosieer, wanneer dit op die tweede of vierde maatslae verskyn. Om hierdie assosiasie te regverdig sou die algemene karakter van die musiek waarin dit voorkom sekerlik sterk ritmies en marsiaal moet wees:

Notevoorbeeld FII:5-7

Die stygende vyfdes word vervolgens uitgebrei tot 'n mineursesde in mate 7d-8a wanneer dit nie meer om die jong man se uiterlike voorkoms handel nie, maar wel om sy besondere innerlike voortreflikhede:

Notevoorbeeld FII:7d-9b

Hierdie snit van die melodie (mate 7d-9b) toon sterk verwantskap met mate 3d-5b. Die aanvanklike stygende mineurderde (3d-4a) word, soos gemeld, uitgebrei tot 'n mineursesde, wat tot gevolg het dat die res van die betrokke melodiese snit 'n rein vyfde hoër getransponeer word. Hierdie enkele wysiging beïnvloed die gehele karakter van die betrokke frase: die weekheid wat uit mate 3d-5b gespreek het, word met 'n byna heroïese gevoel vervang. Die redes hiervoor is die impak van die stygende interval, die gevolglike verheldering ten opsigte van register asook die ryker onderliggende harmonie (kyk *BYLAAG 1* i.v.m. *HARMONIESE ANALISE*²⁶). Hierdie effek pas die teksinhoud presies.

In die geval van mate 11d-13b en 15d-17b is die verhouding tussen die teks en hierdie spesifieke hantering van die melodie nie heeltemal so aangrypend nie, omdat die teks nie van so 'n groot gevoelskontras spreek nie. Mate 30d-32b en 34c-36b slaag weer eens baie goed, maar ewenaar nog nie die eerste verskyning van hierdie melodiese kontras nie (kyk Lied FII).

Die feit dat mate 58d-60b en 62d-64b met die eerste verskyning van die melodiese kontras soos hierbo uiteengesit ooreenstem, skep die verwagting dat hierdie herhaling dieselfde affekgehalte sal besit as die eerste verskyning. Dit is egter nie die geval nie, aangesien die heroïese effek deur die chromatiese daling op 64c getemper word. Hierdie hantering van die melodie is psigologies heeltemal verantwoord ná die melodramatiese wending in mate 52c²-54b, waar die meisie skynbaar ongeërg te kenne gee dat haar hart in die proses van selfopoffering selfs maar mag breek:

Notevoorbeeld FII:64, 52-54

Mut, — wie so brechen, brich, o Herz, was liegt — da — ran?

Die stemverlaging in maat 57 bied ook 'n gepaste aanloop tot die huiwering wat uit maat 64 spreek:

Notevoorbeeld FII:57-60b

Er, der Herrlichste von al - len, wie so mil - de, wie — so gut!

Die hulpeloos verliefde meisie is glad nie meer so oortuig dat sy bereid is om so 'n groot offer in die naam van die liefde te bring nie, nl. om haar geliefde aan iemand anders af te staan as dit hom maar net geluk sal besorg!

Na die verheerliking van die geliefde en sy voortreflikhede word die meisie se aandag na binne gerig en tree haar eie emosies en haar reaksies op die geliefde se handeling op die voorgrond. Die stemmelodie in maat 21-28 spreek van innigheid en 'n sterk mate van weemoed a.g.v. die relatiewe klein toonumfang, die kort voorslag op *deinen* wat van weekheid spreek, die drie chromatiese halftoonskredes in maat 27d-28, asook die wyse waarop die melodiese stygings telkens deur 'n dalende lyn gebalanseer word:

Notevoorbeeld FII:21-28

Wand - le, wandle deine Bahnen, nur be.

trach - ten dei - nen Schein, nur in De - mut ihn be.

trach - ten, se - lig nur und trau - rig sein!

'n Besonder gevoelsbelaaide melodiese lyn kom voor in mate 38b-42c. Die stygende mineursewende waarmee die frase begin (mate 38b²-39a) is die grootste opwaartse sprong tot dusver en werk reeds by die aanvang van die lyn spanningsvol. Vanaf maat 21 het die verliefde meisie hoofsaaklik gesuggereer dat sy die geliefde net op 'n afstand sal bewonder en dat sy hom nie waardig is nie. Wanneer hierdie besondere gevoelsbelaaide stygende sewendes in die stem in mate 38d-39a en 40d-41a (voorberei deur die begeleiding in mate 38a-c en 40a-c) intree, spreek sy vir die eerste maal positief die gedagte uit dat die geliefde aan iemand anders sal behoort:

Notevoorbeeld FII:38-41

keit! Nurdie Wür . digste von al . len darf be . glük . ken dei . ne

Die werking van veral die stygende sewendes word gefintensiveer deur die sekvensiële herhaling, 'n tweede hoër in mate 40d-41d. Die hoogtepunt volg dan in maat 42, waar i.p.v. 'n dalende vyfde soos in maat 40a-b, 'n stygende vierde voorkom, met verlengde nootwaarde. Dit is besonder betekenisvol dat hierdie gewysigde wending die hoogste melodiese toon in hierdie lied bring en dit juis teenoor die woord *Wahl*. Deur hierdie ekstatische uiting word beklemtoon hoe hoog die geliefde se keuse geag word en dat die meisie haarself by implikasie as minderwaardig beskou, met daardie tipiese martelaarshouding van die hulpeloos verliefdes. Om verdere krag aan hierdie klimaks te verleen, word die aangehoue g^{52} opgevolg deur c^2 , m.a.w. 'n dalende verminderde vyfde. Die intensiteit van die meisie se emosies in die lig van die vrywillige prysgawe van die geliefde word egter ook deur die verminderde interval beklemtoon. Die verminderde vyfde verskyn slegs twee maal in hierdie lied se stemparty en is dus besonder betekenisvol (kyk ook maat 50) a.g.v. die smartlike ondertoon daarvan. Die sprekende stygende sewende verskyn weer in maat 46d-47b¹, maar nou 'n mineur derde laer getransponeer. Aangesien die getransponeerde frase van mate 46d-50c 'n verdonkering ondergaan a.g.v. die laer toonhoogte (kyk mate 38d-42c), spreek dit ook van 'n hoër mate van verinniging wat presies gepas is by die teks. Van die ekstase in die eerste weergawe van hierdie frase is daar nou nie meer veel te bespeur nie, aangesien die jong meisie hier begin beseef watter pyn haar opoffering sal meebring. Die versombering a.g.v. die donkerder register is sprekend teenstrydig met die vreugde waarvan die meisie dapper maar halfhartig melding maak. Die bittersoet vreugde wat sy by die bring van hierdie groot offer sal smaak, spreek uit die aanklank wat hierdie betrokke melodielyn in mate 46 en 48 in die begeleiding vind:

Notevoorbeeld FII:46-50

Mal. Willmich freu . en dann und wei . nen, se . lig, selig binich dann, _____ soll.te .

Die melodiese klimaks in maat 50a-c¹ stem diastematies ooreen met die een in maat 42a-c¹ maar besit nie dieselfde krag nie, ten spyte van die feit dat die onverwagte wending in maat 49 spanningsvol werk, vanweë die feit dat dit nie op dieselfde toon begin as waarop maat 48b afgesluit het nie, maar 'n mineursewende hoër (kyk Notevoorbeeld FII:38-41, mate 40b en 40d).

Die vinnig wisselende melodiese rigting in mate 50d-52b werk spanningsvol en verraaï die innerlike verdeeldheid wat in die meisie se hart heers. Die daarmee kontrasterende toonherhaling in mate 52b-53c tree sterk na vore aangesien daar nêrens anders in hierdie melodie 'n toon voorkom wat ses maal na mekaar gehoor word nie. Hierdie toonherhaling binne 'n relatief donker stemomvang moet as draer dien van die selfopgelegde smart wat die meisie verduur en die effek daarvan is somber en fatalisties. In maat 52 kom 'n sinkopasie voor wat op subtiële wyse die oorstelpte smart van die lydende meisie oordra:

Notevoorbeeld FII:50-52



Wanneer die stem weer met die oorspronklike teks in maat 57 intree, is dit in 'n donkerder register wat meebring dat dit meer ingetoë is en dat die ekstatiëse bewondering wat die aanvang van die lied gekenmerk het, getemper is, ook a.g.v. die dalende vyfde i.p.v. sewende in maat 58. Vanaf maat 58 klim die stem uit hierdie donkerder register om terug te keer na dieselfde toonhoogte as in maat 3 en verder. So word die vreugde weer herwin ná die smartlike erkenning dat die geliefde aan iemand anders kan behoort (kyk Notevoorbeeld FII:57-60).

Die sterkste onmiddellike indruk wat deur die stemparty van hierdie lied nagelaat word, is een van 'n melodielyn waarin spronge 'n karakterbepalende rol speel. Hiermee suggereer Schumann besonder geslaagd die ekstatiëse bewondering van die verliefde meisie vir die - vir haar - herofese eienskappe van haar geliefde, maar ook die diepgevoelde innerlike smart omdat sy haarself nie sy liefde waardig ag nie. Lg. kom dan veral in dissonante spronge tot uiting. Dit is verrassend om ten slotte te beseef, n.a.v. 'n rekenkundige berekening, dat die melodiese beweging in die sangstem inderdaad oorwegend trapsgewys plaasvind - en dit is terselfdertyd 'n insiggewende voorbeeld van die rol wat koue feitelijkhede (soos statistieke) op die kunstestetiese terrein kan speel: 'n heel ondergeskikte een; soms sekerlik betekenisvol, maar altyd onderworpe aan 'n hele magdom van kwalifikasies wat nie uit ander objektiewe berekeninge voortvloei nie, maar uit 'n delikaat-gabalanseerde artistieke aanvoeling en insig.

FIII: ICH KANN'S NICHT FASSEN NICHT GLAUBEN

Die stemmelodie van Lied FIII begin monotoon, uitgesonderd die uitwyking na c^2 in maat 3a. Volhardende ongelooft spreek uit die monotone aanvang van die melodie (mate 0-3), terwyl die stygende vierde (mate 2c-3a) op die woord *glauben* die

verwonderde ekstase te midde van die meisie se ongeloof beklemtoon. Die dominanttoon van c-mineur (g) verskyn herhaaldelik in feitlik elke frase van hierdie lied. Hierdie herhaling van en voortdurende terugkeer na die dominanttoon beklemtoon nog verder die meisie se verrukke ongeloof in haar nuutgevonde geluk:

Notevoorbeeld FIII:0-3



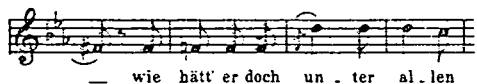
Die vertwyfeling wat die meisie ervaar, spreek uit die omspeling van die voorafgaande frase se hooftoon, nl. g^1 , maar beklemtoon ook tegelyk die onderliggende verwondering in haar gemoed, asook die betowering van die droom. Die stilstand op die $f^{\#1}$ binne die besondere verband gesien (kyk die *BYLAAG* oor *HARMONIESE ANALISE*²⁷), beklemtoon die woord *berückt*. Die verlengde nootwaarde in mate 7-8a dra by tot die woordbeklemtoning en suggereer die meisie se versterkte verwondering:

Notevoorbeeld FIII:4c-8



Die toonomvang word in die volgende frase (mate 8c-15) na weerskante uigebrei. Die gevoel van ekstase wat in mate 2c-3b deur die stygende kwart tuisgebring is, word in mate 9c-10a gefintensiveer deur die uitbreiding van die melodiese omvang, nl. na f^1 tot d^2 , in vergelyking met g^1 tot c^2 in die voorafgaande frase. Hierdie uitbreiding van die toonomvang na 'n majeure sesde, bring ook mee dat die klimakstoon hier geleë is (d^2). Verrukking spreek uit die stygende sesde (mate 9c-10a) op die woord *unter*, wat gefintensiveer word deur die voorafgaande kort voorslag. Hierdeur word die gelukkige uitverkorene se ekstatische vreugde beklemtoon:

Notevoorbeeld FIII:8-11



'n Aantal baie sprekende eienskappe word deur die volgende melodiese formule (mate 12c-15) vertoon. Die halftoondaling by die aanvang van die vorige formule (mate 8c-9a) word in mate 12c-13a verder gevoer tot $e^{\#1}$ en d^1 in vergelyking met $f^{\#1}$ en f^1 in die voorafgaande vier mate. Die dalende tweede en subtiële verdonkering dien om die woorde *mich arme* te beklemtoon (kyk die afdeling i.v.m. *INDIREK-SKILDERENDE ELEMENTE*²⁸). Die dominanttoon wat so 'n prominente plek inneem in die eerste frase, keer in maat 14 weer terug. Die stygende vierde in mate 13c-14a dien om die woord *erhöht* te

beklemtoon (kyk ook die afdeling i.v.m. *INDIREK-SKILDERENDE ELEMENTE*²⁹). Verrassend is hier die feit dat die woord *beglückt* (mate 14c-15) met 'n dalende vyfde beklemtoon word, wat ook meebring dat die stemregister donkerder is. Daar sou eerder 'n melodiese styging verwag kon word op 'n woord met so 'n positiewe inhoud. Die feit dat dit hier nie om 'n positiewe stelling handel nie, maar wel om 'n vraag wat die meisie eintlik aan haarself stel, verklaar waarskynlik die spesifieke benadering. Hier is dus nog 'n mate van ongeloof in haar gemoed aanwesig. Die melodie beweeg van die dominant na die tonikanoot, met die harmoniese basis V⁷-i (*BYLAAG 1: HARMONIESE ANALISE*³⁰). Hier is dus positiewe sowel as negatiewe kragte aan die werk - sprekend van die meisie se innerlike oorstelptheid. Enersyds verkeer sy in ekstase, andersyds in ongeloof en verwondering. Die kadensgevoel in maat 15 sorg vir 'n stemming van tevredenheid wat sterker is as die daling na *beglückt* toe - dis 'n besonder sterk kadens: ii⁶/₅-V⁷-i, veral weens die heel ongewone onderbreking in mate 7-8 (kyk Notevoorbeeld FIII:4-8).

Na die oorwegend dalende lyn van die voorafgaande mate, vind ons vanaf maat 16 die aanloop van 'n uitgebreide stygende lyn. Die innerlike opwelling van gevoel wat die meisie ervaar by die gedagte aan die geliefde se stem - (*er*) *habe gesprochen* - word weerspieël in die stygende majeurtweede, e⁶ na f¹, in mate 17c-18a, asook die uitgebreide toonherhaling wat deur die sprekende Franse sesde-akkoord aangevul word:

Notevoorbeeld FIII:16-19

Etwas langamer.

Mir war's, er ha-be ge-spro-chen:

Teerheid spreek uit die chromatiese melodieverloop en die stygende kort voorslag wat onderskeidelik in maat 20 en maat 22a-b voorkom. Uiterlik word die woord *ewig* deur die versieringsnoot beklemtoon, maar innerlik spreek dit ook van ontroering. Die halftoonstyging van mate 20c-21a word in mate 24c-25a herhaal. Die voorafgaande frases word telkens deur rustekens van mekaar geskei (kyk mate 4a-b, 12a-b, 16a-b, 20a-b), maar in maat 24 ontbreek hierdie pouse en werk die aaneenskakeling van die twee frases besonder spanningsvol.

Die spanning wat die herhaling van tone en stygende beweging in mate 16-19 geskep het, word in mate 24c-27 gevoer: die chromatiese styging in mate 24b-c en 24c-25a, die stygende majeurtweede in mate 25c-26a, die herhaling van a¹ in

verbinding met die gepunteerde ritme in maat 26 dra alles by tot die toenemende gevoelsintensiteit wat uit hierdie besondere mate spreek. Hierdie stygende melodielyn spreek van 'n gevoelsopwelling wat gepaard gaan met die verwondering wat die meisie ervaar by die gedagte dat sy dalk tog maar net droom. Betekenisvol is die gebruik van die Franse sesde op die woorde *träumte noch* as harmoniese aksent (BYLAAG 1: HARMONIESE ANALISE³¹ en ook onder die afdeling i.v.m. INDIREK-SKILDERENDE ELEMENTE³²). Van die oorgebinde f^1 in maat 24 wat bly staan terwyl die klavier reeds 'n f^{21} inbring, sê Eric Sams³³ dat hy nie kan glo dat Schumann dit so bedoel het nie, dit moet 'n vergissing wees. Hierdie dissonansie kan egter só verklaar word: terwyl die stemparty nog op die gedagte van *ewig dein* bly draal, gryp die klavierparty reeds vooruit na die ontstellende gedagte dat hierdie wonderlike vreugde nooit werklik kan wees nie, nl. *es kann ja nimmer so sein*:

Notevoorbeeld FIII:20-27

..ich bin auf e_wig dein; mir war's_ich träume noch im_mer,

Uitsprake soos hierdie beklemtoon net Sams se onvermoë tot begrip van en gebrek aan werklike insig in die meesterlike musikale uitdrukkingsvermoë van Schumann, wat homself tog sekerlik nie tot elementêre harmoniereëls hoef te beperk nie.

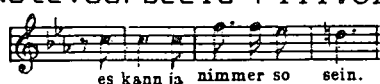
Die geleidelik stygende lyn wat vanaf maat 16 geskep is, word in mate 28c-32a verder gevoer. Hierdie frase neem ook 'n aanvang met 'n stygende halftoon, soos die vorige frase in mate 23c-29a. In plaas van 'n verdere styging van 'n majeurtweede, toon die melodie in mate 29c-30a 'n styging van 'n mineurderde. Die ekstase wat uit hierdie frase behoort te spreek, word getemper deur die mineurkleur van die interval b^{21} na d^{22} , asook deur die dalende mineurtweede aan die einde van die frase (30c-31a). Die verliefde meisie berus nog nie in die feit dat haar liefde beantwoord word nie. Haar volhardende ongeloof en verwondering te midde van hoop wat in haar posgevat het, spreek uit die plasing van *nimmer* op die melodiese hoogtepunt van die frase. Die feit dat die hoogste toon die mineursewende van V^7 is, verleen 'n intense kwaliteit aan die klimakspunt wat versterk word deur die gepunteerde ritme:

Notevoorbeeld FIII:28c-32a

es kann ja nimmer so sein, —

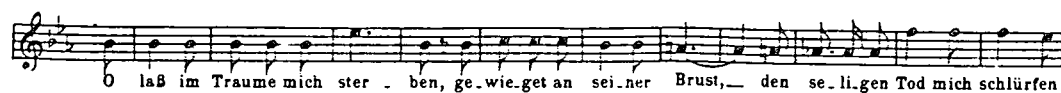
Die teks van die pasafgelope frase word in mate 32c-35 herhaal. Afgesien van die tekstuele ooreenkoms tussen die twee frases, stem hulle ook ritmies ooreen, behalwe dat die laaste nootwaarde d^2 verkort is in maat 35. Die aanvang van die frase in maat 32c toon 'n herhaling van die noot waarop die voorafgaande frase afgesluit het en nie 'n toonstyging soos in die geval van mate 28c-29a nie. Die opwaartse sprong wat op die toonherhaling volg word uitgebrei tot 'n volmaakte vierde i.p.v. die mineurderde van die vorige frase (mate 29c-30a). Die tekstuele herhaling van die frase en die tonale sekvens op 'n hoër toontrap skep teoreties die verwagting dat hier 'n sterk musikale klimaks na vore sal tree. Inderdaad verleen die dalende afloop van die melodie, asook die onvolmaakte kadens (kyk *HARMONIESE ANALISE*³⁴) aan hierdie frase 'n gevoel van verwondering. Hoewel daar hoop in die meisie se binneste posgevat het, het twyfel nog steeds die oorhand en spreek die woord *nimmer* op die melodiese hoogtepunt van aangrypende verwondering en ekstatiëse onsekerheid:

Notevoorbeeld FIII:32c-35



Mate 36c-47 bevat 'n getransponeerde weergawe van mate 0-11 en wel 'n mineurderde hoër. Enkele ritmiese wysigings kom voor: in maat 39 word die nootwaarde verleng om die woord *sterben* te beklemtoon en daarmee saam die berusting wat die meisie in haar wonderlike droom sou kon vind; die gepunteerde ritme in maat 45 beklemtoon die woord *seligsten* en spreek van soete behae. Die versieringston wat in maat 10 voorgekom het, ontbreek in maat 46 omdat dit hier enigsins geforseerd sou klink en nie dieselfde gevoelswaarde sou besit as in maat 10 nie. Hierdie gewysigde, getransponeerde weergawe van die eerste 11 mate vertoon 'n besondere gevoelsintensiteit vanweë die hoër toonhoogte en die majeurtonaliteit met klem op die tonika wat 'n kontrasterende kleur daaraan verleen. Die gemoedsrus en positiewe aanvaarding wat uit hierdie frases spreek, is egter van korte duur want in maat 48 tree die mineurtonaliteit weer in:

Notevoorbeeld FIII:36c-47



Die intense affekgehalte wat in mate 46 en 47 bereik is, word oorgedra na die daaropvolgende frase. Anders as in maat 12c, begin die frase in mate 48c-51 nie 'n sesde laer as die afsluitingston van die vorige frase nie, maar hervat wel op dieselfde toonhoogte waarop maat 47 afsluit. Die herhaalde tone in mate 48c-49a en 49c-50a beklemtoon die

hartstogtelike uitspraak van die meisie, nl. dat sy oneindige vreugde uit haar tranes sal put. Hierdie herhalings wat telkens deur 'n dalende tweede opgevolg word, skep die effek van behaaglike sugte:

Notevoorbeeld FIII: 48c-51



Om nog eens die verruklike onsekerheid en ongeloof te bevestig, bring mate 52-67 'n presiese herhaling van mate 0-15. Na die sprekende tussenspel wat gelyktydig die aanvang van die koda verteenwoordig, tree die stem in maat 76c in met materiaal wat baie na verwant is aan die aanvangsfrases (kyk mate 0-8a en 52c-60a). Hierdie gedeeltes bevat die melodie op die tonika, wat voorheen altyd op die dominant was soos in mate 0c en 36c. Dit bring 'n subtiele verandering in die stemming mee. Mate 76c-84c herhaal die teks van hierdie voorgenoemde frases en toon ook sterk melodiese ooreenkomste: 76c-79 is 'n rein vierde hoër as 0-3b (kyk ook 52c-55b); meer klem word aan die woord *glauben* verleen deurdat die nootwaarde relatief langer is; i.p.v. dat maat 80 'n vierde laer begin soos maat 3c (kyk 55c), beweeg die melodie trapsgewys. Die hoër spanningslyn wat d.m.v. die genoemde verskille bereik is, word behou deurdat die melodie tot $e^2-d^2-c^2$ beperk bly. Die aaneenskakeling van die twee frases (kyk maat 80 en maat 4) bring ook 'n verhoogde mate van spanning mee, soos in mate 20c-27. Uit die slotmate van die melodie spreek geen groot triomf nie, maar eerder 'n ongelowige verwondering:

Notevoorbeeld FIII: 76c-84



FIV: DU RING AN MEINEM FINGER

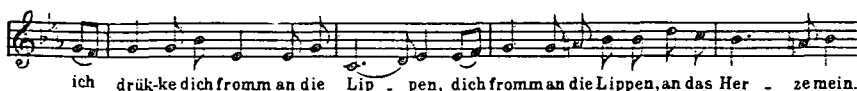
Die melodie van die aanvangsfrase van hierdie lied vertoon 'n deinende verloop wat aan die betrokke frase 'n besondere kwaliteit van deernis, selfs weekheid verleen. Die dalende vyfde wat telkens op 'n stygende derde volg, skep die indruk van wenteling wat wonderlik aansluit by die ringgedagte asook die bepeinsing van die meisie (kyk die afdeling i.v.m. *INDIREK-SKILDERENDE ELEMENTE*³⁵):

Notevoorbeeld FIV: 0-4c



Na die konsekwente sillabiek van mate 0-1d, besit die melisma in maat 2a-c op die woord *Finger*, ondersteun deur 'n plagale kadens, 'n besonder innige en selfs plegtige karakter. Die spesifieke musikale ritmiese inkleding gee aanleiding tot woordbeklemtoning wat teen die normale woordritme ingaan (kyk Notevoorbeeld FIV:0-4). Dieselfde *abnormale* woordbeklemtoning kom voor in maat 3c-d op *Ringelein* en in maat 6a-b op *Lippen*. Hierdie beklemtoning en verlenging van lettergrepe wat normaalweg kort uitgespreek word, getuig van Schumann se subtiële hantering van sekere beelde en idees wat hy uit die gedig put:

Notevoorbeeld FIV:4d-8c



ich drük-ke dich fromm an die Lip - pen, dich fromman die Lippen, an das Her - zemein.

Innige ontroering spreek uit die beklemtoning van hierdie genoemde woorde wat almal betrekking het op die ring wat die meisie van haar geliefde ontvang het as simbool van sy liefde en trou. Na die deinde melodieverloop van mate 0-4c, volg 'n sterk stygende lyn in mate 4d-5d¹ wat van gevoelsopwelling spreek wanneer die meisie nie meer die ring in die tweede persoon aanspreek nie, maar van die besitlike voornaamwoord gebruik maak (kyk Notevoorbeeld FIV:4-8). Die konstruksie van die melodie is besonder ewewigtig deurdat die stygende melodie lyn vanaf c¹ weer na b² lei. Hierin lê besondere subtiliteit opgesluit. Nie alleen spreek die terugkeer na dieselfde noot van mooi eenvoud nie, maar sluit dit ook aan by die ringgedagte waarom dit hier handel (kyk onder die afdeling *INDIREK-SKILDERENDE ELEMENTE*³⁶). Die intensiverende herhaalde note e² in maat 2c-d¹ en g¹ in maat 3a-b¹ en die teenstelling van wenteling in die eerste helfte en stygende lyn in die tweede helfte, verhoed dat die melodie in oppervlakkige simmetrie verval (kyk Notevoorbeeld FIV:0-4c en Notevoorbeeld FIV:4d-8c). Na die stuwende stygende melodie lyn waarvan die a¹ in maat 3b² 'n sterk bepalende element is, volg daar in mate 3c-4c 'n dalende chromatiesiese lyn, wat weer die spanning oplos en van 'n besondere gevoeligheid, byna innige piëteit spreek. 'n Sterk faktor in hierdie frase is die einde daarvan in maat 4a-c op 'n ondefinitiewe wyse, nie tonika of dominant nie, m.a.w. onvervuld, vooruitduidend op die belofte van die toekoms (kyk die voorafgaande twee notevoorbeelde) en weer eens aansluitend by die ringgedagte.

Waar die herhaalde g¹ by die aanvang van die lied betreklik sterk na vore tree (0-1a²), spreek die melisma in maat 4d van 'n innerlike weekheid wat ook in ooreenstemming is met die teks en dui op 'n gebaar van intense gevoeligheid (kyk Notevoorbeeld FIV:0-4). Die herhaalde note in maat 5 (g¹ en e²) beklemtoon die deinde melodieverloop wat ook in maat 1 opgeval het. Hoewel hierdie wysiging hoofsaaklik deur die teks vereis word, aangesien die teks hier meer aktief is,

werk die herhaling van die spesifieke note nogtans gevoelsintensiverend. Die sterk stygende lyn wat in mate 2-3d voorgekom het, word in mate 6-7d na die omvang van 'n majeurnegende uitgebrei met 'n intensiverende effek. Die stygende majeureerde (maat 7c-d) slaag daarin om treffend uitdrukking te gee aan die verhoogde emosionaliteit en ekstase wat die meisie hier ervaar. Die baie gewone kadens (kadensiële $\frac{6}{4}$, kyk *HARMONIESE ANALISE*³⁷) aan die einde van die betrokke frase (mate 7d-8c) spreek van eenvoud, tevredenheid en opregtheid wat weer eens in ooreenstemming is met die teksinhoud (kyk *HARMONIESE ANALISE*³⁸, harmoniese ontleding van Lied FI mate 14-15). Die nuwe kadensering in mate 7-8 dwing die aandag vir die eerste keer definitief weg van g^1 . Hier tree nou weer die b^{nat} na vore en verskyn twee maal in maat 8 (kyk Notevoorbeeld FIV:4d-8c). Dieselfde b^{nat} domineer ook verder tot in maat 16. Saam met die doelbewus eenvoudige ritmiese patrone en deinde lynn dra die voorrang aan sekere toonhoogtes by tot die beeld van die meisie se sirkelende gedagtes om die ring as simbool van die middelpunt van haar lewe.

Vanaf maat 8d² tot maat 16c ondergaan die atmosfeer van die lied 'n subtiele verandering. Die toonaard verdonker van maat 8 na maat 9 a.g.v. die modulاسie van B-mol na E-mol. In die episode van mate 8d²-16b (kyk onder die afdeling *VORM*³⁹) is die aandag na binne gerig, terwyl dit in mate 0-8c na buite gerig was, op die ring as simbool van die liefde. Hier vind dus verinnerliking plaas: die aandag verskuif van die ring na die innerlike ervaring. Waar die voorafgaande twee frases telkens met 'n toonherhaling gevolg deur 'n stygende interval begin het, word in maat 9a-b² die grootste dalende interval tot dusver direk na die toonherhalende frase-aanvang gehoor. Hierdie toondaling sluit subtiel aan by die verdonkering wat die modulاسie meebring. Die verlengde nootwaarde wat in maat 10 teenoor die woord *ausgeträumet* verskyn, beklemtoon die dromerige kwaliteit deurdat dit die langste nootwaarde is wat binne die raamwerk van die betrokke frase verskyn. Hierdie effek word versterk deur die feit dat hierdie noot juis teenoor die mineursewende van die dominantvierklank verskyn, m.a.w. die noot wat in die nuwe toonsoort vir die verdonkering verantwoordelik is. Die melodie leun dus op die draaipunt in die melodiese kurwe voordat dit ontspan op die mediant wat deel vorm van die tonikaharmonie:

Notevoorbeeld FIV:8d-16b

Ich hatt' ihn ausgetrauet mit der Kindheit friedlich

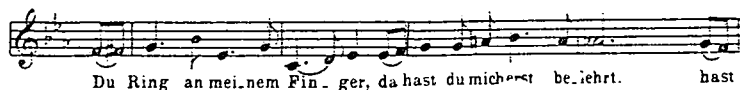
schönen Traum, ich fand allein mich verloren im e. den unendlichen Raum.

Die daaropvolgende frase vertoon 'n hoër mate van ooreenkoms met die frase in mate 8d²-10c. Afgesien van die ritmiese wysiging in maat 11a-b (lg. bevat twee kwartnote i.p.v. die gepunteerde ritme van maat 9a-b) verskil die twee frases slegs t.o.v. die draaipunt van die melodiese lyne. Maat 12a-b bevat nie dieselfde verlengde nootwaarde as wat in die vorige frase voorgekom het nie, aangesien die totale omvang van die betrokke frase tot 'n mineursesde uitgebrei word (d² tot b²) en die slotwending daarvan aangepas is by die vermeerderde aantal lettergrepe (kyk mate 12a-c en 10a-c). Die a² in maat 12a word ook nie soseer melodies beklemtoon soos in maat 10a-b die geval was nie, maar eerder word die betrokke noot harmonies deur die begeleiding beklemtoon. Die mineursewende van die nuwe toonsoort se dominantvierklank klink saam met die spesifieke melodienoot om so die verdonkerende effek van die d² as beklemtoning van die betowering van die skone droom te gebruik. Binne die konteks van die streng sillabiese besetting van die twee frases, spreek die melismas in mate 9c-d en 11c-d van dromerige behaaglikheid.

Die stygende majeursesde in maat 13b²-c spreek in die eerste instansie sterk aan, a.g.v. die voorafgaande toonherhaling op e² in mate 11c-13b (kyk die voorafgaande notevoorbeeld). Daarbenewens verteenwoordig hierdie interval die grootste stygende sprong in die hele stemparty van hierdie lied. As sodanig spreek hierdie toonstyging die hoorder reeds aan. Wanneer dit binne die raamwerk van die meegaande teks gesien word, word dit duidelik dat die besondere melodiese sprong gebruik word om uiting te gee aan die oorstelptheid wat die jong meisie hier ervaar. In teenstelling met die prominente toonstyging, beklemtoon die trapsgewyse beweging, toonherhaling en chromatiese wending in maat 15c, wat daarop volg, die verlorenheid wat die meisie ervaar het toe sy haar alleen bevind het in die verlatenheid van die oneindige ruimte. Die styging na en gevolglike beklemtoning van die dominanttoon van die uitgangstoonaard wat dan so te sê vir drie maatslae lank in die lug bly hang, dui voelbaar op die oneindige ruimte waarvan die teks spreek en lig gelykertyd die stem uit die verlorenheid en verlatenheid. Besonder treffend in hierdie frase is die sinkopasie in maat 14b-c wat meebring dat die langer nootwaarde die swak lettergreep van die woord *verloren* beklemtoon (kyk Notevoorbeeld FIV:8d-16b). Nie alleen bevat hierdie maat die enigste sinkopasie in die hele stemparty nie, maar spreek die ongewone lettergreep-beklemtoning wat dit tot gevolg het van 'n oorstelpte gemoed. In maat 15c-d doen 'n momentele harmoniese verdonkering hom voor wanneer die wissel-dominantnegende gebruik word om die *unendlichen Raum* te beklemtoon. Wat nog meer trefkrag aan hierdie verdonkering verleen, is die feit dat die daaropvolgende toonstyging na b² (dominant) as voorbereiding dien vir die positiewe gedagtes rondom die intens-gewaardeerde ring.

Die stemmelodie van mate 0-8c word in mate 16d-24c herhaal, met slegs geringe ritmiese wysigings, hoofsaaklik uit tekstuele oorweging: maat 16d bevat 'n melisma i.p.v. die enkele kwartnoot by die aanvang van die lied. Die chromatiese melisma lei die stem uit die verwickelde oorleiding terug na die mooi eenvoud van die aanvangsmelodie (kyk die bespreking van die begeleiding). 'n Groter en kleiner aantal lettergrepe kan verantwoordelik gehou word vir die ritmiese verskille tussen mate 21 en 5, en mate 23 en 7. Dieselfde graad van eenheid van teks en melodie soos in die geval van die eerste snit, word nie weer in die herhaling ervaar nie. Dit wil nie sê dat die herhaling nie in dieselfde mate slaag nie, maar dit spreek net nie van dieselfde gevoeligheid as die eerste snit nie. Hier is dus 'n voorbeeld van voorkeur aan suiwer musikale aspekte. Dit is nl. effektief, uit die suiwer musikale oogpunt, om hier herhaling te gebruik. Sodoende word eenheid bevorder. Ook is dit so dat herhaling van hierdie spesifieke musikale materiaal daartoe bydra dat die meisie se eenvoud en die noodwendige gepaste eenvoud van die ware liefde beklemtoon word. As 'n geheel gesien is mate 16d-24c minder ingestel op aansluiting tussen musiek en teks in besonderhede en meer op die bydra tot die algemene geslaagdheid van die hele lied:

Notevoorbeeld FIV:16d-24c



Die invoeging van die woord *tiefen* in maat 24a-b deur Schumann self, voorsien nie alleen die verlangde aantal lettergrepe om die gegewe musikale ritme te pas nie, maar is ook presies gepas teenoor die volmaakte kadens wat hier gebruik word (kyk die voorafgaande notevoorbeeld). Die slotsom waartoe die meisie gekom het, nl. dat die ring haar geleer het dat die lewe se diepste waarde in die liefde geleë is, word deur die kadensering in die dominanttoonsoort kragtig bevestig. Soos wat die verdonkering van toonaard gepas was by die jong meisie se verloreheid en verlatenheid, so gepas is die verheldering van toonaard hier waar sy haar nuwe insig en eenvoudige vreugde bevestig.

Mate 0-24c spreek oorwegend van 'n afgetrokke innerlike ervaring by die bepeinsing van die assosiasies wat om die ring aan die meisie se vinger gewef is. Dromerig peinsend druk sy die ring teen haar lippe, dan teen haar hart. Herinneringe aan die tyd voordat sy die ring van haar geliefde gedra het, skuif weer voor haar geestesoog verby.

Dan spreek sy weer die ring aan as 'n simbool van haar nuutgevonde geluk en nuwe lewenswaardes.

In teenstelling met hierdie stil innerlike gloed, tree die volgende strofe (mate 24c²-32c, kyk die volgende notevoorbeeld) meer dramaties na vore, gekenmerk deur 'n meer uitgesproke hartstog. Waar die meisie se aandag in die vorige strofe om die ring aan haar vinger gekonsentreer was, word dit nou op haar geliefde geprojekteer. Sy verklaar haar begeerte om hom te dien, vir hom te leef en aan hom te behoort. In hierdie totale toewyding sal sy vervulling ervaar.

Die stem tree in maat 24d² 'n majeurtweede hoër in as die noot waarop die vorige strofe afgesluit het. Hierdie aanvangsnoot verteenwoordig die grondnoot van die tussendominant-vierklank voor iib (kyk *HARMONIESE ANALISE*²⁰) wat 'n inherente progressiewe karakter vertoon, deurdat die vierklank 'n bepaalde oplossingsdrang besit. Gegaard met die relatief kort nootwaarde spreek hierdie intrede van die stem van opgewondenheid wat deur die versnelling van die tempo (*Nach und nach rascher*) gefintensiveer word. In mate 25-28 word die verlengde nootwaarde by die aanvang van elke maat telkens op 'n hoër toonhoogte geplaas (kyk mate 25a-b¹, 26a-b¹, 27a-b¹ en 28a-c) wat progressief intensiverend werk. Verder word die oplaaiende emosie wat uit hierdie frase spreek, weergegee deur die steeds hoërstygende hoogste tone van elke maat, nl. maat 25: c², maat 26: e², maat 27: e² en maat 28: f². Snelle wisseling van groter en kleiner dalende en stygende melodiese intervalle werk ook mee om die verhoogde emosionaliteit oor te dra (kyk mate 25 en 26). Gedrongenheid spreek uit die afwaartse mineursesdes in mate 25a-b² en 26a-b², deurdat die onderste noot telkens neig om binnewaarts op te los. Juis as gevolg hiervan tree die leunnoot in maat 25c sprekend op die voorgrond, deurdat die oplossing van die e¹ uitgestel word. Die toewyding aan die geliefde en die wyse waarop die meisie haar in haar liefde verlustig word deur die leunnoot beklemtoon. Vasberade oortuiging spreek uit die herhaalde note in die stygende melodiese lyn in mate 26d-27d. Die chromatiek in mate 27-28c (e², e², f²) waardeur die melodiese lyn tot sy hoogtepunt gevoer word, onderskryf die ekstatische gevoelsbeleving wat die meisie ervaar wanneer sy die begeerte uitspreek om geheel aan die geliefde te behoort. In die geheel gesien vertoon die melodiese lyn van mate 24d²-28c 'n stygende neiging oor 'n relatief groot afstand (kyk die volgende notevoorbeeld). Die opwelling en intensivering wat in die melodie ingebou is sluit presies aan by die teks wat geleidelik intensiveer, nl. dien, lewe, behoort: dus toenemende opoffering aan die geliefde.

Na hierdie dramaties-stygende melodiese lyn keer die emosie vanaf maat 28 algaande na binne. Die dalende melodiese lyn

oor 'n groot afstand (mate 28d-32c) is presies gepas by die teks wat meer na binne gerig is en handel oor wat die meisie se oorgawe aan haar geliefde vir haar sal beteken, nl. volkome vervulling (kyk die volgende notevoorbeeld). Die gedrongenheid wat uit die betrokke frase spreek, is die resultaat van die melodiese rigting wat snel wissel, hoewel daar nie sulke groot intervalle voorkom soos wat in die voorafgaande frase die geval was nie. Verder dra die ritmiese ostinato wat die melodie ten grondslag lê ook by tot die intense effek van hierdie frase, deurdat die volgehoue ritmiese patroon van een kwart en twee agstes 'n stuwende dringendheid in die hand werk. Die dringende hartstog van die vierde strofe bring die lied by sy emosionele hoogtepunt en die besondere ritmiese patroon word aanhoudend ingehamer om die klimaks te help. In elkeen van strofes 1 tot 3 is daar eintlik net een belangrike gedagte maar hier in strofe 4 volg etlike belangrike gedagtes baie snel en dringend op mekaar. Strofe 4 is dus uiteraard gedronge. Schumann voel dit perfek aan en verklank dit wonderlik fyn en oortuigend. Die leunnote in mate 31b¹ en 32b¹, veral lg. vanweë die buigsaamheid van die melisma, bring die hartstogtelike opwelling geleidelik tot bedaring deurdat die note die strakke dringendheid van die ostinato onderbreek. Ook die oorwegend geleidelik dalende melodiese lyn in mate 31 en 32 en die byna week melodiese kurwe in maat 32a-c voer geleidelik terug na die laaste strofe wat weer deur 'n kontemplatiewe karakter gekenmerk word:

Notevoorbeeld FIV:24d-32c

Ich will ihm dienen, ihm le - ben, ihm an - ge - hö - ren ganz, hin sel - ber mich ge - ben und
fin - den verklärt mich, und finden verklärt mich in sei - nem Glanz.

'n Tekstuele en gedeeltelike melodiese herhaling van die eerste strofe word in die laaste strofe aangetref. Mate 32d-39a stem tekstueel en melodies ooreen met mate 0-7a, uitgesonderd die melisma wat in maat 38d ontbreek. Besondere innige gevoelswaarde word deur die stygende verminderde vyfde aan die woord *Lippen* in maat 39c verleen a.g.v. die betrokke interval se inherente spanningswaarde wat neig om binnewaarts op te los. Die melodiese aanpassing is uiteraard nodig om dit moontlik te maak om in die uitgangstoon te kadenseer:

Notevoorbeeld FIV:36d-40

ich drück - ke dich fromm an die Lip - pen, dich fromm an die Lippen, an das Her - ze mein.

FV: HELFT MIR, IHR SCHWESTERN

Asof die jong bruid die eerste maal wat sy haar geliefde gesien het in herinnering roep, verwys die aanvang van die stemparty van Lied FV vlugtig na Lied FI (kyk Lied FV mate 3-4b en Lied FI mate 2-3a). Ook die toonaard van die twee liedere stem ooreen:

Notevoorbeeld FV:3-4, FI:2-3

Helft mir, ihr Schwestern, freundlich mich schmücken, Seit ich ihn gesehen, glaub ich

Uit die herhaalde f^1 in mate 3 en 4 spreek 'n sekere mate van gespanne aandrang, terwyl die toonstyging na g^1 (maat 3c-d¹) en dan na d^2 (maat 4c-d¹) in die vorm van gepunteerde kwartnote as progressief opgewonde klein uitroepies na vore tree (kyk die voorafgaande notevoorbeeld).

'n Opgewonde behaaglikheid word deur die beweeglike, deinende melismas in mate 5 en 6 gesuggereer:

Notevoorbeeld FV:5-6

dient der Glücklichen heute, mir.

Afgesien van die gewysigde slotwending in mate 9d-10b¹ verteenwoordig mate 7-10 'n presiese herhaling van die stemmelodie van mate 3-6 (kyk mate 5-6 en 9-10, Notevoorbeeld FV:5-6 en die onderstaande notevoorbeeld):

Notevoorbeeld FV:9-10

noch der blühenden Myrte Zier.

Hierdie herhaling is effektief uit 'n musikaal-formele oogpunt gesien. Dit dien egter ook om die melodiese materiaal wat telkens met die bruid en haar vriendinne se bedrywigheid geassosieer word, deeglik te bevestig en haar gretig-gespanne aandrang tuis te bring.

Waar die tweede strofe na die gelukkige, tevrede samesyn met die geliefde en lg. se hartstogtelike afwagting op die huweliksdag verwys, getuig die toonstyging wat in die melodie voorkom, van 'n toename in intensiteit in vergelyking met die eerste strofe:

Notevoorbeeld FV:11-14

Als ich befreidigt, freudigen Herzens, sonst dem Geliebten im Arme lag,

Melodies sowel as ritmies stem maat 11 met mate 3 en 7 ooreen. Maat 12 se aanvangstoon is 'n majeurderde hoër as dié van maat 11 en maat 12b²-c vertoon 'n stygende mineurderde in vergelyking met die majeurtweede in maat 11b²-c. Die mineurderde styging in maat 12 dien as effektiewe beklemtoning van die woord *Herzens* vanweë die betrokke noot se funksie as leunoot en dissonansie (kyk die *BYLAAG* oor *HARMONIESE ANALISE*⁴¹). Die aanvangsnoot van maat 13 lê weer 'n verminderde vyfde hoër as dié van maat 12 en beklemtoon op gepaste wyse die opwelling wat die jong bruid beleef wanneer sy van haar samesyn met haar geliefde melding maak. Die totale toonomvang van maat 11 was beperk tot 'n majeurtweede en die van maat 12 tot 'n mineurderde. In maat 13 word die omvang uitgebrei tot 'n volmaakte vierde. Hierdie mate (11-13) vertoon dus nie alleen 'n geleidelike toonstyging nie, maar ook 'n uitbreiding t.o.v. toonomvang. Maat 14 verskil van die voorafgaande drie mate in die sin dat hier nie toonherhaling of melodiese beweging in een rigting volgehou word nie (kyk mate 6, 10 en 14, in die voorafgaande drie notevoorbeelde). Die wisselende melodiese rigting gee hier 'n aanduiding van die innerlike opgewondenheid wat die bruid ervaar (kyk Notevoorbeeld FV:11-14).

'n Tonale sekvens in mate 15-18, wat 'n volmaakte vierde hoër intree as wat in maat 11 die geval was, neem die spanningsvolle lyn wat in mate 11-14 geskep is op en voer dit met klimakteriese effek verder. Die sekvens slaag wonderlik daarin om die bruidegom se ongeduldige afwagting van die huweliksdag weer te gee, deurdat die woord *ungeduldig* wat as emosionele hoogtepunt geld, teenoor die melodiese hoogtepunt van die sekvens lê:

Notevoorbeeld FV:15-18



In die eerste strofe en ook in mate 11 en 12 van die tweede strofe, word 'n verlengde nootwaarde telkens op die derde maatslag aangetref. Dit lei daartoe dat lettergrepe wat normaalweg kort uitgespreek word, nou verleng en beklemtoon word. Hierin kan die jong bruid se opwinding en milde histerie, wat haar effens van stryk het, gelees word (kyk mate 3 en 4, 7 en 8, 11 en 12 in die onderstaande notevoorbeeld). Wanneer die bruid egter meeleeft met haar verwysing na haar bruidegom se afwagting en ongeduld, stu die melodie dringender voort, deurdat die verlenging van nootwaardes nou plek maak vir 'n meer stuwende ritme van gelyke nootwaardes. Die klimaksnoot van die sekvens word dan nogmaals d.m.v. 'n verlengde nootwaarde beklemtoon (kyk Notevoorbeeld FV:15-18):

Notevoorbeeld FV:3-4, 7-8, 11-12

Helft mir, ihr Schwestern, freundlich mich schmücken, Win-det ge-schäf-tig mir um die Stir-ne

||

Als ich be-frie-digt, freu-di-gen Her-zens,

Tipies van 'n ongekunstelde jong bruid op haar huweliksdag, is die ang en vrees vir die onbekende. In die derde strofe versoek die bruid haar vriendinne om haar te help om die vrese te verjaag, sodat sy haar geliefde met helder oë tegemoet kan gaan. Die melodie van hierdie strofe is presies identies met dié van die eerste strofe waarin die aandag ook om die bruid en haar vriendinne se bedrywighede gesentreer was:

Notevoorbeeld FV:19-26

Helft mir, ihr Schwe- stern, helft mir ver-scheu- chen ei- ne tö- rich-te Ban- gig-keit;

daß ich mit kla- rem Aug' ihn emp-fan- ge, ihn, die Quel-le der Freu- dig- keit.

Intense gemoedsbeweging straal uit die vierde strofe as die bruid die bruidegom denkbeeldig aanspreek. Ook hierdie strofe begin met die herhaalde f^1 soos die ander strofes, maar dan volg daar 'n aansienlik groter stygende melodiese sprong as wat voorheen die geval was, nl. 'n stygende volmaakte vyfde (maat $27b^2-c$). Die volgende maat begin 'n majeurtweede hoër as maat 27 met 'n herhaalde g^1 . Ook in hierdie geval volg 'n stygende melodiese interval van 'n volmaakte vyfde (maat $28b^2-c$). Maat 29 begin ook met 'n herhaalde g^1 , maar die daaropvolgende opwaartse sprong word uitgebrei tot 'n mineursesde. Te midde van die talle herhaalde note, word hier dus 'n sterk stygende lyn aangetref, met 'n uiteindelijke toonumfang van 'n mineursewende. Hieruit blyk die jong bruid se oplaaiende emosie by die aanspreek van haar geliefde voelbaar. Die uitgebreide melisma op *deinen* in maat 30 wat die draaisneller insluit, beklemtoon die toegewyde verering wat die bruid vir haar geliefde koester. Soos in Lied FII verleen die draaisneller 'n effek van besondere innigheid aan die betrokke woorde, in hierdie geval *deinen Schein*:

Notevoorbeeld FV:27-30

Bist, mein Ge-lieb- ter, du mir er-schie- nen, gibst du mir, Son- ne, dei- nen Schein?

Die stemmelodie in maat 31 stem ooreen met maat 28 (kyk die voorafgaande twee notevoorbeelde). Die tweede frase van hierdie strofe begin dus 'n majeurtweede hoër as wat in die

eerste frase die geval was. Hierdie toonverhoging dra subtiel by tot die verhoogde gevoelsintensiteit wat uit die teks duidelik word. Waar die herhaalde g^1 in maat 29 deur 'n mineursesde gevolg is, word hierdie stygende interval in maat 32 uitgebrei tot 'n majeursesde. Maat 33 neem 'n aanvang met 'n herhaalde a^1 wat deur 'n stygende mineursesde sprong gevolg word. Soos in die voorafgaande frase, vertoon hierdie drie mate ook 'n geleidelik stygende lyn wat die verhoogde gevoelsintensiteit subtiel beklemtoon (kyk die volgende notevoorbeeld). Ekstatiese bewondering spreek uit die stygende volmaakte vyfde en die uitsonderlike lang nootwaarde op die woord *mein*. Hierdie geleidelike styging vanaf maat 27 tot maat 35 strek uiteindelik oor 'n oktaaf, nl. f^1 tot f^2 . In hierdie relatief wye omvang, wat slegs deur die tweede strofe oortref word, word uitdrukking gegee aan die emosionele opwelling wat die bruid beleef wanneer sy haar toewyding aan haar wagtende bruidegom uitspreek. Die vierde strofe toon 'n sterk mate van ooreenkoms met die tweede strofe t.o.v. ritme en melodie. Hoewel die presiese toonhoogtes van die twee strofes verskil, bestaan daar tog 'n sterk ooreenkoms tussen die melodiese wendinge:

Notevoorbeeld FV:31-35

laß mich in An - dacht, laß mich in De - mut, laß mich ver.nei.gendem Her - ren mein.

Die vyfde, en laaste strofe van hierdie lied neem 'n aanvang in maat 37. T.o.v. die eerste vier mate (37-40) stem hierdie strofe ooreen met die eerste strofe in maat 36. 'n Momentele stemmingsverandering tree in maat 41 in, wanneer die Napolitaanse harmonie in tweede omkering gebruik word. Mate 41-42b verteenwoordig in werklikheid 'n transponering van mate 39-40b 'n majeurederde laer:

Notevoorbeeld FV:39-42

brin.get ihm knospende Ro - sen dar. A - ber euch, Schwe.stern, grüß' ich mit Weh - mut,

Die toondaling en harmoniese verdonkering skilder treffend die vlietende oomblik van weemoed, wanneer die bruid melding maak van haar onttrekking uit haar bekende kring van vriendinne. Geleidelik kry die feestelike stemming weer die oorhand wanneer daar d.m.v. chromatiek na die uitgangstonaard B-mol teruggekeer word. Opgetoënheid maar ook finaliteit spreek uit die dalende gebroke-akkoordafsluiting van die laaste strofe (mate 45-46):

Notevoorbeeld FV:41-46

A - ber euch, Schwe - stern, grüß' ich mit Weh - mut, freu - dig schei - dend aus
a tempo

eu - rer Schar, freu - dig schei - dend aus eu - rer Schar.
ritard. p

Hierdie lied vertoon t.o.v. die melodie 'n baie hegte eenheid deurdat die musikale materiaal wat gebruik word deurgaans baie dieselfde bly of baie nou verwant is. D.m.v. subtiele klemverskuiwing, vergroting van intervalle en sekvensiële herhaling word daar egter 'n vloeiende, deurlopende spanningslyn geskep wat die tafereel wat hom hier afspeel, presies gepas in musikale stylmiddele weergee.

FVI: SÜSSER FREUND, DU BLICKEST

Die melodie van Lied FVI begin met 'n karakteristieke verminderde vierdeval (mate 2b-4b) wat deur die hele verloop van die lied prominent na vore tree as toonsimbool van die aandoening wat die vrou beleef (kyk mate 5 en 9 getransponeer; mate 12, 15 en 19 getransponeerd; maat 25 getransponeerd; mate 27, 45, 48 en 52 getransponeerd). In hierdie besondere harmoniese progressie (kyk *BYLAAG 1: HARMONIESE ANALISE²²*) spreek die verminderde vierdeval gevolg deur die stygende halftoon van weekheid en deernis. Die spesifieke ritmiek en hantering van die begeleiding moet egter tot hierdie besondere effek bydra, want dieselfde intervalle spreek 'n mens in mate 9, 19 en 52 nie op presies dieselfde wyse aan nie. As bydraende faktor tot die geslaagde effek van hierdie spesifieke interval, geld die chromatiese styging in die begeleiding by maat 2 en ooreenstemmende plekke ($a^1 - a^{\omega 1} - b^1$):

Notevoorbeeld FVI:1-4

Sü - Ber Freund, du blickest mich ver - wundert an,

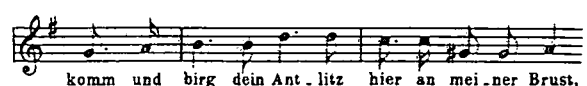
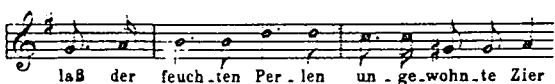
Toonherhalings soos dié in maat 3 kom betreklik dikwels in hierdie lied voor. Dit verleen aan die melodie 'n sterk gestileerd-deklamatoriese karakter wat gepas is in hierdie intieme gesprek tussen die jong vrou en haar man. Iets van die volhardende ongeloof en verwondering wat uit die baie toonherhaling van Lied FIII spreek, vind hier in Lied FVI neerslag (kyk mate 3, 6, 13, 16 en in minder direkte mate m.b.t. die teks ook mate 46 en 49). Dieselfde feit kan in sekere mate geld by ander plekke waar soortgelyke toonherhaling voorkom (kyk mate 10, 51, 52-53), maar in hierdie gevalle spreek dit 'n mens nie so sterk aan nie en is die verband tussen die toonherhaling en die spesifieke teksgedeelte nie so ooglopend nie.

Byna net so prominent soos die aanvang daarvan, tree die afloop van die eerste frase in mate $3d^2-4$ na vore. Die melodiese wending $f^{*1}-b^1-a^1$ wat hier vir die eerste maal verskyn, kom weer in mate $6d^2-7b$, $13d^2-14b$, $16d^2-17b$, $46d^2-47b$, $49d^2-50b$ en $53d^2-54b$ voor. Die afspringende deurgangsnoot (f^{*1}) gevolg deur die leunoot (b^1) wat deel uitmaak van hierdie formule, slaag presies daarin om die verwondering waarvan die teks hier meld, te beklemtoon (kyk die voorafgaande Notevoorbeeld FVI:1-4).

Hierdie formule in maat $3d^2-4$ word nog verder by frase-eindes aangewend, hoewel dit dan nie deur die stygende vierde voorafgegaan word nie, bv. mate $10d^2-11$, $20d^2-21$, $29d^2-30$, $31b^2-32$ (met ritmiese wysiging), $41d^2-42$ en $57d^2-58$. Wanneer die A-snit van hierdie lied in oënskou geneem word, blyk dit dus dat slegs twee van die frases nie met die slotformule van die eerste frase of die daaraan verwante afloop eindig nie (kyk die onderstaande notevoorbeeld).

Hierdie twee frases (mate 7d-9 en 17d-19, eindig egter met 'n getransponeerde en ritmies gewysigde weergawe van die aanvangsformule, soos dit in maat 2 verskyn. Hierdie aanhoudende herhaling skep 'n besonder sterk eenheidsgevoel en word só meesterlik deur Schumann hanteer dat dit geensins aan seggingskrag verloor of eentonig word nie. Die baie herhaling dien eerder om die intieme gesprek tussen die vrou en haar man en die toekomstige moeder se goedige beheptheid met haar situasie te beklemtoon:

Notevoorbeeld FVI:7d-9c, 17d-19c



Deurdat die aanvangsformule soos dit in maat 2 verskyn, herhaaldelik gebruik word, bring dit mee dat vier van die frases in die A-snit op die toonhoogte d^2 begin. Gevolglik word hierdie toonhoogte deeglik in die geheue vasgelê. Die betekenis van die noot word verder versterk deur die feit dat die twee frases in mate 7d-9 en 17d-19 dieselfde d^2 as

melodiese draaipunt het. In die lig van bg. gegewens tree die toonstyging in maat 10a sterk na vore. Dit is nie alleen vanweë die feit dat hierdie noot e^2 benewens die e^2 in maat 20c die hoogste toonhoogte in die A-snit verteenwoordig nie. Ook wanneer hierdie toonstyging in tekstuele en kontekstuele verband gesien word, tree dit betekenisvol op. Op hierdie tydstip in die lied handel dit om 'n betekenisvolle innerlike opwelling van emosie. Die vrou word nl. so deur haar gevoelens oorweldig dat sy trane van vreugde in haar oë kry:

Notevoorbeeld FVI:10-11



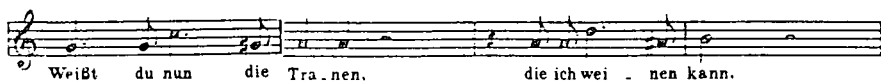
In maat 20c word die noot e^2 weer aangetref, maar die betekenis daarvan is verskillend. In maat 10a word die hoë e^2 deur 'n dalende vyfde en 'n intensiverende toonherhaling sowel as 'n chromatiese toonstyging gevolg. Hierdie middele verleen aan die spesifieke maat 'n besondere intensiteit. In die geval van maat 20c word daar wel 'n stygende vyfde-sprong na die e^2 toe aangetref, maar die impak daarvan word getemper deur die voorafgaande triool. Hierdie onreëlmatige notegroep is die enigste wat in die stemparty of die begeleiding van hierdie lied voorkom en vestig daarom die aandag sterk op hierdie betrokke maat. Veral gesien in die lig van die tekstuele gegewe, spreek hierdie triool van deernisvolle speelsheid:

Notevoorbeeld FVI:20-21



Met die aanvang van die B-snit verskuif die toonaard van G na C, m.a.w. na die subdominant-toonsoort, wat 'n subtiele verdonkering van toonaard en verinniging van stemming meebring. In die sangstem word die sterk eenheidsgevoel wat in die melodie van die A-snit bestaan het, voortgesit deurdat die chromatiese vierdeval behou word in die aanvangsformule (mate 25-26), wat dan sekvensieel met ritmiese wysiging in mate 27 en 28 herhaal word:

Notevoorbeeld FVI:25-28



Sprekend in hierdie twee frases is die stygende vierdes in mate 25 en 27. Hierdie vierdes is anders as dié in mate $3d^2-4a^1$ en ooreenstemmende plekke en gee verskeidenheid te midde van al die eensgesindheid. Hierdie intervalle spreek waarskynlik van groter daadkrag as die ander soortgelyke intervalle, omdat die twee betrokke note in 'n dominant-tonika verhouding tot mekaar staan, gesien binne die konteks van die heersende toonsoort (d.i. C). Dieselfde toonverhouding word in die sekvensiële herhaling aangetref (kyk in die verband ook mate $32d^2-33b^1$, $34d^2-35b^1$ en $36d^2-37b^1$):

Notevoorbeeld FVI:32-37

Mann?
Lebhafter.

Bleib an mei - nem Her - zen, füh - le des - sen

Hegtheid en innigheid spreek uit die sterk eenheidsgevoel wat hom in hierdie lied manifesteer. Die beperkte melodiese verskeidenheid waarvan Schumann in Lied FVI gebruik maak, kan nog verder in die B-snit nagespeur word: daar bestaan 'n sterk inherente ooreenkoms tussen die melodie van mate 29a-30c en mate 8a-9c en ooreenstemmende plekke:

Notevoorbeeld FVI:29c-30, 8-9

sollst du nicht sie se - hen, feuch - ten Per - len un - ge - wohn - te Zier

Daar bestaan wel 'n verskil t.o.v. toonaard en ritmiese inkleding, maar die ooreenstemming in die groter melodiese kurwe bly prominent. Die vallende tweede wat by die frase-eindes van die A-snit so sterk op die voorgrond tree, word ook by die afloop van die frase in mate 29-32 aangetref (kyk mate 31c-32b). Hoewel die ritmiese inkleding en die algemene konteks verskil kan die ooreenkoms nie geïgnoreer word nie:

Notevoorbeeld FVI:29-32

sollst du nicht sie se - hen. du ge - lieb - ter, ge - lieb - ter Mann?

Vanaf maat 32c² verander die stemming van die lied en die tempo-aanduiding is *Lebhafter*. Soos uit die harmoniese analise blyk (kyk *BYLAAG 1: HARMONIESE ANALISE⁴³*), is die volgende aantal mate (32c²-37d) baie sterk diatonies georiënteer in vergelyking met die res van die lied. Die chromatiese vierdeval wat so 'n prominente rol in hierdie lied vervul, word ook slegs in hierdie passasie verplaas deur die diatoniese volmaakte vierde (kyk mate 33a-b begeleiding; 35a-b stem; 37a-b stem en begeleiding). Dortuigde sekerheid spreek uit hierdie passasie waar die note van die tonika en dominant akkoorde so prominent aangewend word, terwyl die harmonie ook tot hierdie twee akkoorde beperk bly. Die volhardende basiese harmonie sowel as die dialoog tussen en uiteindelijke vereniging van die stem en begeleiding gee die inhoud van die woorde wat die kerngedagte van hierdie besondere afsnit vorm, presies weer, nl. *Bleib' an meinem Herzen*.

Ekstase en aangryping spreek uit die stilstand op e¹ as deel van die verminderde vierklank teenoor die woord *Schlag*, veral ná die harmoniese eenvoud en beweeglikheid van die voorafgaande drie mate. Daar is ook 'n sekere musikale gestikulasie in die stilstand op die langer nootwaarde geleë, wanneer die vrou haar man teen haar hou sodat hy die klop van haar hart kan voel:

Notevoorbeeld FVI:37-38

The image shows a musical score for two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef with the lyrics "füh - le des - ser Schlag, daß ich". The lower staff is a piano accompaniment in treble clef, featuring a complex, rhythmic pattern of chords and single notes, likely representing the 'klop van haar hart' mentioned in the text.

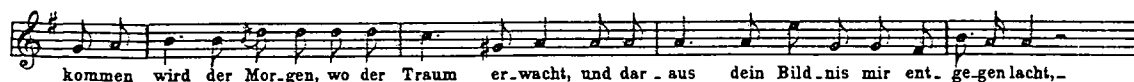
Die verhoogde emosionaliteit wat spreek uit die dialogiese herhaling van dieselfde materiaal, die lewendiger tempo en die sprekende verminderde akkoord op *Schlag* word gefintensiveer deur die daaropvolgende sterk stygende melodielyn. Hoewel elke stygende melodiese sprong deur 'n trapsgewyse terugval van die melodielyn gevolg word, is die algemene neiging stygend tot by die klimaks in maat 41c-d¹. Nêrens in hierdie lied was daar nog so 'n progressief stygende lyn oor so 'n relatief groot toonumfang (majeursesde) nie. Ook aan die einde van hierdie sterk stygende frase, word die vallende tweede wat so sterk in die A-snit gefigureer het, aangetref. Verla die stygende majeurederdes op die tweede helfte van die maat (mate 39 en 40) wat in maat 41 uitgebrei word tot 'n volmaakte vierde, is verantwoordelik vir die aangroeiende emosionaliteit in die melodiese lyn van mate 38d-42:

Notevoorbeeld FVI:38-42



Vanaf maat 44b keer die aanvangsmateriaal van die lied weer terug. Uitgesonderd die ritmiese wysiging in maat 50a², stem mate 45-50b as geheel ooreen met mate 2-7b. Wanneer die daaropvolgende frase met die ooreenstemmende frase in die eerste A-snit vergelyk word (kyk mate 50d-54b en mate 7d-11b), word ook 'n ritmiese wysiging in maat 50d² bemerk. Die meer gelykmatige ritmiek in die stemmelodie werk 'n rustigheid in die hand wat aansluit by die dromerige mymering van die vrou wat kalmte by haar man gevind het. Verder verskyn daar in maat 51b 'n sprekende versieringstoon gelaai met deernis en ontroering. Die daaropvolgende herhaalde d²-note wat nie in maat 8 voorkom nie, vloei voort uit die tekstuele ritme. So ook die verlengde c² op die woord *Traum* (kyk maat 52a-b) wat die betrokke woord heel gepas beklemtoon:

Notevoorbeeld FVI:50d-54b



Hierna word 'n aaneenskakeling van twee verskillende frases aangetref wat begin met die weglating van die verwagte rusteken in maat 52b (kyk ook maat 9d). I.p.v. die rusteken is daar 'n vervroegde intrede van die stem, met 'n uitstel van die e² (kyk mate 10 en 53). Die gevolglike herhaling van die a¹ spreek van rustige innerlike afwagting. Die verskyning van die e² word uitgestel tot in maat 53b² waar dit as 'n ekstatiiese eksklamasie op *Bildniss* verskyn. Weer gebruik Schumann die nou reeds bekende slotformule aan die einde van hierdie frase in mate 53d-54b (kyk ook mate 3d-4b). Ook hier spreek dit van eenvoudige en opregte warmte:

Notevoorbeeld FVI: 9-10, 52-53



Die laaste murmering waarmee die sangstem afsluit, val sterk op deurdat daar nêrens aan die einde van 'n frase in een van die twee A-snitte 'n stygende derde verskyn het nie. Telkens is die vallende tweede deur 'n stygende vierde voorafgegaan. In die B- snit kom die stygende derde wel in mate 31b-c, 34a-b (tussenspel) en 36a-b voor. In al hierdie

gevalle asook en veral in die slotformule spreek die eenvoud van die spesifieke wending 'n mens aan. Die affektiewe gehalte van die melodiese slot word gefintensiveer deur die leunoot op die woord *Bildniss*:

Notevoorbeeld FVI:57-58



'n Element wat dwarsdeur die stemmelodie prominent na vore tree, is die stemintrede ná die eerste maatslag. In die eerste A-snit bestaan daar slegs twee uitsonderings wat nou met die teks en die onderliggende affek saamhang, nl. mate 10 en 20. 'n Diepgevoelde emosionele belewenis spreek uit die pousering op die eerste maatslag gevolg deur die gesinkopeerde stemintrede. Ontroering en innigheid word op hierdie wyse in maat 2 en ooreenstemmende plekke oorgedra. In die geval van mate 10 en 20 is daar 'n subtiële verandering van emosie wat die gewysigde stemintrede regverdig en verklaar: in beide hierdie mate handel dit om 'n vreugdevolle behaaglikheid. Die stem tree in die B-snit in maat 27b na die eerste maatslag in, met dieselfde effek as in die geval van maat 5, nl. een van oorstelpteheid en versugting:

Notevoorbeeld FVI:5-7b



Uit die aard van die veranderde stemming laat die B-snit nie ruimte vir verdere soortgelyke intredes nie. Die toenemende dringendheid wat uit die B-snit spreek, veral vanaf maat 32c², skep nie geleentheid vir sinvolle pousering of gesinkopeerde intrede nie. Uiteraard leen die A¹-snit hom weer tot dieselfde gevoelvolle pousering as die A-snit. Die laaste murmering wat in die sangstem verskyn (mate 57d²-58b) besit dan ook juis in die lig van die lang voorafgaande pouse die karakter van 'n intense gevoelsbelaaide versugting.

In die geheel gesien word daar, in die stemmelodie van hierdie lied van 'n uiters beperkte verskeidenheid musikale middele gebruik gemaak en spreek daar 'n baie hegte homogeniteit en eenheidsgevoel uit die lied. Hierdie musikale inkleding vind noue aansluiting by, en onderskryf, die koesterende intimiteit wat uit die teks as geheel straal.

FVII: AN MEINEM HERZEN AN MEINER BRUST

By die eerste aanhoor laat die stemmelodie van hierdie sewende lied die indruk van 'n melodie wat deurspek is met toonherhalings en stygende intervalle. Daar is weliswaar volop toonherhalings in die melodie wat die tevredenheid en genoeë van die jong moeder intensiveer. Daar kom egter meer stygende en dalende tweedes, m.a.w. trapsgewyse beweging, as enige ander intervalle voor. Die stemmelodie as 'n geheel is baie sterk óm die tonika- en dominanttrappe gesentreer, terwyl die stygende vierdesprong (dominant-tonika) soos dit in maat 2a³-b voorkom, ook 'n prominente rol vervul:

Notevoorbeeld FVII:2-3



Innige tevredenheid word versinnebeeld deur die beklemtoning van die tonika- en dominanttrappe, veral as dit gesien word in die lig van die afwesigheid van modulاسie. Die jong vrou se hoogste strewe was om vrou en moeder te wees en in hierdie lied het hierdie begeerte in vervulling gegaan. Sy vra dus niks meer nie, maar is volkome tevrede met haar omstandighede.

Van mate 2 tot 5 is dit opvallend dat die woorde *Herzen*, *Brust*, *Wonne* en *Lust*, telkens op die tonika verskyn, terwyl dit alternatiewelik deur die dominant en die leitoon voorafgegaan word. Elkeen van hierdie woorde bevestig die vrou se warmhartige genoeë, terwyl sy haar kindjie aanspreek:

Notevoorbeeld FVII: 2-5b²

Hierdie ooreenkoms tussen teks en toon word nie dwarsdeur die lied so uitgesproke gehandhaaf nie, maar in hierdie genoemde mate spreek dit beslis sterk aan. Die innige liefde en gloeiende geluk wat die moeder ervaar, word hier duidelik beklemtoon - veral ook in die sin dat lettergrepe wat normaalweg kort uitgespreek word, hier doelbewus beklemtoon en verleng word. Mate 2-3 word met geringe ritmiese wysiging wat op intensivering ingestel is, in mate 4-5 herhaal. Aangesien die tonika - heel vroulik - telkens op die tweede helfte van die maat verskyn, bring dit mee dat die uitwerking daarvan nie heeltemal so kragtig is as wat verwag sou word nie. Hierdeur word die strak hoekigheid wat a.g.v. die oorheersende dominant-tonikaharmonie en talle herhalings van tone en bepaalde frases kon ontstaan, uitgeskakel. Op hierdie wyse word 'n bepaalde wiegende effek verkry.

Die swymelende sirkelgang van die melodie in mate $5b^3-7$ wat die resultaat is van die herhaling van die dalende lyn in mate $5b^3-6b^3$, wen aan gevoeligheid en deernis a.g.v. die kontrasterende rigting en beweging in vergelyking met die voorafgaande twee frases. Ook die intrede op 'n opslag dra by tot die sagter, ronder lyn. Verder word die woordspeling in die teks besonder treffend geaksentueer deurdat die essensiële woorde in beide gevalle op dieselfde note, nl. $d^2-c^{\sharp 2}-b^1$ verskyn om so die gelykwaardige betekenis van geluk en liefde te beklemtoon. Die eenvoud van die onomstootlike waarheid word ook deur die konstante aanwending van ewe lang nootwaardes sonder uitgesproke ritmiese aksente beklemtoon:

Notevoorbeeld FVII: $5b^3-7$



Mate $9b^3-13$ herhaal die voorafgaande snit om sodoende die tevredenheid en geluk wat die moeder ervaar te beklemtoon en te intensiveer. Die ritmiese verskille wat in hierdie tweede snit voorkom, spruit hoofsaaklik uit die woordritme. Soos in die voorafgaande snit die geval was, word die woorde wat van die moeder se gelukservaring spreek, weer eens deur die tonika beklemtoon, hoewel nie heeltemal so uitgesproke soos in die geval van die eerste snit nie. I.p.v. die verwagte wending $e^2-c^{\sharp 2}-d^2$ soos in maat 5, vind daar in maat 13 'n subtiële maar treffende verandering in die melodieverloop plaas. Ná die uitbundigheid is dit asof die vrou met stille ontsag besef presies hoe bevoorreg sy is om die vreugde van moederskap te ervaar. In maat $13a^3$ verskyn die eerste van slegs twee chromatiese melodienote wat in hierdie lied voorkom. Die c^2 wat die verlaagde leitoon van die grondtoonsoort verteenwoordig, bring 'n baie subtiële verdonkering binne die toonsoort mee wanneer daar slegs aan G geraak word sonder om werklik te moduleer. Die verlaagde leitoon, wat in die Romantiek met 'n emosie van hemelse saligheid geassosieer is⁴⁴, vertolk hier ook die ietwat weemoedige besef van die vrou dat sy hierdie wonderlike ervaring nie ten volle met haar man kan deel nie:

Notevoorbeeld FVII: $9b^3-13$

Vanaf hierdie maat (13) word 'n steeds dalende lyn aangetref wat in maat 17 sy laagste toon bereik, nl. e^1 . Nêrens

anders in hierdie lied word daar vir so 'n lang melodieverloop weer so 'n lae register aangewend nie. Hier tree dus 'n donkerder nuanse na vore. Dit handel ook hier in mate 14-17 om een van die intiemste en ingrypendste universele emosionele ervarings in die vrou se lewe, nl. om in liefde aan haar kind die lewensnoodsaaklike moedersmelk te gee. Die dalende lyn oor die omvang van 'n majeurderde ($b^1-a^1-g^1$) in mate 14 en 15 lê 'n derde laer as in die geval van mate 6 en 7 ($d^2-c^{\sharp 2}-b^1$) en word nog laer gevoer na $g^1-f^{\sharp 1}-e^1$ in maat 16. Tot op hierdie punt kan daar dus 'n geleidelike en baie subtiele emosionele verinnerliking waargeneem word:

Notevoorbeeld FVII:14-17

Nur die da säugt, nur die da liebt das

Kind, dem sie die Nah - rung gibt;

Die stygende vyfde in maat 17b is een van slegs twee wat in hierdie lied voorkom en wat in albei gevalle met geluk geassosieer word (kyk mate 23b³-24b²). Hierdie versieringston voor die b^1 in maat 17b, wat *portato* uitgevoer word, tesame met die *ritardando*, spreek van ontroerde vertedering en gevoeligheid:

Notevoorbeeld FVII:16b³-17, 23b³-24

die Nah - rung gibt;

der Mutter - glück nicht

Die musikale materiaal wat vanaf maat 18 aangetref word, stem grootliks ooreen met die eerste A-snit. Verskille in woordritme is hoofsaaklik verantwoordelik vir die ritmiese verskille tussen die twee snitte. Waar die tempo-aanduiding by die begin van die lied *Fröhlich, innig* was, word daar vanaf maat 18 'n versnelling in tempo aangedui, wat van 'n opgewonde opwelling van emosie getuig, nl. *Schneller*.

Hierdie gewysigde herhaling van die A-snit bereik 'n melodiese klimaks in maat 24a¹⁻² op $f^{\sharp 2}$ wat slegs eenmaal in maat 31a² geëwenaar word. Die melodiese hoogtepunt op die woord *Mutter(glück)* spreek van ekstatische geluk, veral waar daar verwys word na die eksklusiewe vreugde van 'n moeder wat nie vir 'n man beskore is nie.

Te midde van 'n suiwer sillabiese besetting dien die melisma in maat 24b¹⁻² om besondere intensiteit aan *Mutterglück* te verleen. Terwyl die eerste lettergreep van die betrokke woord reeds d.m.v. 'n melodiese hoogtepunt uitgelig is, word

dit dus duidelik dat moedervreugde die kardinale woord in hierdie lied is.

Tot aan die einde van maat 25 is daar konstant van die bruisende sestiendenoot arpeggiando-begeleiding gebruik gemaak om die wonderlike innerlike opwelling wat die moeder beleef, te beklemtoon. Vanaf maat 26 verskyn daar vir die duur van die laaste twee strofes, 'n akkoordale begeleiding wat aanvanklik *staccato* gemerk is en van opgewonde uitbundigheid spreek. Die tempo-aanduiding vir die stem is *Noch schneller* om aan te sluit by die oneindige plesier wat die jong moeder uit haar samesyn met haar dogtertjie put. Uit mate 25b³-29b² spreek daar uitbundige genot wanneer die kindjie vir haar moeder glimlag - waarskynlik uit reaksie op haar speelse aanmoediging:

Notevoorbeeld FVII:25b³-29

Noch schneller.

Du lie - ber, lie - ber En - gel, du, du schau - est mich an und lä - chelst da - zu!

Die gefintensiveerde herhaling van die tonikanoot, en die volgehoue aanwending daarvan, bevestig die besondere betekenis van die tonika as simbool van die moeder se vervulling en tevredenheid. Hierdie toonherhaling op die tonika in mate 29b³-31a, die melodiese uitwyking vir die tweede maal na f⁴² in maat 31a² en die leunoot b⁵¹ in maat 31b³ op die woord *Brust*, spreek van innige emosionele belewenis, wanneer die aanvangstrofe hier aan die einde van die lied herhaal word om die moeder se ongekende vreugde te bevestig. Die ritmiese wysiging van die herhaling d.m.v. 'n opslag in maat 20b³, bring mee dat die woord *meinem* en *meiner* in mate 30a en 31a anders as by die aanvang van die lied telkens met 'n aksent op die eerste maatslag van die maat beklemtoon word. So word die diepe tevredenheid wat hierdie kosbaarste besitting, nl. haar eie kind, die moeder besorg, onderstreep:

Notevoorbeeld FVII:29b³-31

ritard.

An mei - nem Her - zen, an mei - ner Brust, -

Die stygende vierde wat so prominent na vore tree dwarsdeur hierdie lied, verskyn weer eens in maat 32a³-b¹ om nog 'n slag klem aan die woord *Wonne* te verleen en die moeder se behae so te bevestig. In maat 32b¹⁻² bring die enigste dalende sesde in die lied mee dat daar vir die tweede maal na die lae stemregister beweeg word, sodat hierdie lied op 'n warme, innige toon afsluit wat getuig van 'n diep bevredigende ervaring van moederskap en moedervreugde. Ten slotte word hier 'n besondere aanwending van 'n cliché aangeref om aan te sluit by die een algemeenste ervaring

wat soveel emosionele bevrediging vir die moeder inhou. Hierdie baie gewone afsluiting balanseer ook musikaal met die ongewone melodie waarin daar soveel herhaling van korter snitte en bepaalde tone voorkom. Uit die verlengde nootwaarde en terughouding op b^1 in maat 33a- b^2 , spreek die besitreg wat die moeder oor haar kosbare kind voel:

Notevoorbeeld FVII:32-34

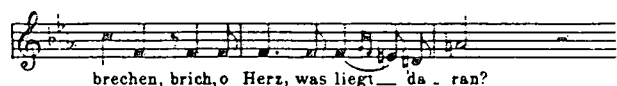


Hierdie lied is geweldig gekonsentreerd, meer as enige van die ander liedere in hierdie siklus. D.m.v. herhaling van kleiner snitte, bepaalde betekenisvolle tone en subtiële aanwending van intervalle, skeep Schumann hier 'n lewendige voorstelling van 'n jong moeder wat totaal opgaan in haar moederskap en die genot wat sy uit die versorging en vertroeteling van haar kind put. Sams⁴⁹ noem hierdie gedig 'n toonbeeld van 'n man se onvermoë om moederskap te verstaan, maar eintlik slaag Chamisso heeltemal bevredigend daarin om die vrou se eenvoudige en opregte behae weer te gee. Verder beweer Sams⁴⁹ dat Schumann, omdat hy nie veel poëtiese grond gehad het om op te staan nie, eers in die naspel 'n werklik betekenisvolle vlak van ekspressiwiteit bereik. Niks kan verder van die waarheid wees nie. Hoewel Schumann nie hier met die toonsetting van 'n grootse poëtiese werk te make gehad het nie, slaag hy wonderlik daarin om hierdie eenvoudige tafereel in 'n lied met fyn, subtiële nuansering te omskep. Sy hantering van die onderliggende harmoniek die besondere betekenis wat aan die tonika- en dominanttone geheg word, die uitbouing van subtiële woordspeling en fynsinnige aanwending van aksent en aksentverskuiwing kan beslis nie as minder beduidend afgemaak word nie.

FVIII: NUN HAST DU MIR DEN ERSTEN SCHMERZ GETAN

Die aanvang van die stemmelodie van Lied FVIII laat 'n mens onwillekeurig aan Lied FII:53d²-54 dink: daar het die jong meisie haar verlustig in die liefdesvreugde en -smart wat so na aan mekaar gelê het; daar het sy hoogs melodramaties gevra wat dit dan ook sou saak maak as haar hart sou breek (FII:52c-54b). Die vraag is in Lied FII d.m.v. die stygende volmaakte vyfde d^1 - a^1 beklemtoon. In Lied FVIII word die antwoord gevind op hierdie vraag: haar geliefde het weliswaar nooit haar hart laat breek nie, maar met sy dood het hy haar die eerste maal smartlik getref. Die stemmelodie begin hier met die omkering van die vraagtone, nl. a^1 - d^1 (FVIII:1c-2):

Notevoorbeeld FII:52-54, FVIII:1-2



Die gebroke vrou se fragmentariese mymering word veral weerspieël in die ongelyke fraselengtes wat kenmerkend van hierdie lied is. Ook die uitgesproke deklamatoriese karakter van die lied laat op wonderlike wyse reg geskied aan die inhoud en gees van die gedig wat van smart deurweef is. Hier is nou slegs ruimte vir die essensiële. Hierdie laaste lied van die siklus verteenwoordig 'n kamee van die ervaringsrype vrou wat terugkyk op 'n lewe waarin sy al die fasette van vrouwees op volkome bevredigende wyse beleef het en nou alleen met haar herinneringe agterbly. Hoewel sy week van smart is en haar gebrokenheid op die gestorwene projekteer, op so 'n wyse dat dit oppervlakkig na bitterheid klink, word sy nooit werklik pateties nie, danksy Schumann se kundige hantering. Chamisso openbaar besondere insig in die wese van die vrou wat nog nie haar smart verwerk het nie en dit daarom op die man projekteer, deur hom hard en onbarmhartig te noem, omdat hy haar laat ly. Irrasioneel soos dit klink, is dit die tipiese optrede van 'n persoon wat nog nie tyd en afstand gevind het om vrede te maak met nuwe, onvermydelike omstandighede nie. Hierdie blaamverplasing is gewoonlik 'n manifestering van selfbejammering wat 'n normale verskynsel by 'n persoon in hierdie situasie is.

Daar lê 'n wêreld van smart opgesluit in die aanvangstoon van hierdie lied. Die stem tree op die tweede helfte van maat 1 in met 'n aksent op die woord *Nun*. Die aanvangsinterval van 'n volmaakte vyfde oorspan die melodiese omvang van byna die hele lied. Slegs in maat 12a oorskry die melodie hierdie omvang na b_0 , nl. tot by d^2 :

Notevoorbeeld FVIII:11-13a



Hierteenoor word daar in mate 16, 18 en 21 tot by $c^{#1}$ gedaal. Die beperkte toonomvang sluit, soos in die geval van Lied FI, by die basiese eenvoud van die vrou se karakter aan. Soos haar vreugde, verlange en liefde van eenvoud gespreek het, so ook haar smart. Ná die dalende vyfde word maat 2 oorheers deur 'n toonherhaling op d^1 wat 'n voelbare fatalistiese effek het en wat tekenend is van die onomstootlike werklikheid van die dood waarvoor die vrou te staan gekom het. Verder suggereer dit ook iets van 'n

dodemars, terwyl die vrou se verslae, monotone hardop mymering aangrypend werklik geskilder word. Die stygende lyn vanaf maat 2d tot 4b (d^1-a^1) onderskryf die emosionele intensivering wat die vrou beleef wanneer sy na die manier verwys waarop die dood van haar geliefde man haar getref het. Treffend is die wyse waarop die direk dalende interval waarmee die stemparty begin en die toonherhaling daarna, die onverbiddelikheid van die dood beklemtoon.

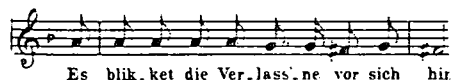
Wanneer die gewysigde herhaling van die pasafgelope frase in maat 4d intree, word die emosionele impak van die aanvangsinterval effens versag, deurdat die aanvangsnoot (a^1) 'n korter nootwaarde besit en ook herhaal word:

Notevoorbeeld FVIII:4d-7b



Hierdie wysiging van die frase-aanvang is sielkundig volkome verantwoord, in die lig van die feit dat hier na die dood as *slaap* verwys word. Soos in die eerste frase, is die toonherhaling op d^1 wat volg, ook hier presies gepas deurdat dit aansluiting vind by die onherroeplike verandering van lewensomstandighede wat hier ingetree het. Die bedroefde vrou noem die gestorwene hier hard en onbarmhartig, maar soos vroeër verduidelik is, moet dit nie as bitterheid vertolk word nie. Verder is dit opvallend dat in die geval van mate 2a en 5a, o.a. die direkte aanspreekvorm in die tweede persoon, nl. *du* telkens met die relatief kortste nootwaarde ingeklee word en/of op 'n swak verdeling van die maat of maatslag verskyn. In die geval van maat 4d verskyn die woord *du* op die swakste maatslag. As hier sprake van werklike toorn, gerig teen die gestorwene was, sou hierdie woorde sterker beklemtoon gewees het (kyk die hantering van *ihn* in Lied FI). Die stygende lyn vanaf maat 5d² spreek ewe kragtig aan as in die geval van die eerste frase en eindig met die verwysing na die dood as *slaap* op die dominant nl. a^1 . Binne die konteks van die betrokke frase kry die dominanttoon dus besondere betekenis deurdat die stem herhaaldelik na dié toon terugkeer.

'n Spreekende toonherhaling is kenmerkend van die frase in mate 7d²-9b. Afgesien van die monotone herhaling op a^1 , word die toonomvang van die frase ook enger as in die geval van die voorafgaande frases en wel f^{*1} tot a^1 . Hierdie elemente dra gesamentlik by tot die suksesvolle beelding van die bewoë vrou wat, vasgevang in haar eie gedagte-wêreld, stil voor haar sit en uitstaar. Die steeds terugkerende g^1 en f^{*1} versterk die effek van die toonherhaling terwyl die stemming deur die verdonkering van toonaard (d na c) presies gepas verklank word.

Notevoorbeeld FVIII:7d²-9b

Die pynlike verlorenheid wat uit die woorde *die Welt ist leer* spreek, is psigologies in pas met die karakter van die vrou soos dit tot dusver geskilder is. Haar man het die sluitsteen van haar bestaan verteenwoordig. Buiten hom, hulle samesyn en hulle kind het daar vir haar geen belangstelling gelê nie (kyk veral Lied FI mate 6c-7d, 18a-23b; Lied FII mate 22d-26b; Lied IV mate 24d²-32c; Lied FV mate 25a-26c; Lied FVI mate 57d²-58; Lied FVII mate 5b³-7b). Die intense verlorenheid wat sy hier ervaar, word wonderbaarlik weerspieël in die harmoniese wending wat die musiek hier neem en die daaruit resulterende rykgeskakeerde melodiek. Veral sprekend is die halftoondaling op die woorde *leer, ist leer* in mate 10-11a in verbinding met die verlengde nootwaarde in maat 10a-d¹. Schumann het met fyn aanvoeling die effek uitgebou deur die woorde *ist leer* te eggo.

Wanneer die vrou met ontroering na haar liefde verwys, bereik die lied sy melodiese hoogtepunt, nl. d² in maat 12a-b. Dit word hier weer eens duidelik dat haar liefde vir haar man die middelpunt van haar bestaan verteenwoordig het. Wanneer sy sê dat sy nie meer lewend is nie, gebruik Schumann 'n ver verwyderde toonsoort, nl. c om die drastiese verandering wat in haar lewe ingetree het, te beklemtoon. Die harmoniese vorm van c-mineur word treffend aangewend in maat 13; die vergrote tweede (13a-c²) klink opvallend droewig ná die intense, ietwat gelukkiger gestemde, voorafgaande frase. D.m.v. die stilstand op die medianttoon van hierdie veraf toonsoort in maat 15a-b, word die vreemdheid van die betrokke toonsoort deeglik onder die aandag gebring:

Notevoorbeeld FVIII:11d²-15b

Tekenend van die wyse waarop die vrou haar in haarself keer om alleen maar met haar herinneringe saam te leef, is die beperkte toonomvang en sirkelgang van die stemmelodie in mate 15d-19a. Hierdie effek word verder bevestig deur die herhaling van dieselfde harmonieë in elke maat. Die byna moeisame wyse waarop die melodie in langer nootwaardes en 'n donkerder stemregister voortbeur, stel die ontredderde vrou se droewige onttrekking aan die wêreld aangrypend voor:

Notevoorbeeld FVIII:15d-19a

Ich zieh' mich in mein Inn'-res still zu-rück, der Schlei-er fällt.

Die versonkenheid in haar eie gedagtes en die wyse waarop die vrou aan haar herinneringe vashou, word beklemtoon deur die herhaalde e^1 in maat 20. Ook vind die smartlike verwysing na haar verlore geluk treffend weerklank in die hoër toonhoogte g^1 wat laas in maat 14 gehoor is. Die dalende verminderde akkoord waardeur die melodietone beweeg, besit ná die baie toonherhaling onuitspreeklike gevoelsintensiteit (mate 20d-21b). Hier in mate 21a-b verskyn die woord *Glück* teenoor die donkerste toon wat in hierdie lied voorkom, nl. c^{*1} . Dit herinner subtiel aan Lied FI mate 12-15 waar die harmonie op sy donkerste is wanneer die, toe nog jong, verliefde meisie van sy *helder beeld* sing:

Notevoorbeeld FVIII:19d-22:

pp ritard.
da hab' ich dich und mein ver-lor'-nes Glück, du mei-ne Welt!
ritard.
pp

Notevoorbeeld FI:12-15b

tief - stem Dun - kel hel-ler, hel-ler nur em - por.
pp

Soos uit die bespreking van die naspel blyk (kyk die afdeling i.v.m. *DIE ROL VAN DIE NASPELE²⁷*), sou hierdie siklus as geheel nie as verhalend gesien kon word van momente in die teenwoordige tyd nie, maar wel as 'n terugblik op die verlede. Die tone wat in mate 15d-19a so prominent opgetree het en geassosieer is met die vrou se stil geslotenheid ($c^{*1}-d^1-e^1$), verskyn veelseggend teenoor die woorde *du meine Welt* in mate 21c-22, om so te beklemtoon dat haar enigste lewensgenot nog net uit haar herinneringe geput kan word:

Notevoorbeeld FVIII:15d-19a, 21-22

Ich zieh' mich in mein Inn'-res still zu-rück, der Schlei-er fällt
Glück, du mei-ne Welt!

Die deklamatoriese styl en deurgekomponeerde vorm van die lied vind suiwer aansluiting by die inhoud van die gedig met sy ongelyke fraselengtes. Hierdie elemente onderskryf gesamentlik die mymerende, emosiebelaaide gees en geregverdigde morbiditeit van die bedroefde vrou.

FII: ER, DER HERRLICHSTE VON ALLEN

Die innige, lewendige tempo van Lied FII en die heroïese karakter van die melodie wat dikwels deurskemer, kan vereenselwig word met die $\frac{4}{4}$ -maatslag (aangedui as C).

'n Ritmiese motief wat dikwels in hierdie lied voorkom, is die gepunteerde agste en sestienendoot, wat volgens Sams⁴⁷ by Schumann met manlikheid geassosieer word. Die aanwending en kontrastering daarvan met meer gelykvloeiende ritmes, val op. In die eerste strofe van die lied (en by die latere herhaling daarvan), word die gepunteerde ritme aangewend om die manlike uiterlike van die held te besing. Dit word dan telkens gevolg deur 'n meer vloeiende ritmiek, versier met 'n draaisneller, om die aantreklike innerlike eienskappe van die voortreflike jong man uit te lig:

Notevoorbeeld FII:2-9b

Er, der Herrlichste von al - len, wie so mil - de, wie so gut! Hal - de Lip - pen, kla - res
 Au - ge, hel - ler Sinn und fe - ster Mut.

(Kyk in hierdie verband ook mate 57-66).

Oorwegend is die ritmiek van hierdie lied in ooreenstemming met die woordbetekenisritme van die teks. Ongewone beklemtoning wat besonder gepas is, kom voor in maat 52c²-d. Hier verlustig die hulpelose verliefde meisie haar in die gedagte dat sy haar held so innig lief het, dat hy gerus maar haar hart kan breek. Melodrama van reddelose verliefdheid vier hier hoogty in die besonder effektiewe aanwending van sinkopasie:

Notevoorbeeld FII:52-54

brechen, brich, o Herz, was liegt da - ran?

Teen hierdie lewendige tempo en in kombinasie met die spesifieke melodie verleen die gepunteerde ritmiek van mate 2, 5 en 6 en ander plekke wat daarmee ooreenstem of daarvan afgelei is, 'n innigheid aan die melodie wat spreek van innerlike emosionele stuwings en gloeiende, bewonderende liefde (kyk mate 10, 13d-15b, 29, 57, 60d-62b).

A.g.v. die oorwegend snelle ritmiese vloei van die geheel, tree die volgende mate as ritmiese beklemtoning van die teks en teksinhoud na vore deurdat daar op 'n bepaalde melodienoot gedraai word d.m.v. 'n buitengewone verlenging

van nootwaardes soos gesien binne die konteks van hierdie lied se gehele ritmiese samestelling:

Notevoorbeeld FII:13d-15b

maat 14a-c¹ as gevoelsbelaaide beklemtoning van *Er* en die bewonderende meisie se versoetheid:



Notevoorbeeld FII:27-28

maat 28a-d² as uiterlike beklemtoning van *sein!*, maar eintlik die innerlike eensame liefdesmart, veral ook in verbinding met die melisma:



Notevoorbeeld FII:38d-42

maat 42a-c¹ as uiterlike beklemtoning van die woord *Wahl*, maar innerlik as aanduiding van die onbereikbaarheid van, en hoë prys wat gestel word op, die keuse van die held. Ook die meisie se versmagting om uitgekies te word, al gee sy anders voor, is onderliggend aan dié beklemtoning:



Notevoorbeeld FII:44-46a

maat 45a-c¹ as uiterlike sowel as innerlike beklemtoning van *tausend*, veral in verbinding met die melisma:



Notevoorbeeld FII:49-50

maat 50a-c¹ as beklemtoning van die woord *dann* en die geïmpliseerde geluksaligheid:



Die versierings wat in die verloop van die lied voorkom, het 'n berekende ritmiese effek. So dien die draaisnellers soos

dit in mate 4c en 8c voorkom telkens om die meisie se ontroerde bewondering vir die jong man te beklemtoon (kyk ook mate 12c, 16c, 31c, 35c, 59c, 63c). In 'n mindere of meerdere mate spreek elkeen van hierdie versierings van die meisie se intense aandoening sover dit die voortreflikheid en verhewenheid van die jong man aangaan. Selfs maat 31c, waar dit om haar gebede vir sy geluk handel, is tog maar steeds op haar verering vir hom ingestel.

In maat 23c vestig die voorslag ritmies aandag op die betrokke noot en daarmee saam op die tweede persoonsvorm wat vir die eerste maal in die lied gebruik word. Tot dusver het die meisie net in die derde persoon na die geliefde verwys:

Notevoorbeeld FII:22d-24b



Die gewaande ongeërgdheid wat die meisie in mate 52-53 probeer voorhou, word teengesprek deur die emfatiëse versiering in maat 53c. Sy probeer die gedagte aan 'n gebroke hart (oënskynlik) as onbenullig van haar afskud, maar vestig só eerder die aandag op haar kwesbaarheid. Hierdie is een van sovele subtiliteite wat Schumann gebruik om met die minimum middele oneindig veel te sê (kyk Notevoorbeeld FII:52-54, p.295).

FIII: ICH KANN'S NICHT FASSEN

Ademlose ongeloof vind neerslag in die $\frac{3}{8}$ -maatsoort en gevolglike kort nootwaardes waarin Lied FIII getoonset is. Geen werklike ongewone ritmiese beklemtonings of afwykings kom voor nie en die ritmiek van die stemmelodie is grootliks in ooreenstemming met die woordbetekenisritme.

'n Ritmiese effek wat wel opval, is die feit dat die woord *berückt* in mate 7-8a en 59-60a telkens d.m.v. 'n verlengde nootwaarde beklemtoon word:

Notevoorbeeld FIII:4-8



In mate 83-84 word die verlenging van die nootwaarde selfs nog verder uitgebrei. Maat 82 bevat nie dieselfde gepunteerde ritme as wat mate 6 en 58 vertoon nie. Die gelyke ritme in maat 82 verswak egter nie die trefkrag van die slotfrase nie, maar beklemtoon eerder die nadruk waarmee elke woord en elke lettergreep ge-uiter word:

Notevoorbeeld FIII:80c-84



Die verlengde nootwaarde op die woord *dein* in mate 23-24b dien, veral binne die konteks van die stadiger tempo, om die ewigheidsgedagte wat hier uitgespreek word, te beklemtoon:

Notevoorbeeld FIII:20c-24b



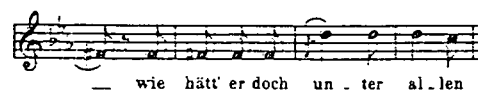
Binne die raamwerk van die nadruklike herhalings word die nootwaarde teenoor *sterben* in maat 39 (vergelyk met maat 3) en teenoor *glauben* in maat 79 (vergelyk met maat 3) verleng, ten einde die betrokke woorde intenser te beklemtoon. Heerlike verwondering en betowering spreek uit hierdie milde oordrywing:

Notevoorbeeld FIII: 0-3, 36c-40a, 76c-80b



Die versieringsnote wat in mate 10a, 22a en 62a (lg. identies met 10a) ritmiese beklemtoning aan die betrokke note en maatslae verleen, dien om die ekstase en verwondering van die oorstelpte meisie te versterk:

Notevoorbeeld FIII:8-11



(Kyk ook Notevoorbeeld FIII:20c-24b).

FIV: DU RING AN MEINEM FINGER

Lied FIV is in $\frac{3}{4}$ -maatslag getoonset, aangedui as C. Die ritmiek van die sangstem van hierdie deernisvolle, peinsende lied toon in groot mate van stilering, maar die woordbeklemtoning word nie geweld aangedoen nie. Mate 0-24c (kyk ook mate 32d-40c) vertoon oorwegend agste-, kwart- en gepunteerde kwartnote wat in so in onderlinge verhouding aangewend word, dat dit bydra tot die rustige gees van die lied. Langer nootwaardes kom opvallend voor in mate 4, 20

en 36, telkens aan die einde van die betrokke frase. Hier dien dit nie primêr as ritmiese beklemtoning nie, maar eerder om die vloeiende aaneenskakeling van die verskillende frases te verkry, wat aansluit by die kontemplatiewe gees van die teks (mate 4 en 36 stem ooreen t.o.v. teks sowel as notasie, mate 4 en 20 t.o.v. notasie). Dit kan ook gesien word in aansluiting by die ringgedagte wat op soveel verskillende wyses deur soveel verskillende elemente oorgedra word, soos uit die totale analise van die lied blyk:

Notevoorbeeld FIV:0-8c

Du Ring an meinem Fin - ger, mein gol - de - nes Rin - ge - lein, ich
drück - ke dich fromm an die Lip - pen, dich fromm an die Lippen, an das Her - ze mein.

In maat 10a-b word 'n halwenoot gebruik teenoor 'n lettergreep wat normaalweg kort uitgespreek word. Hier kan die langer nootwaarde wel as beklemtoning van die spesifieke woord en ook die woordinhoud geld, aangesien dit hier om die loomheid van die droom handel:

Notevoorbeeld FIV:8d-12c

Ich hatt' ihn aus - ge - träu - met, der Kindheit fried - lich schönen Traum,

Die enigste sinkopasie in hierdie lied kom voor in maat 14 teenoor die woord *verloren*, om so nie alleen die woord uiterlik nie, maar ook die innerlike betekenis van onstabiliteit en vreemdheid te beklemtoon:

Notevoorbeeld FIV:12d-16b

ich fand allein mich, ver - lo - ren im ö - den un - end - lichen Raum.

Slegs in maat 24d² verskyn 'n sestiende noot as opslag. Hierdie relatief kort nootwaarde dien as 'n gepaste intensiverende intrede vir die vuriger vierde strofe, met sy versnelde tempo, aangedui as *Nach und nach rascher*:

Notevoorbeeld FIV:24-25

Nach und nach rascher.
tie - fen Wert. Ich will ihm dienen, ihm

Hierdie lied toon dus weer eens duidelik dat nie ritmiek alleen nie, maar daarmee saam tempo, diastematiek en ook ander onnoemlike kwaliteite d.m.v. 'n hegte interaksie 'n

bepaalde affek by die luisteraar wek. In maat 28a-c word weer 'n lang nootwaarde op die woord *ganz* aangetref. Dit handel egter nie alleen om 'n uiterlike klimakspunt nie, maar ook om 'n beklemtoning van die innerlike betekenis van die woord, in die sin van totale oorgawe aan die geliefde:

Notevoorbeeld FIV:27-29



Maat 29c-32c vertoon 'n ostinato-agtige ritmiese patroon in die sangstem wat uit 'n kwartnoot en twee agstenote bestaan en wat dien om die oortuigde oorgawe en besliste selfopoffering waarvan die teks spreek, te onderskryf. Die oor en oor herhaling van dieselfde ritmiese patroon met die meegaande heen en weer beweging van die melodie, skep ook 'n effek van genoegdoening en behaaglikheid wat in ooreenstemming is met die meisie se eenvoudige (positief bedoel) samestelling en die ooreenkomstige eenvoud van haar behoeftes:

Notevoorbeeld FIV:28d-32c



Hoewel die woordbeklemtoning nie geweld aangedoen word nie, kom opmerklike afwykings van die normale woordritme voor: verlengings op woorde soos *Finger* (maat 2a-b), *Ringelein* (maat 3c-d), *Lippen* (maat 6a-b) en *Herzen* (maat 8a-b), in die eerste strofe is maar enkele voorbeelde hiervan. Die effek van hierdie ongewone verlenging is een van besondere innigheid:

Notevoorbeeld FIV:0-8



FV: HELFT MIR IHR SCHWESTERN

Die tempo-aanduiding *Ziemlich schnell* en die $\frac{4}{4}$ -maatslag (aangedui as C), is gepas in Lied FV waar dit om die opgewonde, bedrywige smuk van die bruid vir haar huweliksfees handel. Die tempo en maatslag sluit aan by die algemene atmosfeer van die oorwegend sillabiese lied, wat met 'n marsiale naspel afsluit, om die vertrekkende bruilofsprosesse voor te stel. Wanneer die melismas wel

voorkom, word dit telkens in die tweede helfte van die betrokke frase aangetref (behalwe in die geval van maat 41). Elke frase begin dus met 'n sterk, oortuigde ritmiese inslag om dan telkens in die tweede helfte van die frase te verweek (in 'n positiewe sin): net soos die bruid uiterlik in beheer van die situasie blyk te wees, maar tog innerlik nie so sterk is nie. In maat 41 waar sy momenteel deur weemoed oorval word, word die woord *Schwestern* waarmee sy haar helpsters en vriendinne aanspreek, d.m.v. melismas in die eerste helfte van die betrokke frase beklemtoon. Die weekheid is egter van korte duur en spoedig distansieer sy haar van die groep om haar bruidegom met vreugde tegemoet te gaan:

Notevoorbeeld FV:41-42

A - ber euch, Schwe - stern, grüß' ich mit Weh - mut,

Ook in hierdie lied word sekere lettergrepe wat normaalweg kort uitgespreek word, verleng. Opwinding spreek uit hierdie ongewone beklemtoning, veral waar dit telkens op die derde maatslag verskyn (kyk bv. mate 3, 4, 7, 8 en alle ooreenstemmende plekke):

Notevoorbeeld FV:3-4, 7-8

Helft mir, ihr Schwestern, freund - lich mich schmücken,

Win - det ge - schäf - tig mir um die Stir - ne

Hierdie verlengde nootwaarde kom nie op dieselfde wyse voor in mate 15 en 16 waar dit om die bruidegom se ongeduldige afwagting van die huweliksdag handel nie. Verhoogde emosionaliteit en dringendheid spreek uit die weglating van die puntering en sneller ritmiese opeenvolging van die derde na die vierde maatslag. Die aandrang wat in hierdie twee mate opgesluit lê, word in maat 17a-b¹ tot 'n hoogtepunt gevoer wanneer die hoogste toonhoogte binne die betrokke frase d.m.v. 'n verlengde nootwaarde beklemtoon word. Dit is besonder betekenisvol teenoor die woord *ungeduldig*:

Notevoorbeeld FV:15-18

im - mer noch rief er, Sehnsucht im Her - zen, un - gedul - dig den heu - ti - gen Tag.

In mate 34c-35 val die besonder lang nootwaarde aan die einde van die frase op. Nêrens anders in hierdie lied verskyn so 'n lang nootwaarde in die melodie nie. Dit is dus duidelik daarop gemik om die heerlike behae te beklemtoon wat die bruid daarin skep om die bruidegom hare te noem. Aangesien hierdie noot aan die einde van die frase verskyn en die kort tussenspel in maat 35 reeds intree, kon

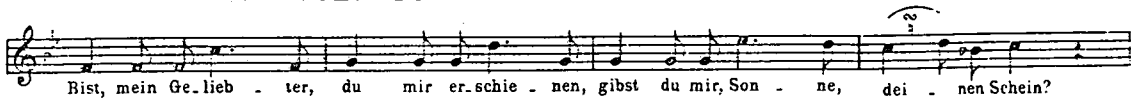
die noot slegs vir die duur van maat 34c-d bly klink het, as dit nie van besondere affektiewe betekenis was nie:

Notevoorbeeld FV:33-35



Soos in Lied FII dikwels voorgekom het, word die draaisneller ook hier in Lied FV gebruik om die voortreflikheid van die man te besing. Wanneer die bruid in ekstase na haar bruidegom as die son in haar lewe - bron van lig en warmte - verwys, word die woord *deinen* sprekend d.m.v. 'n draaisneller beklemtoon:

Notevoorbeeld FV:27-30



Die gestileerde woordritme wat in hierdie lied gebruik word, dien dus om op baie subtiele wyse nie alleen uitdrukking aan sekere woorde te gee nie, maar ook om sekere onderliggende affekte te beklemtoon.

FVI: SÜSSER FREUND, DU BLICKEST

Lied FVI is weer eens in $\frac{4}{4}$ -maatslag getoonset (aangedui as C) maar die stadige tempo waarteen dit uitgevoer word (*Langsam mit innigem Ausdruck*) en die talle sinkopasies wat voorkom, ruim enige moontlike hoekigheid uit die weg. Die gesinkopeerde stemaanvang in maat 2b word reeds deur die klavier in maat 1 geantisipeer. Hierdie gesinkopeerde intrede van die stem beklemtoon nie alleen op 'n besondere wyse die woord *Süsser* nie, maar spreek ook van 'n gevoelige weekheid en innige koestering wat die algemene atmosfeer van die lied verteenwoordig:

Notevoorbeeld FVI:1-4

Hoewel dieselfde sinkopasie weer in mate 5, 12, 15, 45 en 48 voorkom, besit dit nie presies dieselfde impak as maat 2 nie, omdat dit nie in een van die ander gevalle so volmaak by die teks aansluiting vind nie. T.o.v. betekenis sou maat 12 die naaste aan maat 2 kon staan:

Notevoorbeeld FVI:12-14

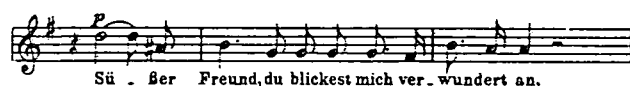


(Kyk ook Notevoorbeeld FVI:1-4)

Die gestileerd-deklamatoriese aard van die ritmiek spreek die duidelikste uit die herhaling van ewe lang nootwaardes soos in die geval van maat $3b^2-3d^1$ en ooreenstemmende plekke.

In sekere gevalle onderskryf die musikale ritmiek die natuurlike infleksie van die woorde op so 'n wyse dat dit veral in samehang met die diastematiek 'n baie natuurlike beklemtoning aan sekere woorde verleen:

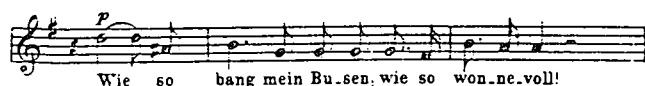
Notevoorbeeld FVI:2-4

mate $3d^2-4b$, die woord *verwundert*

Notevoorbeeld FVI:8-9

maat 9, die woord *ungewohnte*

Notevoorbeeld FVI:12-14

maat 14a-b, die woord *wonnevoll*

Notevoorbeeld FVI:30-32b

maat $31b^2-32b$, die herhaling van die woord *geliebter*

Notevoorbeeld FVI:50d-52

mate 51d-52c, spesifiek t.o.v. *Traum*



'n Sekere innerlike versugting en ontroering spreek op bepaalde plekke uit die opeenvolging van gepunteerde ritmes. Die snak-effek daarvan in kombinasie met opeenvolgende toonherhaling, speel hier 'n rol, want dieselfde ritmiek, maar sonder die opeenvolgende toonherhaling, lewer nie presies dieselfde resultaat nie. Vergelyk bv. maat 8 (18) met maat 25 (of selfs met maat 29, 35, 37):

Notevoorbeeld FVI:8-9, 25-26



In mate 39 en 40 werk die toonherhaling weer mee om aan die gepunteerde ritme die vermoë tot 'n effek van verinniging en intensivering te gee:

Notevoorbeeld FVI:38d-42



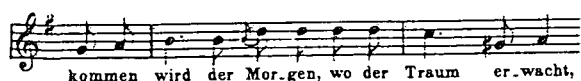
Die onreëlmattige ritme in maat 20 tree vanweë die uitsonderlikheid daarvan binne die bepaalde konteks sterk op die voorgrond. Nêrens anders in hierdie lied kom 'n soortgelyke ritme voor nie en dit verteenwoordig ook die enigste melisma in hierdie lied. In die lig van die tekstuele inhoud gesien, verkry hierdie triool 'n speelse karakter. Dit staan in kontras met die ontroering wat uit die lied as geheel spreek, maar is as sulks weer betekenisvol aangesien dit vir balans sorg: die byna beswaarde atmosfeer word verlig deur hierdie momentele opflikkering:

Notevoorbeeld FVI:20-21



In maat 51c word 'n versieringsnoot teenoor die woord *Morgen* gebruik, wat dit ritmies beklemtoon en van hunkering spreek. Die vrou vertel hier van die wiegie langs haar bed wat nog eers net haar drome bevat. Sy sien met verlange uit na die oggend wanneer sy uit haar droom sal ontwaak en hulle kindjie, ewebeeld van haar man, in die wiegie sal sien lê en haar teëlag:

Notevoorbeeld FVI:50d-52c



FVII: AN MEINEM HERZEN, AN MEINER BRUST

Getoonset in 'n wiegende $\frac{4}{8}$ -maatslag, word die stemmelodie van Lied FVII gekenmerk deur 'n gestileerd, deklamatoriese ritmiek. Sillabiek en gestileerde woordritme gee uitdrukking aan die intense opgewondenheid wat die moeder met haar kindjie in haar arms beleef. Enkele melismas word vir 'n effek van ontroering aangewend:

Die versieringston in maat 17b wat *portato* uitgevoer word, beklemtoon die deernis wat deur die melodiese opset gefimpliseer word, en uit die teks spreek:

Notevoorbeeld FVII:16-17



In maat 24 word die woord *Mutterglück* beklemtoon deur die klimakston in maat $24a^{1-2}$ en die melisma in die tweede helfte van die maat ($24b^{1-2}$). Hierdie melisma spreek van warmte en vreugde-ervaring;

Notevoorbeeld FVII:24-25



Die intense gemoedsbeweging wat die moeder ervaar wanneer die kindjie wat sy aan haar bors hou vir haar glimlag, word beklemtoon deur die gevoelsbelaaide melismas in maat 31. Die melodiese styging en chromatiek wat die twee melismas vergesel, dra by tot die effek van aandoening:

Notevoorbeeld FVII:29b³-31

FVIII: NUN HAST DU MIR DEN ERSTEN SCHMERZ GETAN.

Lied FVIII is weer eens in $\frac{4}{4}$ -maatslag getoonset (aangedui as C). Die uitgesproke deklamatoriese styl van hierdie lied leen hom by uitstek tot 'n vrye vertolking. Gevolglik is hier geensins sprake van 'n afgemete, voelbare vierslagmaat

nie en vervul die maatstrep hoofsaaklik die rol van 'n visuele hulpmiddel. In ooreenstemming met die deklamatoriese aard van hierdie lied, is die toonsetting suiwer sillabies met 'n gestileerde woordritme. Ook die ritme vind volkome aansluiting by die vrou se afgetrokke mymering: die aanhoudende agstenoot-herhalings wat so dikwels voorkom, versinnebeeld die onomstootlike realiteit van die dood, maar is ook tipies van 'n verslae persoon se afgematte spreekwyse. Verder is dit opvallend dat die frases, wat nie almal ewe lank is nie, almal met relatief lang nootwaardes eindig. Dit spreek van innerlike versugting en finaliteit en beklemtoon ook die fragmentariese aard van die vrou se mymering:

Notevoorbeeld FVIII:1-3b



(Kyk ook in hierdie verband mate 6a-b¹, 7a-b, 9a-b, 11a, 13a, 15a-b, 17c-d¹, 21a-b en 22a-b).

Mate 18 en 19 val op deurdat hulle geen agstenote bevat nie, maar slegs langer nootwaardes: dit is in ooreenstemming met die meegaande woordinhoud en intensiever die finaliteit wat deur die teks geimpliseer word:

Notevoorbeeld FVIII: 17d²-19a



Die buitengewoon verlengde nootwaardes (d.i. buitengewoon binne die konteks van die betrokke lied) in mate 10a-d¹ en 14a-d¹ dien om die betrokke teksinhoud op besondere wyse te beklemtoon en werk dus intensiverend. Mate 10 en 11 stem ritmies ooreen met 14 en 15. In albei gevalle word die langste nootwaardes in hierdie lied aangetref, nl. 'n dubbelgepunteerde halwenoot. Dit is betekenisvol dat hierdie verlengde nootwaarde op die woord *leer* (*leeg*), wat reeds harmonies beklemtoon word (maat 10) voorkom:

Notevoorbeeld FVIII:9-11



Die verwantskap in maat 14 is minder ooglopend maar ewe sprekend, wanneer die vrou sê dat sy nie meer lewend is nie; dit handel hier dus ook indirek om leegheid a.g.v. doodsheid:

Notevoorbeeld FVIII:13c-15b



Ritme is die hartslog van musiek en daarsonder is musiek ondenkbaar. Schumann gebruik op meesterlike wyse hierdie mees basiese element van musiek om die seggingskrag van die poësie uit te bou en verbuig die fundamentele ritme op so 'n wyse dat dit draer word van bepaalde idees, beelde en affekte.

2.3.3.3 DINAMIEK

FI: SEIT ICH IHN GESEHEN

Die dinamiese vlak van die sangstem in Lied FI, met tempo-aanduiding *Larghetto*, is deurgaans laag en die enigste aanduiding in dié verband word by die eerste intrede van die stem in maat 2 aangetref, nl. *piano*. Dit is illustratief van die peinsend-afgetrokke, innige, bewoë gemoedstemming van die verliefde meisie. Verder kom 'n dinamiese aksent in maat 23 op die woord *begehr* voor, wat die intense begeerte na afsondering beklemtoon. Dinamiek kan nie van toonstyging en -daling geskei word nie, veral nie sover dit die menslike stem aangaan nie. Dus kan aanvaar word, dat by die uitvoering van hierdie lied geringer maar tog uiters betekenisvolle en noodsaaklike dinamiese infleksies na vore sal kom, wat tot 'n groot mate deur die musikale aanvoeling van die voordraer bepaal sal word.

FII: ER, DER HERRLICHSTE VON ALLEN

As daar aanvaar word dat die dinamiese aanduidings vir die begeleiding ook 'n indikasie van die dinamiese vlak van die stem gee, wissel die eksplisiete aanduidings in Lied FII van *piano* tot *forte*, met tempo-aanduiding *Innig, lebhaft*. Die dinamiese vlak is dus merkbaar hoër en wissel ook duidelik meer as wat in die vorige lied die geval was. Nie alleen hang hierdie verskil met die verskil in register saam nie, maar ook met die verskil in gemoedsbeweging. In Lied FII bestaan 'n wyer spektrum van emosionaliteit, wat wissel van hopeloos oorstelp tot ekstasies bewonderend.

In die eerste twee strofes van hierdie lied handel dit om die uitsonderlike hoedanighede van die geliefde. Uiteraard sal die dinamiek by die intense, opgewonde melodie aanpas om die jong man se wonderlike eienskappe te besing. Die aksent op die stemintrede, die *crescendo* wat na die klimakstoon in maat 3 lei en die *forte*-aanduiding by die beskrywing van die jong man se lippe en oë in mate 5d-7b, sluit t.o.v. klankintensiteit aan by die heersende gevoelsintensiteit.

Strofes 3 en 4 is meer na binne gerig, wanneer die meisie verklaar dat sy die jong man se gang maar net op 'n afstand sal gadeslaan en dat haar stille gebed nie gehoor sal word nie. Die enigste dinamiese aanduiding vir die stemparty kom voor in maat 21, nl. *mezzo forte*. In die klavierparty verskyn 'n *piano*-aanduiding in maat 25, wat ook na die stem deurgevoer kan word. Natuurlike dinamiese infleksies wat met toonstyging en daling saamhang, sal vanselfsprekend voorkom, maar hier bestaan nie affektiewe grond vir groot dinamiese verskille nie. Wanneer die verliefde meisie met piëteit verklaar dat slegs die beste goed genoeg vir die jong man is en dat sy behae uit haar trane sal put (strofes

5 en 6), verskyn 'n *piano*-aanduiding in maat 38d in die stemparty en ook in mate 39 en 41 in die klavierparty. Hierdie lae dinamiese vlak is presies gepas waar die meisie se liefdesverlatenheid die sterkste na vore tree. Die epiloog wat in maat 57 begin en weer eens die jong man se wonderlike hoedanighede besing, spreek nie van dieselfde ekstase as by die aanvang van die lied nie, a.g.v. die subtiele verdonkering wat hier intree.

FIII: ICH KANN'S NICHT FASSEN NICHT GLAUBEN

Die dinamiese aanduidings in Lied FIII wissel van *piano* tot *forte* om aansluiting te vind by die ekstase en verrukking wat die jong meisie hier ervaar. By die volhardende ongeloof en die verrukking van die droom, waarvan die eerste 15 mate van die lied melding maak, is die *forte*-aanduiding by die aanvang van die lied heeltemal gepas. Wanneer die jong meisie vertel hoe sy die geliefde se stem asof in 'n droom gehoor het, word nie net 'n stadiger tempo vereis nie (*Etwas langsamer*), maar is die dinamiese aanduiding *piano* (maat 16) ewe gepas. Daar kan verwag word dat die melodiese klimaks waarheen hierdie bepaalde snit beweeg, nl. mate 32c-35, 'n hoër dinamiese vlak sal vereis, maar dit sal nog steeds binne die raamwerk van die onderliggende gemoedsbeweging val.

Die gefintensiveerde herhaling van die melodie van die eerste 15 mate in mate 36c-51, vertoon ooreenkomstig maat 0 'n *forte*-aanduiding in maat 36c. Ná die ekstase wat tot in maat 51 aan die orde van die dag was, word die aanvangstrofe van die lied weer in mate 52c-67 herhaal, maar op 'n aansienlik laer dinamiese vlak, om so die verinnerliking en verwondering te beklemtoon. Hierdie strofe vertoon in maat 52c 'n *piano*-aanduiding, sowel as die epiloog in maat 76c waardeur die verwondering ten slotte weer onderskryf word.

FIV: DU RING AN MEINEM FINGER

Lied FIV se peinsende karakter leen hom nie tot groot dinamiese wisseling nie. Die enigste uitdruklike aanduiding verskyn by die aanvang van die lied, nl. *piano*. Uitgesonderd kleiner natuurlike infleksies sal die dinamiese vlak van hierdie lied *piano* bly om uitdrukking aan die besondere innigheid daarvan te gee. Wanneer die karakter van die lied vanaf maat 25 verander, word naas die gegewe tempo-verandering (*Nach und nach rascher*) ook 'n ingeboude *crescendo* aangevoel wat in maat 28 tot 'n klimaks gevoer word. Die dinamiese vlak neem dan weer algaande af, totdat daar in maat 32 weer min of meer 'n *piano*-vlak bereik word. Kleurwisseling sonder steurende groot dinamiese verandering is hier die ideaal.

FV: HELFT MIR, IHR SCHWESTERN

Die dinamiese aanduidings wat in Lied FV voorkom, is beperk tot *piano* en *mezzo forte*, met 'n enkele *crescendo*-aanwysing. Wanneer die stem in maat 3 intree, verskyn daar 'n *mezzo forte*-aanduiding. Eers in maat 33 word aangedui dat die melodiese klimaks wat in mate 34 en 35 volg, deur 'n *crescendo* voorberei word. Momentele weemoed skemer in mate 41 en 42 deur en word d.m.v. 'n *ritardando* sowel as 'n laer dinamiese vlak nl. *piano* beklemtoon.

Die beperkte verskeidenheid dinamiese aanduidings is egter misleidend in 'n lied wat van soveel opwinding en milde histerie spreek. Infleksies wat by die betrokke melodiese formules en affektiewe inhoud pas, sal deur 'n musikale voordraer gebruik word.

FVI: SÜSSER FREUND, DU BLICKEST

In Lied FVI kan die intimiteit wat uit die lied as geheel spreek, as grond beskou word vir die afwesigheid van 'n verskeidenheid dinamiese aanduidings. Die klankvlak word by die intrede van die stem in maat 2d aangedui as *piano*, so ook weer in maat 12b. Wanneer daar in maat 39c-40 'n *crescendo* verskyn, is dit volkome in ooreenstemming met die tekstuele en affektiewe inhoud, waar dit om 'n opwelling van gevoel handel. In maat 45b verskyn daar weer eens 'n *piano*-aanduiding as die aanvangsmateriaal weer in die stemparty intree en ook by die laaste mymering in maat 57d².

FVII: AN MEINEM HERZEN, AN MEINER BRUST

Uitgesonderd die twee aksenttekens in mate 30a¹⁻² en 31a¹ wat dien om die subtiele klemverskuiwing en woordinhoud te beklemtoon, verskyn daar in die stemparty van Lied FVII geen verdere dinamiese aanduidings nie.

Hier moet dus aanvaar word dat die dinamiek van die begeleiding ook as aanduiding vir die sangstem sal geld. Verder sal die melodiese lyn en woordinhoud, sowel as die onderliggende affek tot 'n groot mate die dinamiek van die stem bepaal. Die intieme toneel van die moeder wat haar kindjie in haar arms vertroetel en voed, vra inderdaad nie vir groot dinamiese verskeidenheid of kontraste nie. Daarteenoor sal die moeder se vreugde wanneer die baba vir haar glimlag en na haar kyk, op 'n hoër toonvlak verklank word, soos die begeleiding in maat 26 inderdaad aandui.

FVIII: NUN HAST DU MIR DEN ERSTEN SCHMERZ GETAN

Die besondere gevoelsintensiteit wat in Lied FVIII opgesluit lê, lei tot die meer dramatiese dinamiek wat in hierdie laaste lied van die siklus aangetref word. In maat 1c neem die stem 'n aanvang met 'n aangrypende beklemtoning van die aanvangsnoot op die woord *Nun*. Die algemene konteks, ook van die begeleiding, dui daarop dat die hele eerste frase op 'n hoë dinamiese vlak voorgedra sal word. 'n *Crescendo* beklemtoon die stygende melodiese lyn in mate 3c-4b.

Daar kan weer eens van die begeleiding en skreiende woordinhoud afgelei word dat mate 4d-7b (met in breë trekke dieselfde melodiese lyn as 1c-4b) 'n sterk dinamiek vereis, hoewel daar geen spesifieke aanduidings vir die stem uitgeskryf is nie. Die woord *leer* (*leeg*, maat 10) word nie alleen melodies, harmonies en ritmies beklemtoon nie, maar ook dinamies deurdat 'n *crescendo* daarheen lei en die *sforzando* in die begeleiding uiteraard deur die stem geëwenaar behoort te word.

Uit die klavierparty, woordinhoud en veranderende stemregister kan afgelei word dat mate 11d²-15b dinamies geleidelik sal afneem, in die lig van die vrou se toenemende afgetrokkenheid. Die aanduiding vir die daaropvolgende frase is dan inderdaad *piano*. Resignasie spreek uit die teks in mate 19d-22 wat beklemtoon word deur die lae dinamiese vlak, nl. *pianissimo* wat gepaard gaan met die *ritardando* wat op sy beurt uitloop op die fermate op die slotwoord *Welt*. Na die aangrypende aanvangsnoot word dus nog enkele gelykwaardige dinamiese hoogtepunte aangetref (kyk mate 4d-5a² en 10a-d). Algaande neem die dinamiek egter af, in ooreenstemming met die hoër mate van afgetrokkenheid wat uit die teks spreek.

2.3.3.4 STEMREGISTER

FI: SEIT ICH IHN GESEHEN

In samehang met die relatief lae dinamiese vlak, is die klankkleur van hierdie eerste lied innig en warm weens die oorwegende aanwending van die ryk middelregister van die stem met 'n taamlik wye toonomvang. Slegs by die getemperde klimakspunte word na die hoër register oorgegaan (kyk mate 8, 10, 12, 24, 26, 28). Dit handel hier dus ook om die beklemtoning van die bepaalde stemming van die lied, nl. die innige, peinsende nadenklikheid van 'n hulpelose verliefde meisie, wat maar net aan die voorwerp van haar bewondering kan bly dink.

FII: ER, DER HERRLICHSTE VON ALLEN

Die stemregister van Lied FII is oorwegend warm. Die omvang van die stemparty lê veral op en naby die grens tussen die middel en hoër register en is wyd. Hierdie spesifieke aanwending van die register sluit aan by die intense liefdesbeleving van die jong meisie.

Die hoër stemregister word effektief aangewend by musikale en tekstuele hoogtepunte, om uitdrukking te gee aan die besondere emosionele opwelling waarom dit in die spesifieke mate handel (kyk mate 8, 16, 35, 42, 50, 63).

FIII: ICH KANN'S NICHT FASSEN NICHT GLAUBEN

Die oorwegend warm stemregister van Lied FIII oor 'n baie wye toonomvang spreek van intense gevoelsbeleving. Uitwykings na die hoër register kom veral by tekstuele en musikale klimakspunte voor om die opwelling van emosie oor te dra. Dit is dan ook die kundige aanwending van die kleurverskille tussen die verskillende registers wat aan sekere melodiese wendinge hulle besondere karakter verleen. So is die registerkleur van mate 0 tot 3 betreklik warm, terwyl 3a-b die woord *glauben* treffend beklemtoon deurdat dit op die oorgang van die middel na die hoër register geleë is. Dieselfde is die geval in mate 10, 39, 55 en 62.

Mate 20c-35 toon 'n geleidelike oorgang van die middel na die hoër register, wat die kleurintensiteit ook algaande laat toeneem. In die geval van mate 45-46 is daar 'n uitgesproke sprong van die middel na die hoër register, wat dus ook d.m.v. kleur die geweldige gemoedsaandoening onderskryf.

Die koda as 'n geheel is in die hoër register geplaas, wat bydra tot die intense karakter daarvan.

FIV: DU RING AN MEINEM FINGER

Die wye stemomvang van mate 0-24 van Lied FIV oorspan 'n majeurnegende. Hoewel daar hoofsaaklik binne die omvang van c^1 tot b^{21} , m.a.w. die warm, simpatieke register wat van innigheid spreek, beweeg word, verskyn in 7d en 23d 'n styging tot by die d^2 en in 13c 'n styging tot by c^2 .

Wanneer die versnelde tempo in maat 25 intree, word die hoë register meer prominent en word die omvang tot by f^2 uitgebrei. Die wysiging van maat 7 in maat 39 bring ook 'n uitbreiding van register tot by e^{22} mee, wat van opwelling spreek. Hoewel die hoë register op 'n paar plekke aangewend word, oorheers die warm, innige kleur van die middel en lae stemregister.

FV: HELFT MIR IHR SCHWESTERN

Die stemmelodie van Lied FV het 'n wye toonomvang en is oorwegend geleë in die middelregister en op die onderste tone van die hoë register om daaraan 'n warm, innige kleur te verleen. Tone van die hoë register tree pertinent op die voorgrond by klimakspunte soos 17a-b en 33c-35 waar dit om 'n opwelling van emosie handel. Slegs by die laaste strofe word werklik van die lae register gebruik gemaak. Die stemverlaging wat in maat 41d voorkom, suggereer die finaliteit van die afskeid wat aangebreek het.

Die slotmaat van die melodie maak op treffende wyse van die lae register gebruik wanneer die bruid finaal die kring van haar vriendinne agterlaat. Hierdie donker tone bevestig die finaliteit van die afskeid en die meegaande onderliggende weemoed wat ten spyte van die liefdesvreugde en geluk tog teenwoordig is.

FVI: SÜSSER FREUND, DU BLICKEST

Die wye stemomvang van Lied FVI bly in ooreenstemming met die warm innigheid beperk tot die middelregister en die laer tone van die hoër register. Die hoogste toon is deurgaans d^2 , behalwe in die geval van maat 10a en 53c waar na e^2 beweeg word. In albei hierdie gevalle handel dit om die opwelling van 'n aangename emosie. Die laagste toon is oorwegend f^1 , behalwe in die geval van mate 36a en 38a waar die laagste toon e^1 is. Hier word dus na die laer stemregister beweeg. Hierdie stemverlaging wat 'n sekere mate van verdonkering meebring, vind aansluiting by die intensivering van die affek. Die verlaging van die stem laat 'n effektiewe hoogtepunt agterna toe, met 'n meesterlik berekende werking. Hieruit blyk dus dat die omvang van die oktaaf e^1 tot e^2 nie in hierdie lied oorskry word nie.

FVII: AN MEINEM HERZEN, AN MEINER BRUST

Die stemmelodie van Lied FVII met sy beperkte toonomvang konsentreer oorwegend op die tone óm die grens tussen die middel en hoë register wat aansluiting vind by die uitbundigheid wat onderliggend aan die lied is. In die geval van 14-17 word daar algaande na die laer register beweeg omdat daar 'n bepaalde verinniging uit die teks spreek. Die warmer, ietwat donkerder tone is geskik om aan hierdie betrokke gemoedsbeweging uiting te gee.

In die geval van klimakspunte soos by 24a¹⁻² en 31a, word daar tone in die hoë register aangetref wat dien om onderskeidelik aan die ekstase en die intense liefdeservaring van die moeder uiting te gee. Die lied eindig in die lae register om aan die woord *Lust* 'n warme intensiteit te verleen.

Die omvang van die stemmelodie bly oorwegend beperk van a¹ tot e², maar waar daar 'n spesiale effek verlang word, word daar gedaal tot e¹ en selfs tot d¹ en gestyg tot f^{#2} soos in die geval van maat 31a, wanneer die moeder van ekstase uitroep.

FVIII: NUN HAST DU MIR DEN ERSTEN SCHMERZ GETAN

In hierdie laaste lied van die siklus bly die wye stemomvang beperk tot die laer, donkerder tone van die middelregister wat aansluiting vind by die somberheid van die emosionele sowel as die tekstuele inhoud van hierdie lied. Die enkele uitwykings na die laer tone van die hoë register werk egter klimakteries en vind telkens volkome aansluiting by die onmiddellike konteks en spreek so van ontroering (kyk mate 10 en 12).

Namate die bedroefde vrou se afgetrokkenheid toeneem, raak die toonomvang enger en die registerkleur dienooreenkomstig donkerder, totdat dit uitgesonderd die f¹ en g¹ in mate 19 en 20, beperk bly tot die tone c^{#1} tot e¹.

2.3.3.5 VORM IN DIE SANGSTEM EN BEGELEIDING

FI: SEIT ICH IHN GESEHEN

Die tipies verliefderige sirkelgang van die meisie se gedagtes, wat maar altyd weer by dieselfde punt uitkom, word weerspieël in o.a. die tweedelige formele opset van die toonsetting. Dit bring mee dat die musikale stof wat in die eerste 16 mate voorkom, in die tweede helfte herhaal word, met slegs enkele afwykings.

1a (mate 2-3a) is betreklik tentatief en word beantwoord deur 1b (mate 3c-4b), met 'n definitiewe kadens. 1b is korter en kragtiger as 1a. Dit is 'n interessante wyse om 'n driemaat-frase te bou. Dieselfde onreëlmatige konstruksie word herhaal. 3 en 4 is dan reëlmatige viermaat-frases. Skematies kan die vorm van die melodie as volg voorgestel word:

A	2-15b			
a		b	c	d
2-4b		5-7b	7c-11b	11c-15b
A ¹	18a-31b			
a ¹		b	c	d ¹
18a-20b		21a-23b	23c-27b	27c-31b

Hier word dus van 'n uiters beperkte verskeidenheid musikale materiaal gebruik gemaak, om die sirkelende, allesoorheersende gedagtes van die verliefde meisie te tipeer.

Die vorm van die begeleiding is in ooreenstemming met die van die stem, behalwe dat die inleidende maat, tussenspel en naspel ook in aanmerking geneem moet word. In breë trekke sien die vormskema dan so daaruit:

A
1-16

A¹
17-31

Koda
33-36: verwys na die eerste twee mate van die begeleiding.

Maat 17 (33) val die vorige maat as't ware in die rede voordat die kadens voltrek kan word. So is die begin van die volgende snit ook nog die einde van die vorige. Hierdeur word die aaneenlopende sirkelgang van gedagtes verder bevestig.

FII: ER, DER HERRLICHSTE VON ALLEN

As 'n mens slegs die gedig lees, skyn dit asof die digter die einde by die brekende hart melodramaties-triomfantelik bedoel het, in die sin van onvoorwaardelike ewige liefde. Schumann interpreteer dit egter anders: hy haal patos daaruit. Schumann benodig dan 'n wyse om weer in die stemming van die aanvang van die lied te eindig. Hy voeg nl. self 'n sewende strofe by wat bestaan uit 'n herhaling van strofe 1 en wat tot 5 versreëls uitgebrei word, deurdat die tweede versreël weer aan die einde verskyn. Die retoriese vraag waarmee Chamisso afsluit, bevredig Schumann psigologies en formeel nie. Die bykomende strofe stel hom in staat om 'n rondo-agtige vorm te skep, waarvan die verskillende geledinge 'n hegte eenheid vorm:

A (herhaal)

2-17b strofes 1 en 2

B

21-28 strofe 3

A¹

29-38b strofe 4

C

38d-54b strofes 5 en 6

A²

57-66b strofe 7

Hierdie vormskema met sy steeds terugkerende herout-motief wat in verskillende gedaantes bly opduik, onderskryf ook die voortdurende opwelling van liefde en bewondering van die meisie wat uit die teks spreek. Haar gedagtes keer telkens terug na hom wat die aantreklikste van almal is. As epiloog gebruik Schumann soos gemeld weer die eerste strofe waarvan hy die tweede versreël aan die einde herhaal. Vanuit 'n poëties-formele oogpunt gesien, val hierdie epiloog sterk op aangesien al die ander strofes streng simmetries opgestel is, nl. vier viervoetige versreëls elk (trogeëes). Die epiloog bevestig ook vanweë sy ritmiese andersheid ten slotte die ingrypende effek wat die jong held op die hulpeloos verliefde meisie het.

Die begeleiding van FII se vorm is in ooreenstemming met dié van die stem, behalwe dat dit ook die inleidende maat, tussen- en naspele insluit:

A
1-20 (10-20 is 'n uitgebreide, gewysigde herhaling van 1-9)

B
21-28

A¹
29-38a¹

C
38a²-54a¹ (46a¹-54a¹ is 'n gewysigde herhaling van 38a²-46a¹)

A²
54a²-71 (naspel verwys aanvanklik vlugtig na C)

FIII: ICH KANN'S NICHT FASSEN NICHT GLAUBEN

Ook in die geval van hierdie lied het Schumann wysigings aan die formele opset van die teks aangebring om sy musikale vormgevoel te bevredig. Hy herhaal moontlik ook die eerste strofe en weer die eerste twee versreëls van die eerste strofe om so die verwondering maar ook vertwyfeling wat die meisie ervaar, te beklemtoon. Die herhaling wat die drielidige vorm meebring wat Schumann hier skep, dien om die meisie se volhardende ongeloof oor die feit dat haar liefde beantwoord word, te bevestig. Skematies voorgestel, sien die vorm dus so daaruit:

A
0-15 strofe 1

B
16c-51 strofes 2 en 3

A
52c-67 strofe 1

Koda
76c-84 strofe 1 (gedeeltelik herhaal)

Die vorm van die begeleiding stem presies ooreen met dié van die stem.

FIV: DU RING AN MEINEM FINGER

Hoewel Schumann geringe wysigings binne die strofes van hierdie gedig aangebring het, het hy nie soos in die geval van die voorafgaande twee liedere formele wysigings aangebring nie. Die oorspronklike teks herhaal die aanvangstrofe weer aan die einde van die gedig, as simbool van die sirkelgang van die meisie se gedagtes, wat om die ring aan haar vinger sentreer. Moontlik kan dit ook as simbool van die ring self geld, deurdat die einde direk by die begin aansluit.

Hierdie formele opset van die gedig bied aan Schumann die geleentheid om die lied in 'n hegte rondo-vorm te toonset, wat presies aansluiting vind by die sirkelgang van die meisie se gedagtes en waarskynlik ook by die ring as sentrale punt waarom haar bepeinsing wentel.

Skematies kan die vorm soos volg voorgestel word:

A
0-8c strofe 1

B
8d²-16b strofe 2

A⁺
16d-24c strofe 3

C
24d²-32 strofe 4

A
32d-40c strofe 5

Koda wat in die begeleiding verskyn: mate 40d²-44

Episodes B en C is hier baie betekenisvol - anders as wat die geval gewoonlik by instrumentale rondo's is.

FV: HELFT MIR IHR SCHWESTERN

Die subtiel wisselende fokuspunte en sirkels van bedrywigheid - van die een tooisel na die ander - asook die wyse waarop die meisie se gedagtes dán by haar wagtende geliefde is, bring mee dat die gedig hom uitstekend tot 'n toonsetting in rondo-vorm leen. Hoewel die fokus snel verwissel, is hier egter geen sprake van 'n fragmentariese opset nie, aangesien Schumann meesterlik daarin slaag om 'n sterk eenheid te bewerkstellig, deurdat die verskillende episodes sterk verwant is. Formeel kan die lied soos volg ontleed word:

A

3-10b

strofe 1

(die begeleiding het twee inleidende mate vooraf)

B

11-18

strofe 2

A

19-26c

strofe 3

C

27-35

strofe 4

(mate 35 en 36 vorm ook 'n oorleiding gelyk aan mate 1 en 2)

A¹

37-46

strofe 5

Koda in die begeleiding

46c-52

Die bostaande indeling dui egter slegs die uiterlike melodiese verloop aan, d.w.s. waar en wanneer nuwe melodiewendings aangetref word. Die lied bevat niks van die innerlike gees van die rondo nie, m.a.w. geen ware episodes nie.

FVI: SUSSER FREUND, DU BLICKEST

Die vorm van Lied FVI verteenwoordig 'n verbinding tussen strofies-gevarieerde en drielige vorm. Skematies kan die vorm as volg voorgestel word:

A
2b-21b strofes 1 en 2

B
25-42b strofe 3

A⁺
45b-54b strofe 4

Die eerste A-geleding kan weer in die volgende snitte verdeel word:

2b-4b en 5b-7b is identies
7d-9c en 10-11b is nie eenders nie
12b-14b en 15b-17b is identies met mekaar en ook met 2b-4b en 5b-7b
17d-19c en 20-21b is nie eenders nie en 20-21b verskil ook van 10-11b.

Die B-geleding vertoon twee snitte met nie groot verskille van mekaar nie, afgesien daarvan dat die tempo versnel en die affek intensiveer. nl. mate 25-32b en 35-42b.

Mate 35-36b verskil van 25-26b heelwat meer as wat 20-23b van 10-11b verskil. Schumann komponeer hierdie betrokke strofe (strofe 3) deur om formele aansluiting te vind by die gefintensiveerde emosie en snelle opeenvolging van wisselende affekte.

Die A⁺-geleding kan soos volg in snitte verdeel:

45b-47b en 48b-50b is identies
50d-54b verteenwoordig 'n sametrekking van 7d-9c en 3-4.

Formeel word Lied FVI dus gekenmerk deur baie herhaling in die twee A-geledinge om aan te sluit by die behaaglikheid wat die vrou put uit die samesyn en gelukkige vooruitsig wat sy saam met haar man beleef, asook die waarskynlike sentrering van haar gedagtes om die een idee-beeld. Die B-geleding word ervaar as 'n moment van gefintensiveerde emosie, wat weer by die aanvang van die A⁺-geleding terugkeer na die behaaglikheid wat die eerste A-geleding gekenmerk het.

By die vorm van die begeleiding moet die inleidingsmaat en tussenspele in mate 21b-24, 32c-34, 42-44 ook in aanmerking geneem word as deel van die verskillende snitte.

FVII: AN MEINEM HERZEN, AN MEINER BRUST

Die strofies-gevarieerde vorm van Lied FVII is oorwegend woord gerig en sluit aan by die subtiële nuanserings van die grondaffek. Dit handel hier om die volkome genoegdoening wat die moeder put uit die nabyheid en hantering van haar babadogterjie. Hier is nie sprake van 'n chronologiese verloop van gebeure nie. Dit handel suiwer om 'n tafereel van gelukkige samesyn en die daarmee gepaardgaande emosionele wisseling, soos die moeder die ervaring beleef.

Skematies kan die hoofgeleding van die lied as volg voorgestel word:

A	
2-9b ²	strofes 1 en 2
B	
9b ³ -17	strofes 3 en 4
A ¹	
18-25b ²	strofes 5 en 6
C	
25b ³ -34a	strofes 7 en 8

Binne hierdie breë raamwerk kan elkeen van die geleding in die volgende snitte verdeel word, waardeur die baie herhaling wat in die lied voorkom, duidelik word. Hierdie baie herhaling skep 'n besonder hegte eenheid wat presies aansluit by die eenvoud en intimiteit van die onderwerp:

A			
a	a	b	c
2-3	4-5b ²	5b ³ -7b ²	8-9b ²
B			
a	a ¹	d	e
9b ³ -11	12-13	14-15b ²	15b ³ -17
A ¹			
a	a	b	c ¹
18-19b ²	19b ³ -21	22-23b ²	23b ³ -25b ²
C			
a	a	f	a ²
25b ³ -27b ²	27b ³ -29b ²	29b ³ -31	32-34a

Binne die raamwerk van hierdie skema moet maat 1 van die begeleiding as inleidingsmaat en die naspel (mate 34-41) in aanmerking geneem word.

FVIII: NUN HAST DU MIR DEN ERSTEN SCHMERZ GETAN

Die laaste lied van hierdie siklus, Lied FVIII, besit 'n sterk deklamatoriese karakter. Die verwese vrou is hier in gesprek met haar gestorwe man. Onder hierdie besondere omstandighede is die deklamatoriese aard van die toonsetting en die deurgekomponeerde vorm presies gepas.

Die vormskema kan soos volg voorgestel word:

A	
1c-7b	strofe 1
B	
7d-15b	strofe 2
C	
15d-22b	strofe 3

Die groter geleedinge kan in die volgende snitte onderverdeel word om sodoende die deurgekomponeerde opset duidelik uit een te sit:

A	
a	a ¹
1c-4b	4d-7b
B	
b	b ¹
7d-11a	11d-15b
C	
c	c ¹
15d-19a	19d-22b

Die lied word gekenmerk deur 'n voortspinnende, toenemend afgetrokke mymering van die bedroefde vrou, wat uiteindelik weer uitkom by die punt waar dit begin het, nl. waar sy haar geliefde die eerste maal gesien het. Die deurgekomponeerde vorm van die lied bied gepaste ondersteuning aan die idee.

Die naspel (mate 23-43) sal volgens dieselfde skema as die eerste sestien mate van Lied FI ontleed kan word, met maat 23 as verbindingsmaat tussen die lied self en die retrospektiewe naspel. Mate 38-43 is vergelykbaar met die naspel van Lied FI (mate 31-36).

2.3.4 SUGGESTIEWE ELEMENTE IN DIE BEGELEIDING

2.3.4.1 MELODIEK

FI: SEIT ICH IHN GESEHEN

Die begin van die begeleidingsmelodie (maat 1) is naastenby monotoon om die peinsende, gevoelige nadenklikheid wat in die lied heers reg van die begin af oor te bring. Melodies word die intrede van die sangstem in maat 2 deur die begeleiding in maat 1 geantisipeer, wat ook aansluiting vind by die peinsende ondertoon:

Notevoorbeeld FI:1-2

Soos in die geval van die stemmelodie kom daar in die begeleidingsmelodie van hierdie lied ook talle toonherhalings en herhalings van kleiner snitte voor. Hierdie herhalings dra by om 'n hegte eenheid binne die raamwerk van die geheel te verkry en om die kontemplatiewe gees van die lied te versterk.

Van maat 1 tot maat 9b is die begeleidingsmelodie, wat hoofsaaklik op stemverdubbeling ingestel is, in die boonste begeleidingstem geleë. Sodra die teks oor die geliefde se beeld wat uit die diepste donker opduik, handel, verskyn die begeleidingsmelodie nie meer in die boonste stem nie, maar word dit paslik in die binnestem verskuil totdat dit in maat 12 nie meer herken kan word nie. In maat 14 klim die melodie uit die vervlegting van stemme op totdat dit weer duidelik herkenbaar word. Vanaf maat 9c tot 15d word die stemmelodie ook nie op dieselfde toonhoogte verdubbel nie, maar wel 'n oktaaf laer, wat 'n subtiel verdonkerende effek het. Hierdie besondere hantering van die begeleidingsmelodie sluit op wonderlike wyse aan by die teks wat meld van die beeld van die geliefde wat soos in 'n droom uit die diep, donker newels al hoe helderder verrys:

Notevoorbeeld FI:9-15b

Op grond van die inhoudelike verskille tussen die twee strofes, sluit die genoemde hantering van die begeleidingsmelodie nie so presies aan by die inhoud van die tweede strofe nie. In die tweede strofe is die aansluiting tussen teks en musiek meer algemeen en nie woord vir woord nie. Dit is hoofsaaklik die gedagte van eensame afsondering en blinde verliefdheid wat in die verdonkering van register en die vervlegting van melodieë weerklink vind.

Origens word 'n effek van innigheid verkry deur die oorwegend parallelle beweging tussen die stem- en begeleidingsmelodie.

FII: ER, DER HERRLICHSTE VON ALLEN

Die *stille concitato*-figuur, as simbool van opgewondenheid, soos dit in maat 1 verskyn, geld as die mees uitstaande kenmerk van die begeleiding van Lied FII:

Notevoorbeeld FII:1

Hierdie figuur dra by tot die begeleiding se vermoë om stemmingskeppend en evokatief van bepaalde gemoedstoestande binne die kader van die meisie se belewenis op te tree. Die emosionele opwinding en liefdesgloed, asook die innerlike verdeeldheid wat die meisie ervaar, spreek uit die affektiewe geladenheid van die figuur. Die *concitato* word deurlopend aangetref en word slegs onderbreek in mate 37, 42 (die linkerhand bly steeds verwant), 50 (die linkerhand bly ook verwant), 65 en 68-71 van die naspel. Die begeleiding

is dus nie primêr op die melodiese ingestel nie, hoewel sporadiese ooreenstemming tussen die sangstem en die boonste begeleidingsparty wel voorkom. Hierdie punte van ooreenstemming kan toevallig wees of ondersteunend aan die stem ter wille van intonasie.

Dit is opvallend dat die onderbreking van die *stile concitato* telkens op dié plekke voorkom waar die stemparty sprekende melismas bevat wat die besondere gevoelsinhoud van die teks uitdra. Die begeleiding word dan op dié spesifieke plekke aangepas om meer pertinente parallelle beweging met die sangstem te bied, bv. mate 22, 24, 37-38, 42, 50 en 65).

Op etlike plekke vertoon die begeleiding van Lied FII melodiese materiaal, wat nie alleen funksioneel optree nie, d.i. as ondersteuning van die stemmelodie nie maar ook intensiverend werk.

In die regterhandparty van maat 9 verskyn 'n kort tussenspel wat verwant is aan die aanvangsmelodie van die stem. Getransponeer en ritmies gewysig tot 'n sprekende sinkopasie speel die tussenspel aan op die opwinding en aandoening wat die meisie ervaar wanneer die beeld van die jong man telkens voor haar geestesoog verskyn:

Notevoorbeeld FII:2 en 9

The image contains two musical examples. The first example shows a vocal line with the lyrics "Er, der Herrlichste von" and a piano accompaniment starting with a piano (p) dynamic. The second example shows a melisma "Mut." with a "Mut." marking above the vocal line and piano accompaniment.

Dieselfde materiaal word aangetref in maat 17, en sekvensieel herhaal in maat 18. Ook hier bevestig die sinkopasie die emosionele aandoening wat die meisie beleef:

Notevoorbeeld FII:17-18

The image shows musical notation for two measures (17 and 18) of Lied FII. The vocal line is marked "fern." and the piano accompaniment features a complex rhythmic pattern.

As voortsetting van maat 18 is die begeleidingsmelodie van mate 19 en 20 in ooreenstemming met die stemmelodie van mate 3 en 4. Die assosiasie met die mineursewende sprong en die draaisneller is teen hierdie tyd stewig vasgelê, sodat die woordelose bewondering wat uit die tussenspel spreek, duidelik aangevoel kan word:

Notevoorbeeld FII:19-20



Die momentele verwysing na die aanvangsmelodie van die stem werk intensiverend aangesien die ekstatische aanvangswoorde *Er, der herrlichste von Allen* wat met die spesifieke melodiese snit geassosieer word, telkens gesuggereer word. Die melodiese materiaal wat in maat 22 voorkom, verteenwoordig 'n sekvensiële nabootsing van die stemmelodie in maat 21. Hier handel dit om die wyse waarop die meisie haar geliefde se bewegings op 'n afstand sal betrag (kyk onder die afdeling i.v.m. *VERHOUDING: SANGSTEM-BEGELEIDING*³⁰):

Notevoorbeeld FII:21-22

In maat 24 verskyn daar eweneens melodiese materiaal in die begeleiding wat in die hantering daarvan sprekend van die meisie se (iewat oordrewe) nederigheid en gelatenheid is. Die gesinkopeerde begeleidingsmelodie dui waarskynlik op die enigszins onbestendige optrede van die jong man wat hom nog nie aan haar verbind het nie. Daarteenoor volg die jong meisie standvastig maar tog nederig op 'n afstand sy omwandelinge met haar oë. In mate 25-26b word die stemmelodie in die begeleiding gefinkorporeer terwyl albei hande die *stile concitato*-figuur bevat. Waar die immerteenwoordige sterk baslyn of aanhalings van die melodie van maat 2 gedurig die teenwoordigheid van die held voelbaar voorgestel het, handel dit in mate 25-26 en ook voortsettend in mate 27-28 uitsluitlik om die meisie se emosionele ervaring en haar aanvaarding van haar omstandighede. Dit blyk veral uit die parallelle beweging tussen die stem en die begeleiding en die afwesigheid van die sterk baslyn of melodiese verwysing na die held se eienskappe:

Notevoorbeeld FII:25-28

Wanneer daar in maat 37 weer eens na die geliefde as 'n ster met 'n heerlike lig verwys word, verdubbel die begeleiding nie alleen die stem in die onderste oktaaf nie, maar word die melodiese formule wat teenoor die woord *Stern* gebruik word, ook nageboots (kyk mate 37a-b¹ en 37c²-37d). Sodoende word die behaaglikheid wat uit die teks en die melodiese wending spreek, geïntensiveer:

Notevoorbeeld FII:37-38

'n Besonder vernuftige aanwending van melodiese materiaal in die begeleiding kom voor in mate 38 en 40. Die gesinkopeerde antisipasie van die stemmelodie wat in elkeen van die genoemde mate voorkom, dien telkens 'n dubbele doel. Enersyds tree dit stemondersteunend op by die relatief moeilik singbare intervalle. Andersyds werk dit intensiverend deurdat dit die besonder gevoelsbelaaide stygende mineursewende intervalle uitlig:

Notevoorbeeld FII:38-41

In voortsetting van die gesinkopeerde antisipasies van die stem in mate 38 en 40 bevat maat 42 ook melodiese materiaal. Die klimaksnoot van die begeleidingsmelodie word egter deur die sangstem vooruitgeloop. Die twee partye beweeg in maat 42 weer oorwegend parallel. Soos in mate 25-28 die geval was, verskyn die *stile concitato*-figuur in mate 43-45 ook in albei hande, terwyl die fokus op die emosies en gewaarwordinge van die jong meisie val. Die stemmelodie is ook in die *stile concitato* geïnkorporeer:

Notevoorbeeld FII:42-45

Mate 46-53 bevat 'n sekwensiële herhaling van mate 38-45, met gevolglik dieselfde mate van melodiese aktiwiteit in die begeleiding. In mate 51-53 word die *stile concitato*-figuur weer in albei hande aangewend, terwyl die melodie tog duidelik hoorbaar is. Hier handel dit ook om die meisie se eie emosies en hoe sy die besluit en keuse van haar held sal ervaar en aanvaar.

Die tussenspel-figuur van mate 17 en 18 word in mate 54-56 nog meer sprekend aangewend. Die herhaling van die melodiese formule word tot drie mate uitgebrei terwyl dit tussen die hoër en laer registers geslinger word in 'n oënskynlike poging om emosionele ewewig te herwin. Hierdie emosionele wankeling word ook bevestig deur die wyse waarop die aaneenskakeling van dominant-vierklanke eers in maat 60 tot rus kom:

Notevoorbeeld FII:54-56

Dieselfde melodiese materiaal wat in maat 37 in die begeleiding gebruik is, kom weer in maat 65 voor wanneer daar na die goeheartigheid van die held verwys word. Die spesifieke melodiese wending en die herhaling daarvan werk hier eweneens intensiverend om nie alleen die eienskappe van die man te onderstreep nie, maar ook die meisie se matelose bewondering te bevestig:

Notevoorbeeld FII:64-65

FIII: ICH KANN'S NICHT FASSEN NICHT GLAUBEN

Hoewel die begeleiding van hierdie lied op talle plekke in die diskant dieselfde noot as die stemmelodie bevat, vervul dit geensins 'n melodiese rol nie. Die begeleiding wat oorwegend akkoordiaal die eerste maatslag van die maat beklemtoon, kan moontlik as 'n soort verstarringssimbool gesien word: die meisie volhard in haar ongeloof en angs, terwyl die geliefde haar reeds uitgekies het. Verder werk

die begeleiding skilderend deurdat dit d.m.v. kleur en in mindere mate tekstuur, die woordinhoud en algemene stemming onderskryf. So word in mate 7 en 8 (59 en 60) gevind dat die woord *berückt* met die verminderde vierklank op die verhoogde subdominant van c-mineur beklemtoon word. As 'n mens die begeleiding alleen sou speel, tref hierdie progressie as nog net so verrassend, al word die teks nie in aanmerking geneem nie:

Notevoorbeeld FIII:4-8



Ewe effektiewe voorbeelde van harmoniese beklemtoning word ook in mate 18, 26, 43, 83 en 84 aangetref (kyk *HARMONIESE ANALISE*³¹ en ook die afdeling *HARMONIEK*³²).

In samehang met die teksinhoud en die subtiële verandering van gemoedsbeweging, tree daar 'n verandering in tekstuur in in mate 16 tot 36. Verinniging word voelbaar hier waar die meisie haar die geliefde se stem herinner. Die volhardende staccato-akkoorde word hier tydelik onderbreek deur 'n meer vloeiende beweging en meer melodiese verdubbeling, waar die meisie aan die geliefde se liefdesbetuiging dink. Die chromatiese beweging van stemme onderskryf egter haar ongeloof omdat sy vrees dat sy nie tussen droom en werklikheid kan onderskei nie.

Die swymelende *passacaglia*-agtige tussenspel wat op die droom aanspeel en wat deel van die koda is, gryp op 'n besondere wyse aan. Hoewel versluier deur die gesinkopeerde ritme, antisipeer die aanvang van die tussenspel (mate 68c-72b) die slotintrede van die stem (mate 76c-79):

Notevoorbeeld FIII:68c-72b, 76c-79

Die wiegende gesinkopeerde ritme wil iets laat deurskemer van die meisie se ingehoue, nuutgevonde vreugde. Daar spreek egter 'n ingetoënheid uit die steeds terugkerende wendinge, beperkte harmoniese progressie wat ostinato-agtig terugkeer, terughoudings en pedaalpunt. Die beklemtoonde f^2 (maat 71), a^2 (maat 75) en c^3 (maat 79) onderskryf egter die botsende emosies wat onderliggend aan die hele lied lê, maar wat veral hier ten slotte 'n uiting van getemperde twyfel

is. Enersyds is daar die opgewondenheid oor die groot geluk, andersyds die vrees dat dit dalk maar net 'n droom kon wees. In teenstelling met die harmonie wat deurgaans relatief eenvoudig was, vertoon die naspel (mate 83-84) 'n meer gekompliseerde opset. Benewens die chromatiek, dra die oorgebinde note en gepunteerde nootwaardes by tot die meer verwickelde tekstuur van hierdie twee mate. Asof oortuiging en aanvaarding ten slotte tog intree, sluit die naspel af met 'n arpeggio-figuur gebaseer op die C-majeur akkoord (m.a.w. 'n Tierce de Picardie).

Die sterk pianistiese naspel besit 'n sprekende spanningslyn van sy eie sonder om enigsins melodies van die stemparty afhanklik of daaraan ondergeskik te wees.

FIV: DU RING AN MEINEM FINGER

Die begeleiding van Lied FIV bied oorwegend sterk melodiese ondersteuning. Hoewel hierdie parallelle beweging van die sangstem en die boonste begeleidingstem gedeeltelik deur die aanhoudende beweging van die vulstemme versluier word, skep dit nogtans 'n sterk homogene eenheid wat die karakter van hierdie innig-peinsende lied duidelik onderstreep en die eenvoud van die onderwerp wat by die eenvoud van die meisie aansluit, bevorder.

Mate 9-11 vertoon veel minder melodiese materiaal as wat met die omringende mate die geval is. Veral in 9 en 11 staan die begeleiding die verste van die melodie verwyder as wat tot nog toe in hierdie lied die geval was. Die beklemtoonde sewende van die dominant-vierklank in die bas, die rankende arpeggio-figure en kronkeling in die binnestem van 9, sluit presies aan by die dromerigheid waarvan die teks spreek:

Notevoorbeeld FIV:9-11

The image shows a musical score for the piece 'FIV:9-11'. It consists of two staves. The top staff is the vocal line, written in G major (one sharp) and 4/4 time. The bottom staff is the piano accompaniment, written in C major (no sharps or flats) and 4/4 time. The lyrics under the vocal line are: 'hatt' ihn aus . ge.träu . met, der Kindheit fried.lich'. The piano accompaniment features a prominent arpeggiated bass line in the left hand and a more melodic line in the right hand. A dynamic marking 'p' (piano) is present at the beginning of the piano part.

Wanneer die veranderde stemming van groeiende opwelling wat tot intense ekstase ontplooi in maat 25 intree, word daar tydelik van hierdie parallelle beweging afgewyk. Die sterk *concitato*-akkoorde en die sangstem beweeg soms melodies onafhanklik van mekaar, maar is meesal tog melodies verdubbeld.

Die oorwegende kenmerk van hierdie begeleiding is die opbreek van akkoorde in die vulstemme en die arpeggio-figure wat prominent optree in die B-snit (kyk die afdeling i.v.m.

VORM³) en die naspel. Die naspel toon dan ook in 'n mate melodiese ooreenkoms met die aanvangsfrase van die B-snit aangesien mate 41 en 42 'n getransponeerde weergawe van maat 9 is:

Notevoorbeeld FIV:9, 41-42

hatt' ihn aus - ge.

The musical score consists of two systems. The first system shows a vocal line with the lyrics 'hatt' ihn aus - ge.' and a piano accompaniment starting with a piano (p) dynamic. The second system continues the piano accompaniment with a more complex, flowing texture.

Ewe opvallend is die middelstem van mate 1-2 en 5-6 wat ook dein of kronkel en by die sirkelmotiewe wat in die lied - tekstueel en musikaal - voorkom, aansluit:

Notevoorbeeld FIV:0-2, 4d-6

Du Ring an meinem Fin - ger, mein

ich drük-ke dich from an die Lip - pen, dich fr

The musical score consists of two systems. The first system shows a vocal line with the lyrics 'Du Ring an meinem Fin - ger, mein' and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line with the lyrics 'ich drük-ke dich from an die Lip - pen, dich fr' and the piano accompaniment.

Maat 16 is ook uitsonderlik en val op a.g.v. die sterk kontrapuntale skryfwyse wat met besondere chromatiek gepaard gaan. Die linkerhand boots die regterhand na en uit hierdie intense verdigting groei die met deernis vervulde melodie, soos wat die een omstandigheid (die vreugde van die liefde, waarvan die ring spreek) uit die ander (die droom en vroeëre afsondering) gegroei het:

Notevoorbeeld FIV:16

Raum. Du

The musical score shows a vocal line with the lyrics 'Raum. Du' and a piano accompaniment. The piano part features a complex, chromatic texture with a strong contrapuntal relationship between the hands.

FV: HELFT MIR, IHR SCHWESTERN

Lied FV se begeleiding werk hoofsaaklik stemmingskeppend en evokatief van bepaalde gemoedstoestande. Die sirkelfigure wat so volop in die begeleiding voorkom (mate 1-5, 7, 8, 11, 12, 15, 16 en ooreenstemmende plekke) suggereer die

bedrywigheid om die bruid vir die huwelikseremonie te tooi, asook die algemene opgewondenheid wat daar heers:

Notevoorbeeld FV:1-5

Helft mir, ihr Schwestern, freundlich mich schmücken, dient der Glücklichen

mf
Immer mit Pedal.

Die begeleiding se hoof funksie is dus nie melodie-ondersteunend nie. Daar verskyn egter 'n hele aantal plekke waar die begeleiding tog uitgesproke melodiese optree. In hierdie gevalle laat die binnestemme egter nie die voortdurende agstenootbeweging vaar nie. Hierdie sterker melodiese-georiënteerde fragmente verskyn veral aan die afloop van die betrokke frases en dra melodiese beweging oor die kadense (mate 6c-d, 10c-d, 14c-d, 18c-d en ooreenstemmende plekke):

Notevoorbeeld FV:6-7

heute, mir. Win-det geschäftig

In die geval van die laaste strofe word daar egter 'n groter gedeelte aangetref waar die begeleiding die melodie ondersteun, nl. mate 41-44. Hier handel dit nie meer om die funksie wat die vriendinne vervul om die bruid te tooi en by te staan nie, maar rig sy haar direk tot hulle in 'n afskeidsgroet, en is sy waarskynlik op hierdie oomblik - soos dikwels by afskeid die geval is - emosioneel besonder naby aan hulle:

Notevoorbeeld FV:41-44

Aber euch, Schwestern, grüß ich mit Wehmut, freudig scheidend aus eurer Schar,

p
ritard.
a tempo

Die naspel (mate 46c-52a) kan melodiese teruggevoer word na sekere formules wat in die verloop van die lied dikwels

verskyn, hoewel die ritmiese inkleding en gevolglik ook die aksentuering verskil. Die naspel tower die beeld op van 'n vrolike bruidsprosessie wat uit die midde van die feesvierende skare verdwyn. Schumann gebruik treffende eggo-effekte wat besonder verinnerlikend werk:

Notevoorbeeld FV:46-52

The image shows two staves of musical notation. The top staff is the treble clef and the bottom staff is the bass clef. The music is in a minor key. The first staff has a 'ritard.' marking and a 'p' (piano) dynamic marking. The second staff continues the piece with various rhythmic patterns and dynamics.

Mate 46c-47b staan melodïes die naaste aan die stemmelodie van maat 3 en ooreenstemmende plekke:

Notevoorbeeld FV:3

The image shows a single staff of musical notation in a treble clef. The melody is in a minor key. Below the staff, the lyrics 'Helft mir, ihr Schweißstern,' are written.

Mate 47c-48b stem melodïes ooreen met maat 4 se stemmelodie:

Notevoorbeeld FV:4

The image shows a single staff of musical notation in a treble clef. The melody is in a minor key. Below the staff, the lyrics 'helft mir ver-scheuchen' are written.

In albei bg. gevalle bring die ritmiese verskuiwing mee dat die stygende vierdesprong en sesdesprong op die sterk maatslag van die maat geplaas is, sodat dit 'n forser gedaante aanneem as in die ooreenstemmende mate 3 en 4 en so 'n imposante marsiale karakter verkry.

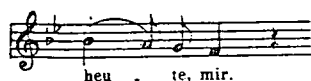
Mate 48c-49b is melodïes afgelei van maat 5:

Notevoorbeeld FV:5

The image shows a single staff of musical notation in a treble clef. The melody is in a minor key. Below the staff, the lyrics 'dient der Glücklichen' are written.

Mate 49c-50b stem melodies ooreen met maat 6 se stem en begeleidingsmelodie:

Notevoorbeeld FV:6, FV:49-50



Die sekwense wat in mate 50c-51 aangewend word om die wegsterwende eggo te verklank, kan eweneens teruggevoer word na die stemmelodie van maat 5a-b (kyk Notevoorbeeld FV:5).

Die horingkwint wat in maat 51c-d gebruik word, stel 'n fynsinnige simboliek daar wat wonderlik gepas is by die beeld van 'n vertrekkende bruidsoptog (kyk Notevoorbeeld FV:46-52).

FVI: SÜSSER FREUND, DU BLICKEST

Die begeleiding van Lied FVI vervul nie primêr 'n melodiese funksie nie, maar is veel eerder evokatief van 'n bepaalde stemming. Daar bestaan egter plekke waar die begeleidingsmelodie en die stemmelodie ooreenstem - soms min of meer toevallig, soms berekend.

In maat 1b neem die begeleiding 'n aanvang met die gesinkopeerde figuur wat só 'n prominente plek in hierdie lied inneem dat dit die sterkste enkele samebindende faktor word:

Notevoorbeeld FVI:1-4

Hierdie formule met sy sprekende harmoniese samestelling vervul hier in maat 1 en op die meeste ander plekke waar dit voorkom nie primêr 'n melodiese funksie nie. Dit gebeur egter in bepaalde gevalle dat die betrokke formule direkte melodiese ondersteuning aan die stem bied (kyk bv. Lied FVI:7 en 17). Die ritmiese samestelling van hierdie aanvangsformule antisipeer sonder twyfel die gesinkopeerde ritme van die stemintrede in maat 2b. Die aanvang van die begeleiding en die intrede van die stem is aanvanklik onafhanklik van mekaar, maar vanaf maat 2d^a tot maat 3d word in die begeleidingsmelodie die sprekende wending a^a-b-g aangetref, wat in die verloop van die lied dikwels en in verskillende registers verskyn.

Melodies stem 4b-7a ooreen met 1b-4a, maar daar het wel 'n verandering van register plaasgevind deurdat die hele frase 'n oktaaf laer getransponeer is. In hierdie wisseling van register kan 'n subtiële dialoog tussen die oorstelpte vrou en haar verwonderde man gelees word. Ook gee die gepaardgaande verdonkering 'n aanduiding van die man se onvermoë om sy vrou se emosionele toestand te begryp:

Notevoorbeeld FVI:4-7

Vanaf maat 7d tot maat 9c kry die begeleiding 'n groter melodiese funksie en is die begeleidingsmelodie in ooreenstemming met die stemmelodie. Die aanvangsformule soos dit in maat 1 voorgekom het, word met effens gewysigde rangskikking van stemme ter wille van die daaropvolgende stemvoering in maat 8 gebruik. Die veranderde melodiese wending in mate 8 en 9 bring mee dat die affektiewe gehalte van die spesifieke formule nie dieselfde is as in maat 1 nie. Die emosionele geladenheid van die eerste sewe mate word ietwat verlig wanneer die vrou effens geamuseerd na die ongewoonheid van haar tranes verwys. Na die eenvoudige ritmiese opset van mate 8-9c keer die gesinkopeerde ritme in maat 9d baie opmerklik terug, en dit word volgehou tot in maat 11 as aanduiding van die man se onbegrip en ongemak:

Notevoorbeeld FVI:7-11

In hierdie genoemde mate (9d-11a) vervul die begeleiding kwalik 'n melodiese funksie en verleen die akkoordale struktuur hoofsaaklik harmoniese ondersteuning. Vanaf maat

11b tot maat 22a herhaal die begeleiding die materiaal wat in mate 1-11a voorgekom het. Die herhaling is nie net formeel verantwoord nie, maar dien ook die onderliggende wisselende affekte ewe effektief as in die vorige elf mate.

Die tussenspel van mate 22b-24d groei organies as voortsetting uit die aanvangsformule deurdat die melodie deur loop in die middelstem van die regterhand en in teenbeweging in die onderste stem van die linkerhand aangetref word. As sulks werk dit intensiverend aangesien dit hier 'n verdigting van die gesinkopeerde ritme toon. Die sterk stygende lyn oor 'n betreklik wye toonomvang is sprekend van die emosionele opwelling wat die vrou beleef en die gevoelsintensivering wat sy ervaar wanneer sy haar man omtrent haar situasie inlig. Soos reeds in die afdeling oor die teks genoem is, neem hierdie subtiele tussenspel die plek in van 'n té direkte strofe wat Schumann verkies het om weg te laat:

Notevoorbeeld FVI:21-24

The musical score for 'meine Lust' consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major and 3/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment is in the same key and time, starting with a bass clef. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many beamed notes and rests, creating a dense texture. The vocal line is simple and melodic, with the lyrics 'meine Lust.' written below it.

Van maat 25 tot 28 verskyn daar in die regterhandparty 'n *concitato*-figuur bestaande uit herhaalde derdes en vierdes wat hoofsaaklik op harmoniese ondersteuning ingestel is, maar wat ook stemmingskeppend werk, aangesien die eweredige agstenoothertaling en chromatiese styging in albei stemme 'n intensiverende effek het. Die jong vrou ervaar hier die genot en opwinding van gedeelde vreugde, aangesien haar man nou ingelig is. Die $g^{\#1}-a^1$ (mate 25d-26a) en $a^{\#1}-b^1$ (mate 27d-28a) is wel in ooreenstemming met die sangstem, maar nogtans spreek hierdie materiaal 'n mens nie as primêr melodies aan nie:

Notevoorbeeld FVI:25-28

The musical score for 'Weißt du nun die Tränen, die ich weinen kann,' consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major and 3/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment is in the same key and time, starting with a bass clef. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many beamed notes and rests, creating a dense texture. The vocal line is simple and melodic, with the lyrics 'Weißt du nun die Tränen, die ich weinen kann,' written below it.

In die linkerhandparty van mate 26b-27c verskyn 'n figuur wat herlei kan word na die aanvang van die stemmelodie in maat 2 - veral t.o.v. die dalende verminderde vierde. Hierdie gesinkopeerde figuur word in mate 28b-29a sekvensieel herhaal. Die herhaling 'n tweede hoër werk eweneens intensiverend. Hierdie formule word nou reeds só

sterk met die man geassosieer dat die begeleiding hier die indruk van 'n dialoog met die stem - m.a.w. met die vrou - skep. Hierdie effek word meer breedvoerig bespreek onder afdeling VERHOUDING SANGSTEM-BEGELEIDING³⁴ (kyk in dié verband ook Notevoorbeeld FVI:25-28).

Van maat 29 tot maat 32 verskyn in die regterhand steeds die agstenootheralings wat as *concitato*-figuur duidelik van emosionele opwelling spreek. Die begeleiding speel hier egter 'n groter melodiese rol as in die voorafgaande mate vanaf 25. Die idee van gesinkopeerde ritme word in die linkerhand voortgesit:

Notevoorbeeld FVI:29-32

Die tussenspel in mate 32c²-34b is in teenstelling met die vorige tussenspel uitgesproke melodies van aard. Die regterhand antisipeer die stemmelodie se intrede terwyl die linkerhand die *concitato* van herhaalde agstenote voortsit waarmee dit in maat 31 begin het. Maat 34c-d bevat die melodiese aanloop wat in 32c-d voorgekom het. Die begeleiding bevat egter vanaf mate 35-36 nie dieselfde melodiese materiaal as in die voorafgaande twee mate nie. Hierdie melodiese formule, wat sterk herinner aan Beethoven se *An die ferne Geliebte*, word as musikale gestikulasie ervaar, deurdadig die jong vrou enige afstand wat daar nog tussen haar en haar man kan bestaan, wil uitwis (*Bleib' an meinem Herzen*):

Notevoorbeeld FVI:32-34

Nadat die *concitato* vanaf maat 35 in beide die regterhand en linkerhand verskyn het om harmoniese steun aan die stem te verskaf, hervat die begeleiding in mate 36c-38a dieselfde melodiese materiaal waaruit die tussenspel bestaan het, met die assosiasie van persoonlike nabyheid en samesyn:

Notevoorbeeld FVI:35-38

Vanaf maat 38 hervat die begeleiding in albei die hande die *stile concitato* wat so kenmerkend van die B-snit is. Nou dien dit egter nie net as harmoniese ondersteuning nie, maar verdubbel dit konstant unisoon die stemmelodie. Hierdie aantal mate werk geweldig stuwend en is sprekend van die gloeiende liefdesbetuiging van die jong vrou:

Notevoorbeeld FVI:38-42b

Die tussenspel van mate 42c-44d vorm 'n oorleiding wat van ontroering spreek en waaruit die aanvangsformule soos dit in maat 1 verskyn, organies groei. Hier werk die begeleiding by uitstek stemmingskeppend en is nie primêr op die melodiese ingestel nie. 'n Nuwe motief verskyn in mate 42c-44a en 'n skielike terugkeer volg ná die klimaks, wat op die verwagte jong moeder se behepthed met die opwindende vooruitsig dui:

Notevoorbeeld FVI:42-44

Mate 44b-53d stem ooreen met mate 1b-10d, wat formeel bevredig maar wat ook subtiel aanspeel op die feit dat die man nie een met sy vrou in haar ervaring van moederskap - 'n eksklusief vroulike voorreg - kan wees nie. Die naspel neem in maat 54b 'n aanvang met die aanvangsformule wat dan ritmies en melodies as grondslag dien vir die uitbreiding daarvan in mate 55b-55d. Die naspel in mate 56-58 bevat 'n sterker melodiese klimaks as die tussenspel in mate 22b-24d. Die melodie verskyn hier in die boonste stem van die regterhand en daar is 'n fragment in teenbeweging in die onderste stem van die linkerhand (mate 55b-56d). Die

melodie word hier op so 'n wyse uitgebou dat dit melodies sowel as harmonies tot 'n sterk klimaks lei op die leunakkoord wat van oorstelpteheid spreek in maat 56a-c:

Notevoorbeeld FVI:54-58

Die leunnote werk sterk emosioneel en dra in die besonder by tot die skep van 'n bepaalde affek, nl. 'n hunkering wat op gepaste wyse aansluiting vind by die intimiteit, geborgenheid en sporadiese hartstog.

FVII: AN MEINEM HERZEN, AN MEINER BRUST

Lied FVII se begeleiding word gekenmerk deur rankende arpeggio-figure wat uiteraard nie baie direkte melodiese ondersteuning aan die stem bied nie. Daar bestaan op bepaalde punte 'n ooreenstemming tussen die stem- en begeleidingsnote wat wel ondersteunend werk, maar hierdie note beklee egter nie 'n meer prominente plek in die begeleiding as enige van die ander note nie. Hier kom dus toevallige verdubbeling van wisselende belangrikheid voor. Daar bestaan 'n besonder subtiele wisselwerking gebaseer op die afwisseling van hoe ver en hoe naby die begeleiding aan die stem lê. So is daar bv. in mate 3 en 5 toevallige ooreenstemming, terwyl dit in mate 6-9 'n bedoelde aansluiting is, hoewel dit nog nie meebring dat die begeleiding melodies gekonsipieer is nie.

Die opmerklikste ooreenstemming tussen stem- en begeleidingsnote kom voor waar die stem en die begeleiding beide die tonikanoot, nl. d^2 , bevat. Dit is egter feitlik onvermydelik aangesien die stemmelodie sterk om die tonikanoot sentreer en die tonikaharmonie so dikwels gebruik word. Waar die begeleidingsnoot prominent en uitgesproke parallel met die stemmelodienoot voorkom in mate 30-31, werk dit sonder twyfel klimakteries - veral hier waar Schumann die formule opmerklik verander weens die vinniger tempo:

Notevoorbeeld FVII:29b³-31

Die naspel vertoon 'n deinde melodiely wat gekenmerk word deur chromatiese tone. Hierdie intens affektiewe lyn werk besonder geslaagd evokatief van die bedoelde stemming onderliggend aan hierdie lied, nl. die intense gevoelsbelewenis van 'n moeder wat haar verlustig in die samesyn met haar geliefde kindjie. Hier, soos dikwels in die voorafgaande liedere, vind ons 'n ineenstrengeling van emosies waar vreugde en smart so na aan mekaar lê dat dit byna nie van mekaar onderskei kan word nie. Chromatiek, sterk dalende lyne en talle versierings word aangewend om die diepgevoelde moederlike emosies wat die lied ten grondslag lê, in die naspel te verklank.

FVIII: NUN HAST DU MIR DEN ERSTEN SCHMERZ GETAN

Die sterk deklamatoriese karakter van Lied FVIII laat nie ruimte vir 'n ryk gefigureerde begeleiding nie. In hierdie lied het die vrou voor 'n onomstootlike realiteit te staan gekom - 'n werklikheid waarin slegs die basiese, essensiële van pas is. Die kwasie-secco begeleiding dien dus die heersende omstandigheid ideaal:

Notevoorbeeld FVIII:1-4



Waar die begeleiding in die eerste plek daarop ingestel is om die nodige harmoniese ondersteuning te bied, beweeg dit ook melodies baie na aan die stem, sonder om ooit in oppervlakkige parallelle beweging met, of verdubbeling van, die stem te verval. Lg. is iets wat maklik kon gebeur met die uiters beperkte verskeidenheid materiaal wat in die begeleiding aangewend word.

Waar die melodie nie in die boonste begeleidingstem verskyn nie, is dit in die binnestemme van die uitgesproke akkoordale begeleiding vervat, soos bv. in mate 9-11 en 15-19 gesien kan word. Hier, soos trouens in die hele lied, speel die harmoniese kleur en affektiewe werking daarvan net so 'n belangrike rol as die ondersteuning van die stemparty:

Notevoorbeeld FVIII:9-11 (Kyk Notevoorbeeld FVIII:15-19 op volgende bladsy):

Notevoorbeeld FVIII:15-19

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written on a single staff in G major, with lyrics in German. The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clef) with chords and melodic lines. The score is marked with dynamics such as *p* and *pp*.

mehr. Ich zieh' mich in mein Inn'-res still zu.rück, der Schlei - er fällt, da

2.3.4.2 RITMIEK

FI: SEIT ICH IHN GESEHEN

Binne die raamwerk van die meesleurende $\frac{3}{4}$ -maatslag is die opmerklikste ritmiese kenmerk van Lied FI se begeleiding - net soos in die stemparty die geval is - die beklemtoning van die tweede maatslag. Die rusteken wat in mate 1 en 2 op die derde maatslag verskyn en die gepunteerde kwartnoot wat in maat 3b-c¹ voorkom, dra by tot die uitbouing van die *sarabande*-idee (kyk *STEMPARTY: RITMIEK*²²) en werk positief mee om die idee van intense innerlike betrokkenheid en verliefde behepthed oor te dra:

Notevoorbeeld FI:1-2

In maat 4 word die idee van blind wees (in 'n positiewe sin) treffend d.m.v. die harmonie geskilder (kyk onder die afdeling i.v.m. *DIREK-SKILDERENDE ELEMENTE*²⁶). Ritmies sluit die sinkopasie in die begeleiding baie subtiel maar uiters betekenisvol hierby aan deurdat dit 'n momentele swenkende onsekerheid skep:

Notevoorbeeld FI:4

Uitgebreide sinkopasie word in mate 12-13 baie effektief aangewend om, in verbinding met die spesifieke harmoniek, voelbaar uitdrukking te gee aan die idee van donker dieptes, waarom dit in die teks handel. In mate 28-29 is die werking daarvan minder direk, maar sluit tog nog gepas aan by die idee van *blind wees* (positief bedoel):

Notevoorbeeld FI:12-13

FII: ER, DER HERRLICHSTE VON ALLEN

Die *concitato*-figuur as simbool van opgewondenheid, soos dit reeds in maat 1 verskyn, geld as die mees uitstaande ritmiese kenmerk van die begeleiding van Lied FII. Hierdie opvallend volhardende begeleidingsfiguur is evokatief van die gloeiende opwinding wat die idealistiese verliefde jong meisie ervaar. Die *concitato* word feitlik dwarsdeur die hele lied aangetref met min onderbreking en word feitlik deurgaans in albei of minstens een van die hande se partye aangetref. Plekke waar die *concitato* wel momenteel onderbreek word, is in mate 37, 42 (linkerhand bly verwant), 50 (linkerhand bly verwant), 65 en die naspel, mate 68-71.

By hierdie punte waar van die *concitato* afgewyk word (ten volle of gedeeltelik) word daar 'n groter mate van ooreenstemming tussen die stem- en begeleidingsmelodie aangetref. Verder kom daar ook 'n hoër mate van verinnerliking en intensivering voor aangesien dit telkens om 'n musikale of tekstuele hoogtepunt handel (kyk onder die afdeling *SANGSTEM: MELODIEK*).

Treffend is die gepunteerde ritmiese motief wat in die linkerhandparty van mate 6-7 in verbinding met sinkopasie en as nabootsing van die stemmelodie in mate 5d-7b voorkom:

Notevoorbeeld FII:5-7

gut! Hol-de Lip-pen, kla-res Au-ge, hel-ler

Die forsheid van die motief wat hier met die manlike aantreklikheid van die geliefde jong man geassosieer word, word weer op dieselfde wyse in mate 14-15 en 61-62 aangewend. 'n Meer subtiele gebruik van die gepunteerde motief verskyn in mate 33-34. Die stemparty lui nie soos in die ander genoemde gevalle die motief in nie en die teks handel ook nie direk om die bewonderenswaardige eienskappe van die man nie. Eerder gaan dit om die verlangens en verwagtinge van die verliefde meisie:

Notevoorbeeld FII:32-34

weibt; darfst mich, nied-re Magd, nicht ken-nen, ho-her

Sinkopasie speel 'n belangrike rol in hierdie lied om uiting te gee aan die oorweldigende bewondering wat die meisie vir haar held koester. Haar allesoorheersende liefde en gloeiende verering laat haar soms oorstelp van aandoening. Hierdie geweldige gemoedsbeweging kom dan wonderlik tot uiting in die aanwending van sinkopasie:

Die heroutmotief soos dit in maat 2 in die stemparty voorkom, word in maat 9 getransponeer met 'n gesinkopeerde intrede in die klavier aangetref:

Notevoorbeeld FII:9



In maat 17 word die motief weer op dieselfde wyse en met dieselfde effek van oorstelpte bewondering aangewend. Hier word die werking daarvan egter geïntensiveer, deurdat dit in maat 18 sekwensieel herhaal word:

Notevoorbeeld FII:17-18



In mate 54-56 word die heroutmotief weer eens gesinkopeer gebruik en tot drie verskynings uitgebrei. Opvallend hier is die feit dat die middelste verskyning afwyk in die sin dat dit 'n rusteken op die sterk maatslag bevat, asof die meisie hier moet veg om ewewig:

Notevoorbeeld FII:54-56



In mate 38, 40 en 42 word sinkopasie in verbinding met groot stygende melodiese spronge gebruik om uitdrukking te gee aan die intense gevoelsbelevens wat die meisie ervaar wanneer sy haarself as ontoereikend verklaar om deur die geliefde uitgekies te word:

Notevoorbeeld FII:38-42

keit! Nur die Würdigste von allen darf be-glücken deine Wahl, und ich

Wanneer dieselfde materiaal in 46, 48 en 50 verskyn, is die effek subtiel getemper deurdat, i.p.v. die sprekende mineursewende spronge, mineurderdes klink. Dit sluit wonderlik gepas aan by die meisie se vrywillige onttrekking in belang van haar geliefde. Die ekstase maak hier plek vir 'n intense patos:

Notevoorbeeld FII:46-50

Mal. Willmich freuen dann und weinen, selig, selig bin ich dann, sollte:

Maat 66 is dieselfde as maat 38 en word in maat 67 sekwensieel herhaal ter intensivering van die ekstase wat uit 66 spreek, maar ook ter voorbereiding van die besonder sprekende epiloog van mate 68-71a:

Notevoorbeeld FII:66-71

ritard. rit. p p

In strofe 3 handel dit om die glorie van die geliefde wat die jong meisie in verering net maar op 'n afstand sal betrag. Net hier en in geeneen van die ander strofes nie, maak die begeleiding van versierings gebruik wat 'n berekende en besonder subtiële effek het. Maat 20 vertoon reeds, nog as deel van die tussenspel, 'n draaisneller soos wat vroeër in die stemparty voorgekom het in mate 4b-c, 8b-c, 12b-c en 16b-c met dieselfde effek van behaaglikheid:

Notevoorbeeld FII:20



Die pedaalnote wat in mate 21-24 voorkom, word telkens met 'n kort voorslag versier wat subtiële beklemtoning aan die besondere begeleidingsakkoorde verleen. Ritmies het dit ook 'n uiters subtiële maar tog duidelik voelbare effek van ontroering:

Notevoorbeeld FII:21-24



FIII: ICH KANN'S NICHT FASSEN, NICHT GLAUBEN

Strofe een van Lied FIII (mate 1-15) word oorheers deur die staccato kwartnoot-akkoorde wat die noodsaaklikste harmoniese ondersteuning aan die stem bied. In mate 7-8 kom die reëlmatige kwartnoot-agsterus beweging momenteel tot stilstand wanneer die begeleiding teenoor die woord *berückt* emfaties op die Duitse sesde vertoef, om uitdrukking te gee aan die verwonderde meisie se verrukking:

Notevoorbeeld FIII:6-8



Die verplasing van die staccato-akkoord na die laaste maatslag van die maat in 10, kan moontlik daarop ingestel wees om die stem vryheid te laat om die versieringsnoot wat in maat 10a voorkom, na willekeur te kan uitvoer. Ná die reëlmatige beklemtoning van die eerste maatslag in die voorafgaande mate, werk die verskuiwing van die akkoord egter ook subtiel emfaties. Die verplasing van die staccato-akkoord sowel as die verkorte nootwaarde daarvan, vind aansluiting by die verrukking wat die jong vrou in haar vreugde ervaar. Ook in mate 46 en 62 is die klemverskuiwing as toonbeeld van momentele verbystering gepas:

Notevoorbeeld FIII:8-11

In maat 16 (strofe 2) verander die tempo-aanduiding na *Etwas langamer* om aan te sluit by die verwonderde ontroering wat die meisie ervaar by die gedagte aan die geliefde se onwerklike woorde. Daarmee saam verander die afgebroke, enigszins starre ritmiese inkleding van die begeleiding. Gedrae gepunteerde kwartnoot-akkoorde met heelwat oorgebinde note wat vir twee mate of in enkele gevalle nog langer bly staan, sluit aan by die verinninging wat in die teks ingetree het. Die kwartnoot-agstenoot beweging wat in mate 22 en 34 voorkom, maak parallelle beweging met die sangstem moontlik wat subtiel klimakteries werk:

Notevoorbeeld FIII:20-23, 32-35

Die begeleiding van die derde strofe keer terug na die staccato-akkoorde van strofe 1, met 'n ewe effektiewe stilstand op die Duitse sesde as voorheen, teenoor die woord *Brust* in mate 43-44:

Notevoorbeeld FIII:42-44

Wanneer die *Adagio* in mate 49-50 verskyn, word eers op die subdominant-vierklank en dan die Duitse sesde vertoef, as harmoniese sowel as ritmiese beklemtoning, om die behae wat die verliefde jong meisie uit haar trane sal put, te suggereer:

Notevoorbeeld FIII:48-51

Nadat mate 1-15 in mate 53-67 herhaal is, verskyn daar in mate 68-75 'n kort tussenspel met wonderlike seggingskrag wat van smagting en verlange spreek. Die afgemete akkoorde word hier vervang met 'n wiegende $\frac{3}{8}$ -maat beweging. Teenoor 'n middelpedaalnoot wat vastigheid bied, verskyn in die onderste stemme van beide hande 'n ostinato sirkelfiguur in gepunteerde kwartnote. Daarteenoor verskyn in die boonste begeleidingstem 'n swymelende sinkopasie wat treffend by die droomgedagte aansluit, terwyl daar subtiel na die aanvangsmelodie verwys word:

Notevoorbeeld FIII:68-76

Die sublimiteit wat in die tussenspel bereik is, word verder gevoer en uitgebou in mate 76-86. Aanvanklik word die sinkopasie, ostinato en middelpedaalnoot van die voorafgaande mate (68-75) volgehou (76-68). Vanaf maat 79 word na 'n gelyke verdeling van die $\frac{3}{8}$ -maat teruggekeer, maar word daar van ritmiese versierings gebruik gemaak, wat o.a. as draer dien van die behaaglike verrukking wat die meisie ervaar:

Notevoorbeeld FIII:76-86

In maat 79 word die klimaksnoot d.m.v. 'n voorslag benader om die klimaks ook ritmies te help.

Die arpeggio-akkoord in maat 81 dien ook om ritmiese gewig aan die besondere harmonie, wat ook dinamies beklemtoon word, te verleen. Hierdie spesifieke beklemtoning sluit ook

presies aan by die idee van droom-verrukking (kyk Notevoorbeeld FIII:76-86).

In maat 85 (kyk Notevoorbeeld FIII:76-86) bring die ad libitum arpeggio-figuur die ritmiese verwikkeldheid (gepaardgaande met die besondere harmoniese inkleding, nl. die Tierce de Picardie) van mate 83-84 tot ontplooiing. Die besef dat alles nie net 'n droom is nie, maar die wonderlike werklikheid, dring uiteindelik tot die meisie deur!

FIV: DU RING AN MEINEM FINGER

Die boonste begeleidingstem van Lied FIV stem ritmies oorwegend ooreen met die ritme van die sangstem. In die binnestemme word vloeiende agstenote aangetref wat *kronkel* en wat vir 'n heggeweefde tekstuur verantwoordelik is. Die vloeiende agstenoot-beweging wat voortdurend aan die gang gehou word, sluit aan by die beeld van die verloofde meisie wat peinsend haar ring betrag met gedagtes wat om die ring en haar geliefde gewef is en waaruit sy nie regtig kan of wil loskom nie.

Van die bogenoemde patroon word afgewyk met die intrede van die veranderde stemming in maat 25. Die meisie se aandag word hier verplaas van die bepeinsing rondom die ring en haar eie innerlike wêreld, na die geliefde man en die plek wat hy in haar lewe gaan inneem. Die vloeiende beweging word hier vervang deur 'n sterk akkoordale opset. Die *concitato*-begeleiding werk hier stemmingskeppend en is evokatief van die gedrongenheid en totale oorgawe wat die meisie hier ervaar (kyk FIV:25-32).

In maat 32 word daar op vernuftige wyse teruggekeer na die vloeiende ritmiese beweging van vroeër. Die sterk ritmiese inslag van die *stille concitato* word hier versoen met die meer liriese karakter van die sirkelende begeleidingsfigure om so 'n baie natuurlike oorgang te skep na die herhaling van die eerste strofe:

Notevoorbeeld FIV:31-33

ritard. -

finden verklärt mich in sei - nem Glanz. Du Ring an mei. nem

ritard. -

FV: HELFT MIR, IHR SCHWESTERN

Die mees uitstaande kenmerk van die ritmiek van Lied FV is die aanhoudende, vloeiende agstenoot-beweging met die puntering op die laaste maatslag. Hierdie puntering wat dikwels in verbinding met 'n leunoot gebruik word, verleen 'n subtiële ingehoue opwinding aan die begeleiding:

Notevoorbeeld FV:1-2

Immer mit Pedal.

In maat 5 verskyn die puntering op die tweede maatslag i.p.v. die vierde, waarskynlik ter wille van die parallelle melodiese beweging tussen die stem en begeleiding:

Notevoorbeeld FV:5

dient der Glück.lie.chen

Hoewel die begeleiding min of meer aan die einde van frases van die sirkelfigure afwyk om meer melodiese materiaal aan te bied, word die vloeiende agstenoot-beweging nie daardeur geraak nie:

Notevoorbeeld FV:6

Wanneer die fokus in die tweede strofe van die meisies se bedrywighede óm die bruid na die bruid en haar geliefde se samesyn verskuif, word die kenmerkende sirkelfigure tydelik agtergelaat. Sodoende is 'n groter mate van melodiese verdubbeling moontlik, wat suggestief is van die nabyheid van die man (kyk FV:11-18):

Notevoorbeeld FV:11-14

Als ich be.frie . digt, freu . di.gen Her . zens, sonst dem Ge.lieb . ten im Ar . me lag.

By die derde strofe verskuif die aandag weer terug na die meisies se geskarrel en stem dit ook musikaal ooreen met die eerste strofe (kyk FV:19-26).

In die vierde strofe spreek die bruid haar geliefde direk aan. Die gevoelsmatige verandering wat in die teks ingetree het, word ook in die begeleiding weerspieël. Die sirkelfiguur van die begeleiding word vervang met 'n gedempte *concitato*-figuur in die regterhand en parallelle oktawe in die linkerhand. Gloeiende, ingehoue opgewondenheid en bewondering straal uit hierdie begeleiding, wanneer die bruid haar bruidegom ontmoet (kyk FV:27-34):

Notevoorbeeld FV:27-30

Wanneer die bruid haar in maat 35 weer tot haar vriendinne rig en hulle versoek om blomme vir die bruidegom te strooi, keer die sirkelfiguur weer terug en is mate 35-40 dieselfde as 1-6 (kyk Lied FV:35-40). Hoewel die agstenoot-beweging nie ophou nie, verander die begeleidingspatroon vanaf maat 41. Mate 41-44b bevat begeleidingsmateriaal wat afgelei is van die formules wat vroeër aan die einde van frases verskyn het. Die kort voorslag waarmee die basnote op 'n afstand van 'n oktaaf versier word, verleen subtiele intensivering aan die momentele versombering wat hier intree, veral in verbinding met die *ritardando*:

Notevoorbeeld FV:41-44b

Die sirkelfiguur wat in maat 44c terugkeer, verskyn 'n halwe maat vroeër as wat gewoonlik die geval is. Hierdie verandering dien as aanloop vir die sinkopasie in maat 46a-b en die sprekende marsiaal waarmee die lied afsluit. Die ritmiese ongelykheid wat hier tussen die stem en begeleiding geskep word, sluit wonderlik aan by die gedagte van afskeid en die bruid wat nou uit die bekende kring van haar vriendinne wegbeweeg:

Notevoorbeeld FV:44-46b



Die marsiale naspel is ritmies heeltemal anders as enigiets wat voorheen in die lied verskyn het. Melodies is dit verwant aan die aanvangsmelodie en skep 'n plastiese voorstelling van die bruidspaar wat op die maat van statig-opgewekte marsmusiek die bruilofsgangers agterlaat en uit hulle midde vertrek. Die vraag kom onwillekeurig op of Wagner nie dalk 'n sprankie inspirasie uit hierdie naspel kon geput het vir sy oorbekende huweliksmars nie:

Notevoorbeeld FV:46-52

A musical score for piano accompaniment, consisting of two staves. The music is in a minor key and features a steady, rhythmic accompaniment. A 'ritard. p' (ritardando piano) marking is placed above the left-hand staff. The lyrics 'di - mi - nu - en - do' are written above the right-hand staff.

FVI: SUSSER FREUND, DU BLICKEST

Ritmies word die eerste, tweede en vierde strofes van Lied FVI gekenmerk en oorheers deur die gesinkopeerde ritme wat reeds op sprekende wyse by die aanvangsformule na vore tree. Hierdie formule verskyn by herhaling deur die hele lied in dien as 'n sterk samebindende faktor - nie alleen in 'n formele sin nie, maar ook t.o.v. gevoelsuitdrukking, waar dit die onderliggende affek van stille ekstase en ontroering bevestig (kyk Lied FVI):

Notevoorbeeld FVI:1



In die verloop van die lied is daar slegs enkele mate waar die gesinkopeerde idee nie voorkom nie. Te midde van die oorwegend lang note en sinkopasie val die ewe lang kwartnote in maat 9 op a.g.v. die andersheid daarvan. In maat 9 kan dit direk in verband gebring word met die teks, in die sin van *ongewoon*, en werk dit as sodanig emfaties. In maat 19 is die aansluiting by die teks nie heeltemal so direk nie, maar kom daar nogtans iets tereg van die speelsheid waarmee die vrou haar man nader nooi. In maat 52 weer vind dit tog aansluiting by die vooruitsig op die blye dag, wanneer die kindjie uit die wiegie vir die moeder sal glimlag:

Notevoorbeeld FV:9

Die gesinkopeerde aanvangsformule verskyn weer in maat 21 en dien as aanloop vir die kort tussenspel wat na die derde strofe lei:

Notevoorbeeld FVI:21-24

Die kort tussenspel (mate 21c-24) bring 'n opstapeling van die gesinkopeerde ritme met die melodie in die middelstem van die regterhand en in teenbeweging in die onderste stem van die linkerhand, wat gesamentlik sterk intensiverend werk om die behaaglikheid waarmee die tweede strofe afsluit te bevestig (kyk Notevoorbeeld FV:21-24).

In die derde strofe vertoon die begeleiding oorheersend herhaalde agstenote wat as *stile concitato* besonder intensiverend werk. Dit vind aansluiting by die gesuggereerde ontroering wat die twee persone beleef nadat die oorstelpte vrou haar man omtrent die oorsaak van haar tranen ingelig het. Die gesinkopeerde idee word sekwensieel in mate 26b-29a aangewend en met melodiese en ritmiese wysiging voortgesit in mate 29b-30c. Hierdie nabootsing van die stem beaam telkens die innige ontroering waarvan die stem spreek. Ook word dit as 'n gevoelige dialoog tussen die vrou en haar man aangevoel:

Notevoorbeeld FVI:25-30

(Notevoorbeeld vervolg op volgende bladsy)

(Notevoorbeeld FVI:25-30 vervolg)

Vanaf maat 31 word die *concitato* ook na die linkerhand uitgebrei asof beide die vrou en haar man nou in die opgewondenheid deel. Wanneer die tempo-aanduiding na *Lebhafter* verander, werk die *concitato* meer stuwend en antisipeer die regterhand die stemmelodie in mate 32c²-34:

Notevoorbeeld FVI:31-34

Ook in mate 36c²-37 vertoon die begeleiding melodiese materiaal met 'n berekende aansluiting by die teks (*föhle dessen Schlag*). Vanaf maat 38 volhard albei die hande met die *concitato* om 'n besonder gevoelsbelaaide klimaks in 42 te bereik (kyk Lied FVI mate 36-42). Mate 42c-44a dien as 'n oorleiding na die gesinkopeerde aanvangsmateriaal wat weer by die laaste strofe op die voorgrond tree (vanaf maat 44b):

Notevoorbeeld FVI:42-44

Soos in die geval van die tussenspel (mate 21b-24) dien die aanvangsformule ook as uitgangspunt vir die naspel vanaf maat 54b. In die naspel word die ritmiese patroon egter nie konsekwent gehandhaaf nie en handel dit hier om 'n groter melodiese klimaks. Die sekwenisiële herhaling van die aanvangsformule kom te staan op die melodiese klimaks in maat 56. Die klimaksakkoord word d.m.v. 'n sinkopasie verleng om nog groter klimakteriese effek daaraan te verleen.

Tesame met die *Adagio* in maat 57, dien die versieringsakkoord op 57b om die finale kadens besonderlik te beklemtoon en die effek van voldane behaaglikheid wat daaruit spreek tot volle ontplooiing te laat kom:

Notevoorbeeld FVI:54-58

Musical score for FVI:54-58. The score is in G major and 3/4 time. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The music begins with a piano (*p*) dynamic. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The tempo is marked *Adagio*. The score concludes with a fortissimo piano (*pp*) dynamic.

FVII: AN MEINEM HERZEN, AN MEINER BRUST

Die begeleiding van Lied FVII word ritmies oorheers deur 'n reëlmatige sestienendoot-arpeggiando wat van opwelling en bruisende vreugde spreek:

Notevoorbeeld FVII:2

Musical score for FVII:2. The score is in G major and 3/4 time. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The music begins with a piano (*p*) dynamic. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The tempo is marked *Adagio*.

Eers vanaf maat 26 tree daar 'n verandering in die begeleiding in. Van hierdie punt af word daar i.p.v. die arpeggiando, staccato kwarnoot-akkoorde aangetref:

Notevoorbeeld FVII:26-29

Musical score for FVII:26-29. The score is in G major and 3/4 time. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The music begins with a piano (*p*) dynamic. The tempo is marked *Presto*. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The score concludes with a fortissimo (*f*) dynamic.

Tesame met die sneller tempo bring hierdie ritmiese verandering 'n speelse opwinding wat uitloop op die emosionele klimaks in mate 30-31:

Notevoorbeeld FVII:30-31

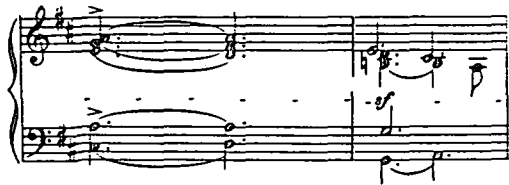
Musical score for FVII:30-31. The score is in G major and 3/4 time. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The tempo is marked *Presto*. The score concludes with a fortissimo (*f*) dynamic and a *ritard.* marking.

mei - nem Her - zen, an mei - ner Brust, -

Waar die voorafgaande vier mate gekenmerk is deur die kwartnoot-akkoorde afgewissel met agsterustekens, vind daar in mate 30-31 'n toenemende verdigting van akkoorde plaas wat aangroeiend klimakteries werk.

Die gevoelsopwelling wat die liefkosende moeder hier ervaar het, vervloei geleidelik d.m.v. die langer nootwaardes in mate 32-33 en lei tot die langamer naspel:

Notevoorbeeld FVII:32-33



Ritmiek werk ook positief mee tot die intense seggingskrag van die gevoelsbelaaide naspel. Die naspel (mate 34-41) toon 'n oorwegend rustige agstenoot beweging wat spreek van verinnerliking. In mate 34a (regterhand), 35, 37 (linkerhand), 38 (albei hande) en 40 (regterhand) word versieringsnote aangewend om aan die betrokke akkoorde ook ritmiese beklemtoning te verleen:

Notevoorbeeld FVII:34-41

FVIII: NUN HAST DU MIR DEN ERSTEN SCHMERZ GETAN

Die deklamatoriese, kwasi-resitatiewe karakter van Lied FVIII bring mee dat die ritmiek, in die sin van 'n gereelde maatslag, op die agtergrond geskuif word in diens van die gestileerde woordritme en die woordbetekenis. Die beklemtoning van swakker maatslae (1b, 2c, 3c, 4c, 5c, 6c, 7c) en talle oorgebinde akkoorde of note oor maatstrepe heen (mate 1-2, 4-5, 7-8, 14-15, 16-17, 17-18, 18-19) werk nivellerend.

Hierdie elemente bring dan mee dat die maatstrepe tot 'n groot mate slegs 'n visuele hulpmiddel word en nie meer 'n uitgesproke riglyn vir 'n vasgestelde onderliggende reëlmatige maatslag is nie. Hierdie feit vind uiteraard ook

aansluiting by die gemoedstoestand van die vrou wat - heeltemaal geregverdig - na die onewewigtige neig in haar beheptheid met haar eie emosies. Ook in hierdie opsig vind die begeleiding van Lied FVIII goeie aansluiting by dié van Lied FI wat as naspel vir die lied dien.

Maat 23 *klim* d.m.v. korter nootwaardes uit die donker slotakkoord van die begeleiding om oor te lei na die naspel wat 'n aanhaling van Lied FI is:

Notevoorbeeld FVIII:22-25

Adagio. *Tempo wie das erste Lied.*

The musical score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat major). The tempo is marked 'Adagio.' and 'Tempo wie das erste Lied.' The score begins with a double bar line. The first measure (22) starts with a piano (*pp*) dynamic. The second measure (23) contains a fermata over the final chord. The third measure (24) has a star symbol (*) below the bass line. The fourth measure (25) ends with a fermata over the final chord.

2.3.4.3 DINAMIEK

FI: SEIT ICH IHN GESEHEN

Die innigheid en bepeinsing wat uit Lied FI spreek, vind ook neerslag in die *Larghetto*-aanduiding bo-aan en in die dinamiek. Die dinamiese vlak van die begeleiding bly deurgaans laag en die enigste aanduidings wat voorkom, is *pianissimo* en *piano* (kyk Lied FI:1, 15, 31).

In maat 7 word die onvolmaakte kadens d.m.v. 'n *ritardando* beklemtoon en so ook in maat 23. Die sprekende sinkopasie in mate 3 en 19 word elkeen d.m.v. 'n aksent beklemtoon om die ritmiese sowel as harmoniese effek van die betrokke akkoorde duidelik tuis te bring.

FII: ER, DER HERRLICHSTE VON ALLEN

Innig, lebhaft is die tempo-aanduiding vir Lied FII. Die klankvlak van die begeleiding is in ooreenstemming met die innigheid wat vereis word, relatief laag. Die dinamiese aanduiding is oorwegend *piano* met in die loop van die begeleiding aanduidings vir infleksies en aksente.

Crescendo-aanduidings verskyn van tyd tot tyd ter wille van intensivering en in ooreenstemming met die teks- en gevoelsinhoud, bv. mate 3c-d, 8a-b, 9c-d e.a. Aksente word aangewend om bepaalde intredes, note akkoorde en ritmes te beklemtoon. In mate 9a², 17a², 18a² en 56a² word die gesinkopeerde aanhaling van maat 1 van die stemparty intensiverend d.m.v. aksente beklemtoon.

In mate 21a en 23a dra die aksente by tot die affektiewe intensivering wat die versierings, pedaalnote en *stile concitato* inhou.

Die aksente wat in mate 38b, 42b, 46b en 48b voorkom, beklemtoon die dialoog wat daar tussen die stem en die begeleiding bestaan, asook die gesinkopeerde ritme wat by die intense gevoelservaring van die meisie aansluit. Hier verklaar sy haarself bereid om te berus in die feit dat sy te ontoereikend is om deur die geliefde gekies te word. By die aanvang van die naspel in maat 66 word daar na maat 38 verwys en vervul die aksent dieselfde funksie.

Wanneer daar vir die stemparty 'n hoër klankvlak aangedui word, soos in mate 5d en 6d, kan aanvaar word dat die begeleiding ook dienooreenkomstig sterker sal wees ter wille van balans tussen die twee partye (kyk ook maat 21).

Die *ritardando*-aanduidings wat voorkom (mate 27, 53, 65, 68) dien telkens om die heersende affek van innigheid en ontroering te onderskryf en selfs te intensiveer. 'n

Besonder sprekende voorbeeld hier is die selfopofferende verklaring in mate 52-54.

FIII: ICH KANN'S NICHT FASSEN, NICHT GLAUBEN

Soos die tempo-aanduiding bo-aan Lied FIII laat blyk (*Mit Leidenschaft*), is dit 'n hartstogtelike lied wat van innige gevoelsbelewenis en ontroering spreek. In ooreenstemming hiermee, verskyn daar in die verloop van die lied aanduidings dat die tempo aangepas moet word by die veranderde emosie. So verskyn daar in maat 16 die aanduiding *Etwas langsamer* wanneer die meisie haar geliefde se stem asof in 'n droom in herinnering roep. Wanneer die meisie in maat 49 laat hoor hoe dat sy haar in haar tranesal verlustig, verskyn die aanduiding *Adagio*, wat geleentheid bied om die gevoel van behaaglikheid en selfs 'n bietjie melodrama oor te dra. In maat 51 herstel die atmosfeer na die oorspronklike van verwonderde ongeloof en word *a tempo* aangedui.

Ritardando (soms in verbinding met *crescendo*) word aangewend om die meisie se ongeloof en verrukking te beklemtoon (kyk mate 14, 21, 34, 49, 66 en 78). Die intense vervoering wat sy ervaar word besonderlik beklemtoon deur die *ritardando* en infleksie wat die toonstyging en versiering in maat 22 ondersteun.

Die herhaaldelike *sforzando*-aanduidings by die *passacaglia*-agtige tussenspel (mate 68, 72, 76, 79, 81) dien nie alleen om die wiegende ritme te beklemtoon nie, maar ook om die steeds volhardende ongeloof in te hamer. Die laaste twee *sforzando*'s dien ook om die spesifieke harmonie te beklemtoon.

Hierdie *sforzando*-aanduidings is interessant geplaas: in die *ostinato*-tussenspel verskyn dit telkens op viermaat-afstande. Wanneer die spannende opgewondenheid a.g.v. die meisie se volhardende ongeloof oplaai, verskyn die aksent na drie en dan weer na twee mate, dus met toenemende dringendheid. Maat 82 bevat nie die *sforzando* nie, maar word wel d.m.v. 'n fermate beklemtoon.

FIV: DU RING AN MEINEM FINGER

Die *piano*-aanduiding by die begin van Lied FIV se begeleiding is in ooreenstemming met die aanduiding *Innig* bo-aan die lied. Wanneer die *stile concitato* in maat 25 begin, sluit die tempo daarby aan met *Nach und nach rascher*. Hoewel dit nie so aangedui word nie, kan uit die konteks afgelei word dat maat 32d weer *a tempo* sal wees.

Geen groot dinamiese effekte word in die lied aangetref nie, aangesien dit steurend sal werk in 'n lied van peinsende karakter soos hierdie. Die dinamiese fluktuasies wat in mate 12, 14 (nabootsing van die sangstem), 15 (parallele beweging) en 23 aangedui word, moet dan ook uiters oordeelkundig uitgevoer word. Binne die raamwerk van die *concitato* sou 'n forse *crescendo* wel gepas wees.

FV: HELFT MIR, IHR SCHWESTERN

Die tempo-aanduiding *Ziemlich schnell* is in ooreenstemming met die opgewondenheid, selfs milde histerie, van Lied FV. Die dinamiese aanduidings wat in die partituur voorkom, is beperk tot *piano* en *mezzo forte*, met enkele kleiner aksente, *crescendo*- en *diminuendo*-aanwysings. In maat 13a word 'n *sforzando* aangedui wat gepas is by die opwelling wat die vooruitsig op die samesyn met die bruidegom veroorsaak.

'n Gevoelige vertolking wat daarvoor voorsiening maak dat die begeleiding dinamies sal aanpas by die stem en die woordinhoud, word vereis. Hoogtepunte soos in mate 13 (soos reeds aangedui), 17, 33-34 (met 'n *crescendo-diminuendo* aangedui), sal uiteraard deur die begeleiding ondersteun word.

Die *ritardando* in mate 41-42 beklemtoon die momentele weemoed by die afskeid van die vriendinne, terwyl die *a tempo* in maat 43 saamhang met die blye vooruitsig van 'n nuwe lewe saam met die geliefde bruidegom.

FVI: SÜSSER FREUND, DU BLICKEST

Bo-aan die gevoelige Lied FVI verskyn die aanduiding *Langsam, mit innigstem Ausdruck*. Wanneer die fokus van die vrou en haar ervaring van die swangerskap na haar gevoel vir haar man verskuif, verskyn daar in maat 32c-d die aanduiding *Lebhafter*. Hoewel dit nie so aangedui word nie, impliseer die musikale gegewe dat die oorspronklike tempo weer vanaf maat 45 sal geld. In maat 57 word *Adagio* aangedui om aan te sluit by die innige ontroering van die nagedagte.

Origens is die dinamiek van die begeleiding in ooreenstemming met dié van die sangstem. Lg. word tot 'n groot mate deur die heersende affek en spesifieke diastematiek bepaal. Die uitdruklike dinamiese aanduiding is hoofsaaklik *piano* wat aansluit by die innigheid.

Gepaste infleksies en aksente kom voor om subtiele nuanses in die gemoedsbeweging van sowel die vrou as haar man te suggereer. Die *sforzando* in maat 41c is in ooreenstemming met die emosionele en melodiese klimaks.

In maat 9d dien die aksent op die tussendominant om die sinkopasie sowel as die gesuggereerde gemoedsaandoening te bevestig, wanneer die vrou verklaar dat die trane in haar oë 'n teken van vreugde is. Dieselfde kan ook vir die aksent in maat 19d geld.

Die sprekende leunakkoord in maat 56a-b word d.m.v. 'n aksent sowel as 'n *ritardando* beklemtoon om die effek van die spesifieke harmonie ten volle te laat ontplooi en die ontroering van die vrou so oor te dra.

FVII: AN MEINEM HERZEN, AN MEINER BRUST

Die hoë graad van emosionele intensiteit wat in hierdie lied heers, word reë by die begin vasgevang deur die *forte*-aanvangsakkoord. Die hele gevoelspektrum van uitbundige vreugde tot innige moederliefde word ontplooi deur die twee aanvangsakkoorde, nl. dominant-vierklanke van kontrasterende klanksterkte.

Die toonsterkte-aanduiding is *piano* vir die grootste gedeelte van die lied, wat aansluit by die oorheersende innigheid. Infleksies kom voor in mate 8b-9b, 13-14, 15 en 24-25. Dinamiese aksente, sprekend van emosionele intensiteit, kom voor in mate 22a en 23a en hou verband met die teksinhoud in 'n emfatiëse sin, aangesien dit teenoor die gevoelsbelaaide uitroep *O* en die woord *doch* staan.

Vanaf maat 26 is die dinamiese aanduiding *forte*, wanneer die moeder se vreugde 'n uitbundige hoogtepunt bereik as die kindjie vir haar glimlag. By die klimakteriese herhaling van die d^2 in die stem (mate 30-31) verskyn daar in die begeleiding telkens op die eerste maatslag 'n *sforzando* om hierdie spesifieke wending ook dinamies te onderstreep. Wanneer die beklemtoning van mate 30, 31 en 33 met mate 2 en 3 vergelyk word, word 'n subtiele klemverskuiwing bemerk. In mate 2 en 3 is die woord *An* telkens op die sterk maatslag geplaas ter beklemtoning van die feit dat die moeder haar kindjie dig by haar, teen haar hart vashou. In mate 30, 31 en ook 33 word die besittlike voornaamwoord *meinem*, *meiner*, *meine* telkens op die eerste maatslag geplaas (deur bemiddeling van die opslag in maat 29b³) en beklemtoon om die moeder se besittlikheid (in 'n positiewe sin) uit te druk.

Ook in maat 32a word 'n aksent aangetref en wel teenoor *du*, wat die woordbeklemtoning weer in ooreenstemming bring met maat 4. Die infleksies wat in die naspel aangedui word (mate 34b en 36) hang met die melodiek saam, aangesien hier telkens na die melodiese draaipunt f^{*2} beweeg word. In die lig hiervan kan ook aanvaar word dat die dalende lyn vanaf 38 ook 'n afname in dinamiese intensiteit impliseer.

Nadat die aanvanklike tempo-aanduiding *Fröhlich, innig* was, word in maat 18 aangedui dat die tempo moet versnel (*Schneller*). Dit sluit aan by die opwinding wat die moeder beleef wanneer sy verklaar dat net 'n moeder weet wat ware geluk is. Wanneer die staccato-akkoorde in die begeleiding suggereer dat die moeder vreugdevol en bruisend van liefde met haar kindjie speel, word die tempo as *Presto* vir die begeleiding aangegee. By die aanvang van die nadenklike, verinnerlikte naspel verskyn daar weer 'n tempo-aanduiding, nl. *Langsam*, wat aansluit by die peinsende karakter van die naspel.

FVIII: NUN HAST DU MIR DEN ERSTEN SCHMERZ GETAN

Die geweldige emosionele aanvegtinge wat die vrou hier in Lied FVIII beleef, word ook in die dinamiek waargeneem. Die begeleiding handhaaf aanvanklik 'n hoë dinamiese vlak gekenmerk deur *sforzando*'s op swak maatslae. Terwyl, op sterkte van die teks, aangeneem kan word dat die dinamiese vlak in maat 8 effens laer sal wees, verskyn daar in maat 9 'n *crescendo* ter voorbereiding van die emosionele asook melodiese klimaks in mate 10 en 11.

Ná hierdie hoogtepunt word 'n geleidelike afname in die dinamiek bespeur, met 'n gepaste aksent in maat 14, om die vrou se intense smart te beklemtoon.

Vanaf maat 16 is die klankvlak *pianissimo*. Die dinamiese spektrum is in hierdie lied dus geweldig breed en vind volkome aansluiting by die onderliggende, subtiel wisselende affekte.

Die tempo van die naspel is aanvanklik *Adagio* ter wille van die oorgang van die slotmate van die lied na die affektiewe aanhaling van Lied FI as koda. Vanaf maat 24 word aangedui dat die tempo weer soos die eerste lied moet wees. Soos in die geval van Lied FI bly die dinamiese vlak van die naspel ook beperk tot *piano* en *pianissimo*, met 'n enkele aksent in maat 26 om die sinkopasie te beklemtoon. Die infleksies in mate 26-27, 29 en 30-31 is nie in die eerste lied aangedui nie, maar kon tog uit die teksinhoud aangevoel word.

2.3.4.4 REGISTERKLEUR

FI: SEIT ICH IHN GESEHEN

Die taamlik wye toonomvang van die begeleiding van Lied FI lê tussen E^{b1} en e^{b1} . A.g.v. hierdie ligging op die klavier, is die klankkleur van die begeleiding baie warm. 'n Donkerder kleur tree na vore in mate 12-14 en 28-30, weens die vervlegting van stemme binne 'n meer beperkte toonomvang. So ook waar die linkerhand na die lae register verskuif by die twee omgekeerde klimakse in mate 15-16 en 31-32.

Dit is veral opvallend dat in mate 13c-15 die teks van die steeds helderder beeld van die geliefde spreek, terwyl die begeleiding hier omtrent op sy donkerste is. Dit kan vertolk word asof die begeleiding die *tiefstem Dunkel* beklemtoon, terwyl die stem dan van die helderder beeld spreek.

FII: ER, DER HERRLICHSTE VON ALLEN

Hoewel die totale wye toonomvang van Lied FII van E^{b1} tot b^{b2} (met uitsondering van die naspel) strek, word daar hoofsaaklik van 'n ryk registerkleur gebruik gemaak. Die diep basnote verleen in mate 2-5b, 10c-13b, 37, 57-60b en 65 'n donkerder skakering aan die begeleiding se registerkleur. Telkens wanneer die aanvangsmelodie van die stem in die begeleiding intree, word van 'n ligter, helderder registerkleur gebruik gemaak (mate 9, 17, 18, 54 en 56). Hierdie verheldering is gepas aangesien die reeds bekende heroutmotief met die verruklike eienskappe van die geliefde geassosieer word.

Die uitsondering hier is maat 55. Pas nadat die hulpeloos verliefde meisie haar bereid verklaar het om selfs met 'n gebroke hart saam te leef, as dit in belang van haar geliefde sou wees, is die subtiele skaduwee wat deur maat 55 gewerp word, wonderlik gepas.

Die naspel is gedeeltelik in die hoë register geleë, maar a.g.v. die chromatiese verwikkeldheid word die briljante toonkleur subtiel versluier. Dit vind treffend aansluiting by die beeld van die verliefde meisie wat haar geliefde op 'n afstand in bewondering betrag, maar nie enige hoop durf koester dat hy haar liefde sal beantwoord nie, maar andersyds tog sy beantwoording van haar liefde vermoed.

FIII: ICH KANN'S NICHT FASSEN NICHT GLAUBEN

Die totale toonomvang van Lied FIII strek van F^1 tot c^3 en is dus baie wyd. Die oorwegende registerkleur is egter ryk,

warm en soms effens donker om aan te sluit by die intense emosie wat die meisie ervaar a.g.v. haar volhardende ongelooft. In die geval van klimakspunte word daar van die hoër register gebruik gemaak, bv. mate 30 en 31. In die genoemde voorbeelde behou die linkerhand egter die lae basnote, met die gevolg dat die omvang taamlik uitgebrei word. Die herhaling van die betrokke frase (mate 32-36) word egter anders hanteer: die linkerhand beweeg na die middelregister, sodat die donkerder tone verlore gaan en die begeleiding by die klimakspunte (mate 34-35) 'n milde histeriese kleur kry.

In die geval van die koda word die heel donker bastone nie aangetref nie, terwyl die omvang aansienlik na bo uitgebrei word om uiting aan die meisie se oorweldigende emosie te gee.

FIV: DU RING AN MEINEM FINGER

Lied FIV se begeleiding lê binne die wye toonumfang van E^{♭1} en f². Die sterk melodie-ondersteunende rol wat die begeleiding speel, bring mee dat die stemparty in werklikheid ook die registerkleur van die begeleiding bepaal. In ooreenstemming met die stemmelodie is die registerkleur van die begeleiding oorwegend warm en neig dit soms na donker skakerings, bv. mate 9, 11 en 13.

Wanneer die *concitato* intree (maat 25), word daar egter van 'n briljanter registerkleur gebruik gemaak, om die emosionele opwelling wat die jong meisie beleef, te onderskryf.

FV: HELFT MIR, IHR SCHWESTERN

Die wye toonumfang van Lied FV lê tussen B^{♭1} en g². Die begeleiding beweeg nêrens na groot uiterstes t.o.v. klavierregister nie. Die heel laagste tone van die genoemde omvang word ook net sporadies en momenteel geraak (mate 6c, 9b-c, 10b-c, 11a-c, 22c, 25b-c, 26b-c, 40c, 43, 51d en 52a). In die geval van mate 27-34 en 41-42 word daar doelbewus van donkerder kleure gebruik gemaak om die wisseling van stemming te onderskryf.

By die eerste voorbeeld word die donkerder registerkleur gebruik om die intenser gevoelsbelewenis te tipeer. In die geval van 41-42 gaan die verdonkering van register met 'n stemverlaging en verandering van toonaard gepaard wat die momentele weemoed van die bruid beklemtoon.

FVI: SÜSSER FREUND DU BLICKEST

Die emosioneel intense Lied FVI se wye toonomvang strek van D^1 tot f^2 . In hierdie lied word daar hoofsaaklik van die warm middelregister van die klavier gebruik gemaak. Daar word op gereelde afstande herhalings in die donkerder register aangewend, bv. mate 4b-7a en ooreenstemmende plekke wat emosioneel intens werk.

Dit is slegs by die sterk klimakspunte dat daar van 'n werklik helder registerkleur sprake is. So word dit in mate 22-24 (tussenspel) en 55-58 (napsel) aangewend om onuitspreeklike innerlike ontroering weer te gee.

FVII: AN MEINEM HERZEN, AN MEINER BRUST

Afgesien van die napsel en met uitsondering van d^3 in maat 13, strek die omvang van die begeleiding van Lied FVII hoofsaaklik van c^* tot b^2 . Hierdie omvang word betreklik konstant gehandhaaf en word reeds deur die aanvangsakkoorde oorspan. In hierdie lied word 'n gebalanseerde verhouding tussen die lae en hoë register bewaar. Van maat 13 tot maat 17 word daar na 'n gedeeltelik hoër en dus helderder register beweeg (omvang f^* tot d^3) wat aansluiting vind by die besondere vertedering wat uit die teks en melodiese wending spreek.

Wanneer die staccato-akkoorde vanaf maat 26 intree, word die omvang meer beperk tot die warmer register, nl. c^* tot a^1 om by die bepaalde intensiteit waarom dit handel, aan te sluit.

By die klimaks in mate 30-31 word die omvang dan na bo uitgebrei tot by d^2 . Hierdeur word verseker dat daar te midde van die sneller tempo en veranderde tekstuur niks aan warme gevoelsbelevens ingeboet word nie.

In maat 33 word die omvang na onder uitgebrei ter voorbereiding van die napsel (G in 33, D in 34). In maat 35 word die boonste grens van die omvang vasgestel op f^{*2} . Gevolglik word 'n ryker, ietwat donkerder registerkleur gevind wat die geïntensiveerde emosie en verinnerlikte atmosfeer dien.

FVIII: NUN HAST DU MIR DEN ERSTEN SCHMERZ GETAN

Die wye toonomvang van die begeleiding van Lied FVIII (napsel uitgesluit) bly oorwegend beperk tot die middel en lae register van die klavier (A^1 tot f^2), wat daaraan 'n intense, dikwels somber kleur verleen. Slegs in mate 9-13b word die omvang opwaarts uitgebrei om die betrokke affek van skreiende vereensaming te dien.

Verder oorskry die omvang opwaarts nooit die a^1 waarop die lied begin het nie. Vanaf maat 14 vereng die omvang nog meer, met 'n gevolglike verdonkering van registerkleur wat aansluit by die vrou se onttrekking aan die alledaagse lewe.

By die naspel (mate 23-43) word die omvang na onder uitgebrei tot by $E^{\sharp 1}$ om so 'n subtiele verdonkering van registerkleur te weeg te bring wat versomberend werk en aansluit by die vrou se gemoedstoestand.

2.3.4.5 HARMONIEK IN DIE SANGSTEM EN BEGELEIDING

FI: SEIT ICH IHN GESEHEN

By die byna monotone aanvang van die melodie van Lied FI word die harmonieë beperk tot I-IV-V⁷ (mate 1-3). Hierdie harmoniese eenvoud is ook, soos die melodie, evokatief van die eenvoud van die meisie om wie dit hier gaan. Die uitsondering hier is in maat 3b-c, nl. vi. In maat 4a, teenoor die woord *blind*, word skielik effektief gebruik gemaak van ii met drie gelyktydige leunnote, wat 'n skynakkoord vii⁷-³ oor 'n vreemde grondnoot vorm. Hierdie is 'n geslaagde realisties skilderende element wat terselfdertyd amper ongemerk in die algemene tekstuur versmelt omdat dit natuurlik inskakel by die algemene stemvoering:

Notevoorbeeld FI:3-4

Die chromatiese deurgangsnoot (g^{b1}) in maat 6c² werk besonder oortuigend deurdat dit verwys na 'n vervlietende oomblik van bewoëheid wanneer sy weer van *hom* praat. In aansluiting hierby word die woord *ihn* in maat 7a deur 'n leunnote beklemtoon:

Notevoorbeeld FI:6-7

Die woord *Traume* word in maat 9a-b d.m.v. 'n terughouding beklemtoon en sluit so aan by die behae wat die meisie uit die droombeeld skep:

Notevoorbeeld FI:8-9

Die vreemdheid van die droombeeld wat voor haar oë sweef, word beklemtoon deur die uitwyking na c in mate 10c²-11:

Notevoorbeeld FI:10-11

Bild mir vor, taucht aus

Waar mate 12-13 van die *tiefstem Dunkel* meld, verskyn in al die stemme terughoudings, wat nie gelyktydig oplos nie. Hierdeur ontstaan 'n diggeweefde tekstuur wat wonderlik by die teks aansluit:

Notevoorbeeld FI:12-13

tief - stem Dun - kel hel - ler,

As hierdie hantering van die harmonie met die tweede strofe vergelyk word, wil dit voorkom asof Schumann by die toonsetting van die gedig van die eerste strofe van die teks uitgegaan het, hoewel dit by die tweede strofe miskien vooruitdui op *glaub' ich blind zu sein*. Die stygende chromatiese lyn in die bas beklemtoon ook die teks.

Hier is dit opvallend dat wanneer die teks van die eerste strofe *...heller, heller nur empor* lui, die begeleiding op sy donkerste is, nie alleen vanweë die register nie, maar ook a.g.v. die daarmee gepaardgaande terughoudings en chromatiek. Die stem en die begeleiding stel hier gelyktydig twee elemente voor, nl. sy *helder* beeld wat uit die *donker* verrys.

Aan die einde van elk van die strofes vind ons 'n antiklimaks asook 'n uitstel van die finale kadens (mate 14-16 en 30-32). Die harmonisering van die antiklimakse geskied soos volg:

begeleiding, gee besonderlik uitdrukking aan die intense gevoelservaring wat hier uit die teks spreek:

Notevoorbeeld FII:3-5

al - len, wie so mil - de, wie - so gut! Hol - de

In mate 4 en 5a-b dien die terughoudings, a.g.v. die inherente spanning wat dit besit, om subtile beklemtoning te verleen aan die behae wat die meisie skep in die bewonderenswaardige eienskappe van haar held.

Ook in mate 11c-13 is dieselfde harmoniese patroon heel gepas waar die geliefde met die helderheid van 'n ster vergelyk word. Of Schumann dit presies so bedoel het en of dit toevallig uit die formele gegewe volg, sal moeilik bepaal kan word. Steeds bly dit baie effektief:

Notevoorbeeld FII:11-13

Tie - fe, hell und herr - lich, je - ner Stern, al - so

In mate 7-8 skep die tussendominant 'n chromatiese styging in die binnestemme (b^b-b-c) wat, tesame met die stygende sesde na maat 8 d.m.v. subtile verheldering beklemtoning aan die woorde *heller Sinn* verleen:

Notevoorbeeld FII:7-8

Au - ge, hel - ler Sinn und fe - ster

Die terughoudings in die bas tesame met die sterk, heroïese, gepunteerde motief in mate 5c-7c, word telkens met die oorweldigende aantreklike eienskappe van die geliefde geassosieer en spreek van bewondering (13c-15c, 60c-62c). 'n Besonder subtile aanwending hiervan verskyn in mate 32c-34c waar die teks nie om die eienskappe van die held handel

nie, maar om die nederigheid van die meisie. Hier neem die spesifieke motief dus 'n simboliese betekenis aan deurdat die voortreflikhede wat daarmee geassosieer word, met die meisie se selfgewaande ontoereikendheid gekontrasteer word.

In die voorafgaande mate besing sy die verruklikheid en verdienstelike eienskappe van die geliefde. Vanaf maat 21 tree haar afsydigheid op die voorgrond. A.g.v. haar selfgewaande onwaardigheid, sal sy hom maar net op 'n afstand bewonder en sal haar smart haar vreugde wees. Dit handel hier dus om 'n innerlike stryd tussen twee emosies: enersyds die vererende liefde, andersyds die geringskatting van haar eie waarde. Hoe pynlik dit egter ook al vir haar mag wees, bly sy die geliefde vereer.

Die eerste treffende chromatiese gebeure is by maat 21a-b. In die voorafgaande mate is daar wel heel gewone chromatiese akkoorde (mate 3c-d, 7d ens.) wat deur Schumann op geniale wyse uiters gepas en effektief aangewend word, maar in die geval van maat 21a-b dien die meer opvallende chromatiek d.m.v. die gevormde skynakkoord die verandering en intensivering van die gemoedsbeweging (kyk Lied FII:21-28).

In maat 21a-b los die dominant-vierklank van die vorige maat nie op nie, maar word direk deur 'n tussendominant gevolg. Hierdie wegbeweeg van die verwagte progressie simboliseer waarskynlik die *wandle*, die voortbeweeg op sy eie pad, waarvan die teks melding maak:

Notevoorbeeld FII:20-21

Maat 23 is 'n transponering van maat 21, 'n derde hoër, wat verband kan hou met die gedagte van voortbeweeg, maar wat ook uitdrukking gee aan die meisie se emosie a.g.v. die inherente spanning van die harmonie.

Die leunnote in maat 24a-b sit die emosionaliteit van die vorige drie mate voort. Die spanningswaarde van hierdie twee maatslae is geleë in die dissonansie wat geskep word tussen die a^{\flat} , e en b^{\flat} , wat gesamentlik 'n vergrote vyfde plus 'n verminderde vyfde vorm.

Om by die patos - en moontlike tikkie selfbejammering - aan te sluit, bring maat 26 terughoudings wat 'n toegevoegde sesde-akkoord vorm en so uitdrukking aan die meisie se emosies gee.

Die opeenvolgende dominante wat in mate 21-26 voorkom, skep 'n sterk progressiewe gevoel wat by die teksinhoud aansluit. Die dissonante konstruksie word verdig namate die emosionaliteit ook meer gekompliseerd raak. Nou gaan dit nie meer net om die stille bewondering van die held nie, maar ook om die effek wat die blote bewondering op 'n afstand op die meisie kan hê, as haar liefde onbeantwoord sou bly.

Die terughoudings en leunnoot in maat 27, asook die chromatiese deurgangsnote in die stem- en begeleidingsmelodie dra by tot die effek van verlustiging in smart, wat voortgesit word deur die skynakkoord wat deur die beklemtoonde deurgangsnoot in 28 gevorm word en die *portato* op die woord *sein*.

In maat 28a-b sluit die onverwagte verminderde vierklank gepas aan by die teks, om die bittersoet vreugde wat die meisie selfs uit haar leed en afsondering sal put, te beklemtoon.

Die chromatiek teenoor 'n melodiese formule wat voorheen met die positiewe, aantreklike eienskappe van die held geassosieer is. A.g.v. die aanwending van die tussendominant van die subdominant, speel die toonaard hier aan op A-mol, met 'n sprekende dalende chromatiese baslyn (voorheen was dit stygend, mate 2c-4):

Notevoorbeeld FII:29-30, 2-4

Hö - re nicht mein stil - les Bø - ten, dei - nem

Er, der Herrlichste von al - len, wie so mil - de, wie - so

Maat 36 bring 'n nuwe melodiese wending wat nog nie voorheen in hierdie lied verskyn het nie. Die meisie se vreugde word hier getemper (vergelyk met mate 16-20). Die sappige harmonie wat hier gebruik word (veral vanaf maat 38), pas in die romantiek (kyk Lied FII:38-54).

Maat 37 word gekenmerk deur kwistige gebruik van deurgangsnote wat in die tweede helfte van die maat in skynakkoord vorm en wat gesamentlik die skitterende heerlijkheid van die geliefde uitdra.

Die stemmelodie van maat 39 word in maat 38 deur die klavier geantisipeer. Die prominente plasing van die d^{\sharp} in maat 38 as deel van die tussendominant, werk gepas verdonkerend wanneer die meisie sê dat die geliefde se keuse slegs op die waardigste van almal mag val. Sy beskou haarself as 'n nederige meisie aan wie hy hom nie behoort te steur nie - altans, so sê sy! Hierdie selfverloënde liefde moet egter uiteraard pyn aandoen en daarom is die verdonkering hier so presies gepas:

Notevoorbeeld FII:38-42

Die verminderde vierklank teenoor die woord *beglücken* in maat 41 asook die daaropvolgende verdonkering van toonaard, speel aan op die smart wat die meisie sou beleef indien sy werklik die geliefde aan iemand anders sou moes afstaan, soos sy haar bereid verklaar om te doen.

Die sekwense in mate 40-41, eers die klavier dan die stem, bring 'n onverwagte chromatiese wending wat bydra tot die geweldige oplaai van emosie. Hierdie toenemende emosionaliteit kulmineer in die ekstatische klimaks op die woord *Wahl* in maat 42.

Vanaf maat 42 is die toonaard baie onseker en wissel die toonsentrum geweldig baie. Dit sluit alles presies aan by die toenemende bedenklikheid wat die meisie ervaar as sy die implikasies van haar moontlike verlies - wat sy oor haarself wil bring - besef (kyk Lied FII mate 42-54).

Die geykte melodie van mate 43-44 laat by implikasie die klimaks in maat 42 nog meer ekstasies klink en besit meer harmoniese as melodiese seggingskrag.

Innerlike verdeeldheid spreek uit die herhaling van mate 38-40, 'n derde laer in mate 46-48. Hierdie effek word verder uitgebou deur die aanwending van sekondêre vierklanke met die derdes in die melodie in mate 49-50.

Die verheldering van die toonaard wat telkens die dalende vyfde in die stemmelodie vergesel (mate 50: B-mol; 51: F; 53: A) spreek van 'n sobere aanvaarding. Moontlik sit

daaragter die vae wete dat sy reeds die held se liefde gewen het en daarom tree sy so selfverloënd op.

Uit die opeenvolging van dominante en kwistige aanwending van terughoudings vanaf maat 57 tot 66, spreek reeds iets van die ongeloof en verwondering van die volgende lied (kyk Lied FII mate 57-66 en Lied FIII). Hier is dit egter nog baie tentatief asof sy huiwer om te vroeg te veel te ervaar van hierdie nuutgevonde wonder.

Onsekerheid, of moontlik oorstelpte verwondering, spreek uit die ritmiese en harmoniese wisselvalligheid van die tussenspel in mate 54-56:

Notevoorbeeld FII:54-56



Vir die duur van mate 54-58 verdonker die toonaard van maat tot maat, d.m.v. die aanwending van 'n dominantketting en kom dit eers in maat 66 in die oorspronklike E-mol tereg.

Die naspel wat volop imitasie bevat en 'n sterk kontrapuntale karakter vertoon, besit a.g.v. die chromatiek, diggeweefde tekstuur en register 'n gevoelvolle, innige en verhewe klank wat geassosieer word met die meisie se idealistiese liefde wat op hierdie tydstip nog relatief sterk na binne gerig is. (Vergelyk die naspel met die *Romanze in F-kruis*.)

As deel van die tonale sekvens besit die f^2 in maat 67 'n bedoelde effek deurdat dit hier op e^{\sharp} oplos en aan betekenis wen a.g.v. die terughouding. Die vierdubbele terughoudings spreek hier van intense emosionaliteit en as 'n verwysing na mate 38 en 40 is hierdie sekvens evokatief van die kwaliteite van die man:

Notevoorbeeld FII:66-67, 38-40

Maat 68 is besonder aandoenlik en met seggingskrag gelaai a.g.v. die aanwending van die Duitse sesde en verskeie deurgansnote.

Voordat die harmonie in maat 71 op die tonika-akkoord ontspan, word 'n intense spannende oomblik in maat 70 geskep deur die leunnote wat 'n skynakkoord skep vergesel van deurgangsnote en chromatiese deurgangsnote. Hierdie inherente harmoniese spanning is tekenend van die emosionele toestand van die meisie voordat haar geliefde sy liefde aan haar verklaar het:

Notevoorbeeld FII:68-71

FIII: ICH KANN'S NICHT FASSEN NICHT GLAUBEN

Die harmoniek van Lied FIII is oorwegend eenvoudig. In 'n aantal mate word die harmonie aangewend om die woordinhoud te beklemtoon of om stemmingskeppend op te tree. Veral die innerlike spanning wat in die verminderde en vergrote akkoorde opgesluit is, deurdat hulle altyd neig om te wil oplos, te ontspan, word meesterlik benut.

Die verminderde vierklank in mate 7-8 (59-60) dien om die woord *berückt* te beklemtoon. Dit werk besonder effektief om aan die meisie se verruklike onsekerheid uitdrukking te gee, veral a.g.v. die momentele stilstand op die bepaalde akkoord:

Notevoorbeeld FIII:4-8

Nie alleen die woord *Arme* word in maat 13 (65) deur die verminderde drieklank met 'n mineursewende beklemtoon nie. Dit kan ook in 'n breër sin gesien word as emfatis van die meisie se bewuswording van haarself en die feit dat juis sy deur die geliefde uitgekies is. Die opvolging van die ii^7 -akkoord met die deursigtiger dominantvierklank dien om die uiteenlopendheid van die verwagting wat die meisie gekoester het en die realisering daarvan, te beklemtoon:

Notevoorbeeld FIII:12-15

ritard.
mich Ar.me er.höht und be.glückt?
ritard.

Die woorde *unter Allen* word in mate 10-11 nie net d.m.v. toonherhaling beklemtoon nie, maar ook deur die aanwending van die terughouding in maat 11, wat 'n sekere behaaglikheid verleen:

Notevoorbeeld FIII:8-11

- rückt; - wie hätt' er doch un - ter

Die Franse sesde-akkoord wat in maat 18 verskyn, beklemtoon die moment van totale verrukking wanneer die geliefde asof in 'n droom die wonderlike woorde sê. Dieselfde akkoord vervul in maat 26 'n soortgelyke rol. Hier verskyn dit pertinent teenoor die woord *träume*, maar beklemtoon ook in 'n breër sin die onwerklike geluk wat die meisie by die aanhoor van die geliefde se woorde ervaar:

Notevoorbeeld FIII:16-19, 24-27

Etwas langsamer.
Mir wars, er ha.be ge.-pro.chen:
p
- mir wars.ich träume noch im.mer.

Die pedaalnoot in mate 19-23 spreek waarskynlik van die ewige trou wat die jong man hier asof in 'n droom beloof. Te midde van die swymelende sinkopasie geld die middelpedaalnoot in mate 68-80 (kyk Lied FIII:68-80) moontlik ook as simbool van die vastigheid en sekerheid wat sy uiteindelik ervaar:

Notevoorbeeld FIII:19-23

In maat 20 skep die dominant-vierklank met die verhoogde vyfde trap 'n wonderlike gevoel van afwagting, wanneer die geliefde se droommooi woorde aangehaal word:

Notevoorbeeld FIII:20-23

Die momentele chromatiese harmonieë in mate 16-36 is 'n wonderlik subtiële aansluiting by die opgetoë verwagting maar verruklike onsekerheid. Dis net *ich bin auf ewig dein* wat regtig vas op die tonika van die toonsoort lê. En dit is net hierdie woorde en dié in mate 37-47 wat vas op die tonika van 'n majeurtoonsoort lê. Die effek van die tonika moet dus hier binne die raamwerk van die chromatiek gelees word en in daardie sin besit dit dan ook besondere betekenis as simbool van standhoudendheid. Die res van die musiek is oorwegend mineur en/of modulerend.

Die heerlike ongeloof en behaaglike verwondering wat die meisie ná die woorde van die geliefde ervaar, vind bevestiging in die vergrote drieklank wat in maat 32 gebruik word:

Notevoorbeeld FIII:28-32

Die intense emosie wat die meisie ervaar en waarin sy haar verlustig by die uitspraak van die wens dat sy met haar kop op sy bors mag sterf, word beklemtoon deur die verminderde vierklank in mate 43-44:

Notevoorbeeld FIII:40-44

ben, ge-wie.get an sei-ner Brust,— den

Soos in maat 11, word in maat 47 ook van 'n terughouding gebruik gemaak om uitdrukking aan die meisie se emosie te gee. In hierdie geval spreek haar woorde van salige oorgawe aan die wonder wat sy belewe:

Notevoorbeeld FIII:44-47

— den se-li-gen Tod mich schlürfen

Wanneer die meisie verklaar dat sy ewige vreugde uit haar tranesalput as sy salig in sy nabyheid kan sterf, word haar oorgawe en verlustiging ingeklee d.m.v. 'n Duitse sesde-akkoord, vergesel van 'n terughouding, deurgangsnoot en onderhulpnoot in maat 50:

Notevoorbeeld FIII:48-51

Adagio. *a tempo*
in Trä-nen un-end-li-cher Lust.
ritardando *f* *a tempo*

In die tussenspel vervul die verminderde drieklank met die mineursewende in mate 71 en 75 'n evokatiewe rol. Dit dien nl. om die gevoel van ongeloof en verwondering wat die meisie ervaar te beklemtoon. Dieselfde opset word in maat 79 aangetref wanneer die meisie haar ongeloof emfaties bevestig:

Notevoorbeeld FIII:68-76

Maat 83a-b bevat weer 'n vergrote drieklank as beklemtoning van die woord *berückt* as uitdrukking van die jong, verliefde meisie se oorstelpte betowering. Die effek van die vergrote drieklank word in mate 81-82 voorberei d.m.v. sprekende leunnote:

Notevoorbeeld FIII:80-86

Die invoering van chromatiese tone maak mate 83-84 (vergrote drieklank, moldoer) besonder effektief as bevestiging van die meisie se verwondering. Dit staan ook in treffende kontras met die eenvoud van die majeur arpeggio-figuur in maat 85, veral waar 84c direk voor die afsluiting 'n verminderde vierklank bring (kyk Notevoorbeeld FIII:80-86). Die Tierce de Picardie-einde wys waarskynlik ook dat al die twyfel tog maar verruklike onsekerheid was.

FIV: DU RING AN MEINEM FINGER

Die harmoniek van hierdie lied is uit die aard van die inhoud en stemming van die gedig betreklik eenvoudig.

In mate 1-2 van Lied FIV bly die grondnoot staan, maar daarbo vind subtiële kleurveranderinge en beklemtonings plaas. So beklemtoon die tweede omkering (leun- $\frac{6}{4}$) in maat 2a op besondere wyse die laagste melodienoot, nl. teenoor *Finger*, wat van 'n innige beleving spreek wanneer sy na die vir haar kosbare ring kyk:

Notevoorbeeld FIV:0-2

Wanneer die aanspreekvorm verinnig - *mein* i.p.v. *du* - vind daar 'n subtiële verdigting van deurgangsnote en opeenvolging van chromatiese tone plaas in mate 3-4. Die woord *Ringelein* word ook besonderlik beklemtoon deur die skynakkoord in maat 3c-d, gevorm deur chromatiese en diatoniese deurgangsnote en die ryklik versierde verminderde vierklank in maat 4a-c. Die soetlikheid van die chromatiek

teenoor die innige *Ringelein* gee presies uitdrukking aan die intense ontroering waarmee die meisie die ring troetel en betrag. Die kronkeling wat in die binnestem voorgekom het, word hier in maat 4 met chromatiek verbind, wat besonder intens werk:

Notevoorbeeld FIV:2d-4

meine goldene Ringelein, ich

Die ekstase wat die meisie by die vertroeteling van die ring en die daarmee gepaardgaande assosiasies beleef, vind besondere uitdrukking in maat 7. Benewens die verheldering wat hier plaasvind a.g.v. die kadensering in die dominanttoonsoort (maat 8), werk die horisontale verminderde vyfde in die binnestemme (7c-d) en die vertikale vergrote vyfde in die binnestemme (7d) gevorm deur die beklemtoonde chromatiese deurgangsnoot b, tesame met die leunoot d² positief emfaties by die melodiese hoogtepunt:

Notevoorbeeld FIV:6d-8

dich fromm an die Lippen, an das Herz zuein. Ich

Die eenvoud van die kadensieël- $\frac{6}{4}$ wat in maat 8 op die musikale en emosionele hoogtepunt in 7 volg, staan in kontras met die chromatiek van die oorleiding in maat 4. Hierdie eenvoud beklemtoon waarskynlik die selflose oorgawe van die meisie aan haar liefde en vreugde.

In mate 9-15 word die sewende van die dominantvierklank (a^{\sharp}) prominent gebruik, hoewel nie altyd in dominant verband nie. Die A^{\sharp} verskyn in maat 9 vir die eerste maal en wel in die bas m.a.w. as $V^{\sharp}d$. Hierdie beklemtoning van die a^{\sharp} skep 'n sekere mate van weekheid, gevoeligheid, wat aansluiting vind by die persoonlikheid van die eenvoudige meisie wat 'n diepe behae in haar liefde skep:

Notevoorbeeld FIV:8d-16

Ich hatt' ihn aus . ge.träu . met, der Kindheit fried,lich schönen Traum,ich fand allein mich,ver.

lo . ren im ö . den un . end . lichen Raum. Du

The musical score consists of two systems. The first system shows a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: 'Ich hatt' ihn aus . ge.träu . met, der Kindheit fried,lich schönen Traum,ich fand allein mich,ver.' The piano accompaniment features a flowing melody in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. The second system continues the vocal line with lyrics: 'lo . ren im ö . den un . end . lichen Raum. Du'. The piano accompaniment continues with similar textures. There are some performance markings like 'p' and 'fz' in the piano part.

Vanaf maat 11c verskyn 'n tydelike uitwyking na A-mol (tot by 13c) wat 'n subtiële verdonkering meebring en wat fynsinnig aansluit by die droom waarvan die teks meld. Die terughouding en beklemtoonde deurgangsnoot wat in maat 12c-d gebruik word, dra verder by tot die effek van versluïering.

Die chromatiek van die tussendominant-negende in maat 15c-d, werk emfaties teenoor die *unendlichen* in die teks. Die chromatiese oorleiding vind weer eens uitstekend aansluiting by die teks. Dit beweeg van volgehoue dominantharmonie, deur chromatiek (deurgangsnote en leunnote), na die eenvoudige aanvangsharmonie asof om daarmee aan te dui dat sy klaar gedroom het.

Hierdie genoemde punte vind opvallend goed aansluiting by die res van mate 17-24. Veral maat 24 is besonder gepas, wat weer eens van die meisie se eenvoudige lewensbeskouing spreek:

Notevoorbeeld FIV:22d-24

des Lebens un . end . li . chen tie . fen Wert. Ich

The musical score shows a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: 'des Lebens un . end . li . chen tie . fen Wert. Ich'. The piano accompaniment features a steady, rhythmic accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. The overall mood is calm and reflective.

In mate 25-30 word 'n snelle opeenvolging van tussendominante aangetref wat die *concitato* vergesel (kyk Lied FIV:25-30). Dit spreek van ekstatische gevoelsopwelling en die allesomvattende wyse waarop die meisie in die gevoel vir die geliefde opgaan. In maat 26d word 'n versnelling aangevoel. Die tussendominant tree vroeër in, maar bly ook langer klink as in maat 25d, wat intensiverend werk. Verder

los die tussendominante in mate 26d, 27c-d en 30a-b nie op nie, wat 'n gedronge effek skep. Die gedrongenheid word in maat 29 voortgesit deurdat die stem nie kans gee dat die kadens (V⁷d-I) bevestig word nie. Hierdie aangroeiende emosionaliteit kulmineer in maat 29a-b waar die terughoudings en beklemtoonde deurgangsnote nog meer bydra tot die intensiteit van die meisie se oorgawe, veral die terughouding in maat 29a:

Notevoorbeeld FIV:28d-29

musical score for FIV:28d-29. The score is in G major and 4/4 time. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: "mich in sei - nem Glanz. Du". The piano accompaniment features a prominent, sustained chord in the right hand and a moving bass line in the left hand.

Dit is betekenisvol in mate 31-32 dat die terugkeer na die uitgangstoonoord hierdie spesifieke herhaalde uitspraak van die meisie beklemtoon. Dit spreek van 'n vredige aanvaarding, nl. die feit dat sy alleen deur haar geliefde se goeie kwaliteite tot haar reg sal kom. Die $a^{=1}$ verskyn onverwags in 'n taamlik geforseerde wending ná die vrye swewing wat dit voorafgegaan het. Die effek daarvan is nogtans week:

Notevoorbeeld FIV:31-32

musical score for FIV:31-32. The score is in G major and 4/4 time. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: "finden verklärt mich in sei - nem Glanz. Du". The piano accompaniment features a prominent, sustained chord in the right hand and a moving bass line in the left hand. The word "ritard." is written below the piano part.

In mate 37-40 is die harmoniek meer gekompliseerd as in mate 5-8. Die chromatiek wat nou bygekom het, werk positief intensiverend. Die subtiële wysigings wat in mate 38 en 39 voorkom (in vergelyking met mate 6 en 7) werk verinnigend. So is veral sprekend die skynakkoord gevorm deur leunnote in maat 39c-d, spesifiek teenoor die woord *Lippen*:

Notevoorbeeld FIV:36d-40

musical score for FIV:36d-40. The score is in G major and 4/4 time. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: "ich drück-ke dich fromm an die Lip - pen, dich fromm an die Lippen, an das Her - ze mein." The piano accompaniment features a prominent, sustained chord in the right hand and a moving bass line in the left hand.

Besondere inspirasie spreek uit mate 25, 26a, 28a en 30-32a. Die opvolgings is geïnspireerd in die sin dat Schumann 'n effek daarmee kry, soos wat hy bv. by 3c-4 'n effek gekry het met chromatiek wat uit die raam van die gewone val.

'n Stabiliserende invloed is die terugkeer na die oorspronklike toonaard in maat 32. Die herhaling van die eerste strofe hier sluit aan by die ringgedagte.

Mate 41-42 van die naspel is verwant aan maat 9 en suggereer weer die droom waaruit sy ontwaak het. Hierdie teruggryp na vroeëre omstandighede werk besonder roerend:

Notevoorbeeld FIV:40d-44



In maat 29 verklaar die meisie haar oorgawe en opoffering aan die geliefde. Maat 43 van die naspel verwys daarna, deurdat dit melodies gedeeltelik verwant is aan 29. Hier in die naspel is dit egter harmonies veel meer verwickeld a.g.v. die besondere chromatiek wat aangewend word en wat in die tussendominant-skynakkoord tot uiting kom:

Notevoorbeeld FIV:29, 43



FV: HELFT MIR, IHR SCHWESTERN

Die tonika-harmonie van die grondtoonaard vervul in Lied FV deurgaans 'n prominente rol, veral in mate soortgelyk en verwant aan die twee aanvangsmate. Hierdie lied bly langer in die tonika as enige van die ander liedere in hierdie siklus en vir die duur van mate 1-5b bly die tonika-harmonie staan. Dit kan moontlik op twee dinge dui: enersyds kan dit die wyse beklemtoon waarop die jong meisies in hulle opgewondenheid om die bruid skarrel sonder om werklik iets te verrig. Die rankende motiewe in die begeleiding suggereer die vrugtelose gedoe, aangesien dit herhaaldelik (vier maal) in dieselfde gedaante verskyn. Andersyds word hier gesimboliseer hoe die bruid die middelpunt van

belangstelling is en hoe al die bedrywigheid slegs om haar sentreer en almal daarop ingestel is om slegs vir haar te dien en te behaag. Verder is dit ook moontlik 'n simbool van hoe die meisie se gedagtes op die wagtende bruidegom gefikseer is. Hierdie punte word bevestig deur die feit dat die aanvangsmotiewe telkens in die oorspronklike gedaante en toonaard terugkeer wanneer na die meisies se spesifieke handeling om die bruid te tooi, verwys word. Die opgewonde bedrywigheid wat om die bruid gesentreer is, vind o.a. uiting in die kwistige aanwending van akkoordvreemde note. In maat 5c-d dien die gelyktydige terughouding en leunoot om die woord *Glücklichen* asook die emosionele intensiteit wat daaraan onderliggend is, te beklemtoon. Wanneer die bruid haar opgewonde angstigtheid uitspreek in maat 21c-d, word dit ewe gepas op dieselfde wyse beklemtoon. In maat 39c-d is die beklemtoning van die woord hoogstens uiterlik en besit dit nie dieselfde innerlike seggingskrag as in maat 21c-d of veral maat 5c-d nie:

Notevoorbeeld FV:5, 21, 39

The image displays three musical examples, each consisting of a vocal line and a piano accompaniment. The first example shows the words 'dient der Glücklichen' with a vocal line that has a melisma on 'dient' and a piano accompaniment with a prominent bass line. The second example shows 'eine törichte' with a similar melisma on 'eine' and piano accompaniment. The third example shows 'brin.get ihm knospende' with a melisma on 'brin.get' and piano accompaniment. All examples are in a minor key and feature a 5/4 time signature.

Die *d^{al}* waarmee die *heute* in maat 6b beklemtoon word, tree op 'n besondere wyse op die voorgrond as deel van die tussendominant-mineurnegende wat volg na 'n lang stilstand op die tonika met slegs die V7 as afwisseling:

Notevoorbeeld FV:6

The image shows a musical example for the words 'heute, mir.'. It features a vocal line with a melisma on 'heute' and a piano accompaniment with a complex, chromatic bass line. The music is in a minor key and 5/4 time.

Chromatiek wat, soos hier aangewend word vir die emosionele effek is kenmerkend in die Romantiek. Die toontrappe T-Lt-Sm word hier ook beklemtoon deurdat dit direk na mekaar in daardie volgorde herhaal word, slegs met gewysigde ritmiese inkleding en verskillende binnestemme.

Die harmonie bly relatief eenvoudig tot by die punt waar daar na die mirtekrans verwys word waarmee die bruid getooi moet word. Hier word die stemvoering meer gekompliseerd en word daar van chromatiese tone en 'n omgekeerde nabootsing in die binnestemme gebruik gemaak - alles presies gepas by

die idee van smuk (vergelyk mate 9c-10a: bas met maat 10a-c:alt):

Notevoorbeeld FV:10

The image shows a musical score for FV:10. It consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The vocal line has the lyrics 'Myr - - te Zier.' written below it. The piano accompaniment features a complex harmonic structure with chromaticism and rapid changes in harmony.

Wanneer die bruid na haar samesyn met die bruidegom en lg. se ongeduldige afwagting van die huweliksdag verwys, word 'n algaande versnellende verwisseling van harmonieë binne elke frase aangetref asook 'n sekvensiële herhaling wat intensiverend werk en van emosionele opwelling spreek. Die chromatiese tone in mate 17 en 18 beklemtoon op gepaste wyse die teksinhoud - *ungeduldig* en *heutigen Tag* - asook die besondere affek wat hierin opgesluit lê. Teenoor die woord *ungeduldig* in maat 17 tref die stemparty ook die hoogste toonhoogte tot dusver en in die hele lied:

Notevoorbeeld FV:17-18

The image shows a musical score for FV:17-18. It consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on a grand staff. The vocal line has the lyrics 'un - ge.dul - dig den heu - ti - gen Tag.' written below it. The piano accompaniment features a complex harmonic structure with chromaticism and rapid changes in harmony.

Mate 19-26 stem t.o.v. musikale materiaal ooreen met mate 3-10. Ook in die geval van hierdie strofe vind die harmoniese opset besonder goed aansluiting by die teksinhoud - dit kan egter ook toevallig wees. Wat hier opval is bv. die d^{21} en vergrote tweede in maat 22b asook die sneller harmoniese wisseling in mate 25-26 waar daar na die bruidegom as bron van haar vreugde verwys word.

Hier word 'n ooreenkoms met die voorafgaande lied gesien wanneer daar in die derde strofe 'n aanhoudende opeenvolging van tussendominante vergesel van 'n *concitato*-motief voorkom wanneer die bruid die geliefde (nog in sy afwesigheid) aanspreek en daar 'n bepaalde geïntensiveerde emosionaliteit na vore tree (die tweede helfte meer intens, kyk Lied FV:27-35).

Die harmoniese opset van die eerste drie strofes is betreklik eenvoudig, met sporadiese aanwending van chromatiese tone soos in mate 6, 9-10, 17-18, 22 en 25-26. In die geval van die vierde strofe waar dit om 'n intenser emosionele belewenis handel, word 'n sterk progressiewe gevoel geskep. Dit is waarkynlik die resultaat van die

aanwending van snel opeenvolgende tussendominante (kyk Lied FV:37-46, maar veral 41-44).

Besonder effektief is die harmoniese verdonkering wat d.m.v. chromatiek bewerkstellig word in maat 41, waar 'n momentele weemoed van die bruid besit neem. Die uitwyking wat d.m.v. die verlaagde submediant geskied, tree onverwags na vore. 'n Mens verwag weer die tonika van B-mol nadat dit reeds twee maal tevore verskyn het. Na al die bedrywighede om gereed te maak vir die huwelik, versomber die bruid se stemming vir 'n oomblik wanneer sy na die afskeid verwys wat noodwendig moet volg. Sy ervaar 'n oomblik van weemoed wanneer sy besef dat sy die vriendinne van haar jeug nou gaan verlaat en nie weer met hulle op dieselfde wyse intiem sal wees nie. Die harmonie in mate 41-42 is konvensioneel maar die deurgangsnote en leunoot dra by tot die oënskynlike verwikkeldheid daarvan:

Notevoorbeeld FV:41-42

Die stemming word spoedig in maat 43 herstel deur die stygende gedeeltelik chromatiese melodielyn en terugkeer na die uitgangstonaard. Vanaf maat 44c is die tonika van B-mol hervestig. Maat 43 intensiveer veral omdat die musikale gebeure so snel opeenvolg. Dit is ook ingewikkelder as wat nodig is. Dit handel om twee verskillende emosies, nl. vreugde en weemoed. Die gebeure in hierdie maat pas presies by die woorde en die sielkundige strekking daarvan:

Notevoorbeeld FV:43-44

Die meisies kom -ná die mymering in mate 41-44b effens van stryk af - weer op dreef om hulle taak finaal af te handel. In maat 44c begin die skarrel-motief op die tweede helfte van die maat, anders as in maat 1 en al die ooreenstemmende plekke. Die stem en begeleiding is steeds uit pas in maat 45 asof die vriendinne nog voortskarrel, terwyl die bruid al uit hulle midde begin beweeg:

Notevoorbeeld FV:44 -46

eu - rer Schar, freu - dig schei - dend aus eu - rer Schar.

ritard. p

Afgesien van die formele funksie, vervul die tonika-harmonie en die prominente aanbieding daarvan in die marsiale naspel dieselfde simboliese rol as in die voorspel en in strofes 1, 3 en 5, nl. dat dit telkens met die bruid en die bedrywighede rondom haar geassosieer word. In die naspel word veral sterk na die bruid verwys in die sin dat sy nou uit haar vriendinne se midde haar bruidegom tegemoet gaan. Die marsiaal skilder ook die vertrekkende bruidsprosesie op plastiese wyse. Veral die horingkwinte wat in maat 51 voorkom, spreek besonder skilderend van 'n vertrekkende optog:

Notevoorbeeld FV:46c-52

at - mi - nu - en - do

p >

FVI: SÜSSER FREUND, DU BLICKEST

Deurgaans in Lied FVI is daar 'n besondere beklemtoning van die dominant. Hieruit spreek 'n besondere gevoelsintensiteit wat geskep word deur die inherente harmonies-dinamiese aard van die dominant-akkoord. Die beklemtoning van die dominantharmonie wat 'n bepaalde progressiwiteit skep, dui moontlik ook op die mate van onvolkomenheid wat daar in die vrou se lewe heers omdat die wiegie langs haar bed nog leeg is en wat om vervulling vra. Hierin kan die obsessionele herhaling ook sy grondslag hê. Hierdie harmoniese opset vind ook aansluiting by die aanvangsreël van die gedig: die man het verwag dat sy vrou in hulle huwelik tevredenheid sou ervaar omdat hulle nou bymekaar is, maar moet dan tot sy verwondering vind dat sy trane in haar oë het.

Die gelyktydige verskyning van elemente van die tonika- en dominantakkoorde (mate 2, 5, 12, 15, 22 en ooreenstemmende plekke) dui moontlik ook op die dilemma van die man oor sy vrou se verwarrende en oënskynlik teenstrydige optrede. Die

onvolmaakte frase-eindes (m.b.t. die grondtoonsoort) in mate 4 en 7 vind hierby aansluiting.

Die leunnoot in maat 4a beklemtoon die woord *verwundert* besonderlik en gee wonderlik uitdrukking aan die innigheid wat daar tussen die vrou en haar man heers. Die chromatiese onderste lyn van die begeleiding in maat 1 en veral die chromatiese kwartval wat van 'n besondere weekheid spreek, is prominent reg by die begin van die lied en word dikwels weer gehoor:

Notevoorbeeld FVI:1-4

Die verlaging van die leitoon in maat 8 ($f^{\#1}-f^1$ in dieselfde stem) gee 'n besondere betoning aan die *feuchten Perlen*, maar vind ook aansluiting by die *ungewohnte Zier*. Na twee eenderse harmoniserings in mate 2 en 5, val die verandering sterk op. Afgesien van hierdie konkrete aansluiting van die harmoniek by die teks, dui hierdie opset ook op die bruidegom se verwarde begrip vir sy vrou se vreemde optrede:

Notevoorbeeld FVI:7-9

Die tussendominant in mate 9d-10a beklemtoon die *freudig* effektief ná die mineurkleur van die voorafgaande gedeelte van maat 9. Die ongewone skittering waarvan die teks spreek asook die onderliggende emosionaliteit word in maat 10-11 treffend beklemtoon deur die chromatiese melodiese verloop van die sangstem en die akkoordvreemde note:

Notevoorbeeld FVI:10-11

Mate 11b-21a stem harmonies presies ooreen met 1b-11a. Hierdie strofe se woorde laat die gevoel dat die feit dat sy nie daartoe in staat is om op 'n onomstootlike wyse uitdrukking aan haar gevoel te gee nie en dat sy 'n hele aantal emosies gelyktydig ervaar, uiting vind in die aanwending van leunkonstruksies (leunakkoorde en leunnote) en die besondere beklemtoning van die dominant-harmonie (dominantakkoorde, tussendominante, dominantverwantskappe). Die melodie verskil in mate 20-21 van 10-11. Die eerste verskyning spreek van dieper erns as die tweede speelse, byna koketterige weergawe.

Die oorleiding (mate 22-24) is verwant aan die aanvangsmaat en ooreenstemmende plekke t.o.v. ritme en akkoordale opset, maar sonder die chromatiese onderstem, waarskynlik om aansluiting te vind by die verandering van emosie in die volgende strofe. Die modulاسie juis na die subdominant-toonaard spreek van 'n bepaalde piëteit en verinnerliking van emosie waar die benadering meer introspektief is, a.g.v. die verlaging van die leiton en resulterende subtiele verdonkering van toonaard:

Notevoorbeeld FVI:21-24

A musical score for piano accompaniment, measures 21-24. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of chords and a melodic line in the right hand, with a bass line in the left hand. A dynamic marking 'p' is present at the beginning.

'n Besondere verinnerliking van emosie spreek uit die volgende strofe (kyk Lied FVI:25-42). Die chromatiese kwartval word sekwensieel in die sangstem aangewend (mate 15-16 en 27-28). Die *concitato*-begeleiding spreek van gefintensiveerde emosie, veral waar dit die chromatiek beklemtoon d.m.v. terughoudings en chromatiese deurgangsnote.

Die begeleiding boots die chromatiese kwartval ook sekwensieel na en kombineer dit met 'n terughouding wat nog meer gewig daaraan verleen. In mate 29-30 maak die begeleiding ook van terughoudings gebruik en word die leunnote wat in die stem verskyn deur die begeleiding ondersteun:

Notevoorbeeld FVI:25-30

A musical score for voice and piano accompaniment, measures 25-30. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is piano accompaniment in treble and bass clef. The lyrics are: "Weißt du nun die Tränen, die ich weinen kann,". A dynamic marking 'p' is present at the end of the piano part.

(Notevoorbeeld vervolg op volgende bladsy)

sollst du nicht sie se. hen, du ge-

Die sneller opvolging van betekenisvolle melodiese motiewe speel ook 'n deurslaggewende rol. Die effek word natuurlik verder versterk deur groter chromatiek, sinkopasies en *stile concitato*.

Ná die verhoogde graad van verwickeldheid wat in die voorafgaande mate van die lied geheers het (mate 25-32), tree die tussenspel vanaf maat 32² en die daaropvolgende 3 mate (tot 37) se eenvoudige harmoniese basis (I en V⁷) en melodiese opset (selfde suiwer diatoniese materiaal drie maal aangebied) kontrasterend op. Die ongekompliseerde opset hier is in ooreenstemming met die vrou se woorde en die geimpliseerde effek: sy ervaar 'n berustende vredigheid terwyl sy haar geliefde man aan haar hart druk. Hierdie spesifieke plek in die lied verteenwoordig in der waarheid die kulminasiepunt van al die voorafgaande emosies en handeling in hulle ryke verskeidenheid. Die vrou het in al die voorafgaande liedere haar een groot verwagting direk of indirek uitgespreek, nl. om onbetwisbaar met die geliefde verenig te word. Nou is dit opvallend dat hierdie hoogtepunt in die siklus so meesterlik eenvoudig aangebied word:

Notevoorbeeld FVI:32-34

Lebhafter.

Die driemalige herhaling van dieselfde melodiese materiaal (wisselend tussen klavier en stem) en die konstante aanbieding van die I en V akkoorde slegs met wisseling van die posisies kan hier op twee dinge dui: eerstens beklemtoon dit die wyse waarop die vrou hierdie oomblik vir altyd sou wou laat duur (*bleib*.....); tweedens onderskryf dit die blywendheid (menslik gesproke) van hulle verbintenis en die vastigheid wat dit aan die vrou bied. Dit is ook goed gepas dat dit uit 'n fluktuasie van die twee sterkste akkoorde, nl. I en V bestaan. So word die feit beklemtoon dat dit hier om iets basies gaan (kyk Lied FVI:32-38).

Na die kortstondige ongekompliseerde en klare gestalte wat die lied in mate 32-37 aangeneem het, tree daar 'n onmiddellike verhoogde emosionaliteit in maat 38a-b na vore.

In opvolging van die vredige koestering in hulle samesyn verwys die vrou na die slag van haar hart waarteen sy haar man wil bly vashou. Die teks impliseer opsigself nie soveel hartstogtelike emosie soos wat die musiek met een enkele akkoord skeep nie. Die verminderde vierklank in maat 38a-b besit 'n geweldige emosionele drakrag aangesien die gewone tonika-harmonie in mate 34a en 36a reeds goed ingesink het en hierdie veranderde wending dan in skerp kontras hiermee staan (kyk Lied FVI mate 32-37 en 38-42).

Die kragvolle werking van die wending word verhoog deur die stilstand van die stem op die e^1 i.p.v. dat dit na g^1 styg soos in die voorafgaande twee plekke. Opvallend is ook die feit dat hierdie e^1 die laagste melodietoon in die betrokke lied is en dat dit juis hier so sterk beklemtoon word:

Notevoorbeeld FVI:37-38

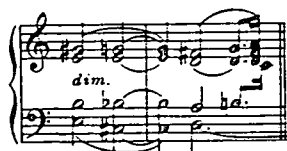
Om hierdie melodiese laagste toon te balanseer, vind ons vanaf 38d algaande 'n styging in die teenoorgestelde rigting. Oplaaierende emosie spreek uit die stygende melodielyn wat gepaard gaan met die kwistige aanwending van akkoordvreemde note. Hierdie punt in die betrokke lied illustreer baie duidelik dat één spesifieke musikale devies nie vir een bepaalde affek of emosie geïsoleer kan word nie. Daling en styging vervul hier die funksie van intensivering; die daling selfs meer so as die styging.

Sprekend in mate 39a, 40, 41 en 42 is die stygende oplossings van die terughoudings:

Notevoorbeeld FVI:39-42

Die opstapeling van chromatiek in die oorleiding wat algaande gekanaliseer word, vind aansluiting by die verhoogde emosionaliteit wat uit die pasafgelope strofe spreek en lei meesterlik tot 'n andersoortige intensiteit wat deur die chromatiese kwartval in maat 45 geïmpliseer word:

Notevoorbeeld FVI:43-44



Die nou reeds so bekende aanvangsmateriaal word vir die laaste strofe aangewend, waarin die vrou haar verlange na 'n eie kind uitspreek wat vir haar die vergestaltung van haar liefde vir haar man sal verteenwoordig.

Die subtiele invoeging van die kort voorslag in maat 51c gaan nie ongemerk verby nie: dit spreek van 'n innige ontroering by die gedagte aan die moontlike vervulling van 'n droom. Hier vind 'n formele verdigting plaas deurdat die pouse wat telkens op ooreenstemmende plekke in die stemparty voorgekom het, weggelaat word en die tweede frasehelfte dus vroeër intree:

Notevoorbeeld FVI:50-52

Musical notation for Notevoorbeeld FVI:50-52. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody in the treble clef is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). The bass clef provides a harmonic accompaniment with chords. A 'ritard.' (ritardando) marking is placed above the first measure.

Die vyfde-sprong opwaarts wat in maat 10 so gepas was teenoor die woord *freudig*, verskyn weer in maat 53b-c wanneer daar na sý beeld verwys word:

Notevoorbeeld FVI:10, 53

Musical notation for Notevoorbeeld FVI:10, 53. It consists of two grand staves with treble and bass clefs. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first grand staff has a melody in the treble clef: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). The bass clef provides a harmonic accompaniment with chords. The second grand staff has a melody in the treble clef: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). The bass clef provides a harmonic accompaniment with chords. A 'ritard.' (ritardando) marking is placed above the first measure of the second grand staff.

Die grootste enkele afwaartse melodiese sprong in die lied volg op die e², wat hierdie hoogste toon wat slegs twee maal verskyn, op besondere wyse beklemtoon. Die afloop van die melodiese frase is weer verwant aan die heel eerste frase sodat hierdie paar mate (52-54) as 'n besondere samevatting van 'n paar baie relevante momente geld:

Notevoorbeeld FVI:52-54

Die naspel begin soos die voorspel. In ooreenstemming met die tussenspel in mate 21-24 bou dit voort op die ritme en chromatiek van die aanvangsmaat. Die versierde slot- $\frac{6}{4}$ gemerk *Adagio* word gekenmerk deur 'n eenvoud wat van gelukkige berusting spreek. Groot innigheid is in die naspel vervat. Maat 56a bevat een van die sterkste dissonansies in die hele lied. Verder besit maat 57b 'n besonder pragtige versiering wat van innigheid spreek en 'n uitkomponering van die kadens verteenwoordig. Hierby sluit haar laaste murmering wonderlik effektief aan:

Notevoorbeeld FVI:54-58

FVII: AN MEINEM HERZEN, AN MEINER BRUST

Die harmoniek van Lied FVII bestaan hoofsaaklik uit dominant- en tussendominant-akkoorde, terwyl daar verder meer tonika as enige ander akkoorde verskyn. Hierdie feit, tesame met die afwesigheid van modulaties, onderstreep die tevredenheid en volkome vervulling wat die moeder ervaar.

Mate 1-6a word harmonies gekenmerk deur 'n wisseling tussen dominant- en tonika-harmonie. Die wiegende effek en eenvoud van hierdie harmoniek sluit gepas aan by die beeld van 'n moeder wat rustig en behaaglik met haar geliefde babadogtertjie gesels en haar vertroetel.

In maat 6b kom die harmoniek in 'n verhouding met die dominanttoonsoort wat egter nie realiseer nie. Hierdie hantering van die submediant-vierklank werk 'n sekere gevoeligheid in die hand wat aansluit by die moeder se teerheid jeens haar kindjie.

Tot en met maat 29 is die harmoniek baie eenvoudig met geen akkoordvreemde note behalwe die deurgangsnoot a^{\sharp} in die stem

en die chromatiese deurgangsnoot $d^{\#1}$ in die begeleiding van maat 14 nie. Hierdie harmoniese versiering skep 'n subtiële intensivering wanneer die vrou die eksklusiwiteit van 'n moeder se vreugde besing:

Notevoorbeeld FVII:14

Die wending wat in maat 6b vir die gevoel van teerheid verantwoordelik was, werk ewe effektief by die herhaling daarvan in maat 23b, wanneer die vrou die mansgeslag bejammer omdat hulle nie in die volle vreugde van moederwees kan deel nie:

Notevoorbeeld FVII:6, 23

Vanaf maat 30 raak die harmoniek meer gekompliseerd as daar 'n reeks tussendominante opmekaar volg (mate 30-31) wat intensiverend werk. Van hierdie punt af vind daar ook 'n harmoniese intensivering plaas d.m.v. akkoordvreemde note wat aansluiting vind by die teks en die gepaardgaande gevoelsinhoud. Ver al mate 30-31 besit besondere seggingskrag wanneer die moeder haar baba teen haar aandruk en haar in die nabyheid van haar kindjie verlustig:

Notevoorbeeld FVII:29 -31

Die naspel is, harmonies gesien, die mees gekompliseerde passasie in hierdie lied. Uitgesonderd die subdominant-akkoord in mate 39-40, bly die harmoniek steeds beperk tot dominant- en tussendominant-akkoorde. Dit is egter die

oortvloedige akkoordvreemde note wat gebruik word, wat aan die naspel 'n veel groter mate van harmoniese verwikkeldheid verleen. Hierdie feit dra by tot die intense gevoelsbeladenheid van die naspel wat in mate 39b³-41a subtiel maar sprekend verwys na die slotwoorde van die vorige lied : *Dein Bildniss*:

Notevoorbeeld FVII:34-41

FVIII: NUN HAST DU MIR DEN ERSTEN SCHMERZ GETAN

Die harmoniek van Lied FVIII is relatief eenvoudig en bly hoofsaaklik beperk tot I, IV en V. Die dominantnegende-akkoord word kwistig gebruik, terwyl tussendominante op enkele plekke aangewend word om 'n bepaalde woord en/of affek te beklemtoon (mate 7c-8b, 9a-b, 10a-d). In maat 8c-d word die Napolitaanse harmonie aangewend, maar wel in die tweede omkering en bo-oor 'n pedaalnoot en word verderaan hanteer asof die toonaard E-mol is. Hierdie spesifieke hantering van die akkoord dien moontlik om die oor voor te berei vir die gebruik van E-mol in maat 10. Hierdie ver- verwyderde toonaard dien om die verlorenheid van die droewige vrou te beklemtoon:

Notevoorbeeld FVIII:7-11

Mate 1-7b sit om die tonika van d, met hier en daar subdominant- en dominant-harmonie. Hierdie beperkte

harmoniese verskeidenheid sluit aan by die emosionele gesteldheid van die vrou en by die deklamatoriese karakter van die lied. In mate 7c-8b sweef die harmonie, wat wonderlik gepas is waar die teks van die verlate vrou wat sit en staar, vermeld. Om hierby aan te sluit, word - soos hierbo gemeld - die Napolitaanse harmonie in mate 8c-d gebruik, maar in die tweede omkering en oor 'n tonika-pedaalnoot. Die verminderde vierklank in maat 9a-b besit 'n skreiende karakter wat besonderlik uitdrukking gee aan die vrou se verslae afgetrokkenheid (kyk Notevoorbeeld FVIII:7-11).

Emosionele geladenheid spreek uit die leunakkoord wat in maat 10 gevorm word teenoor die woord *leer* (*leeg*). Hierdie effek word voortgesit in mate 11-12 deur die tussendominant wat só aangewend word dat dit 'n verminderde vierklank vorm:

Notevoorbeeld FVIII:10-13

Die modulاسie na c gryp aan. Die suiwer musikale effek daarvan is oorweldigend, maar so ook die assosiasie wat uit die verbintenis met die teks spreek. Die vrou sê sy het *liefgehad en geleef* in dieselfde toonaard as wat Lied FIII was en in die verwante toonsoort van Lied FII en Lied FIV. In hierdie drie liedere het haar liefde tot volle wasdom gekom en die aanloop gevorm tot die huwelik waarvan Lied FV sing.

Die modulاسie in maat 15c-d van c terug na d is aangrypend gepas t.o.v. die teks en die onttrekking waarop die vrou haar verlaat:

Notevoorbeeld FVIII:13-15

Vanaf maat 15 tot maat 19b bly die harmonie beperk tot $IV^{6/4}$ en V^7 in verskillende posisies. Ook hierdie aanwending sluit aan by die woordinhoud en heersende affek. Die tonika word verbloem om patos te wek en die afwesigheid daarvan ná maat 19c-d spreek van afgetrokkenheid:

Notevoorbeeld FVIII:15-19

mehr. Ich zieh' mich in mein Inn' - res still zu - rück, der Schlei - er fällt, da

Die sprekende abrupte modulatie en mediantverhouding tussen Lied FVIII en die naspel (aanhaling van Lied FI) getuig van smart en verslaetheid (kyk Lied FVIII mate 21-24).

2.3.5 DIE VERHOUDING SANGSTEM-BEGELEIDING

FI: SEIT ICH IHN GESEHEN

In Lied FI vorm die stem en die begeleiding 'n homogene eenheid en elkeen het 'n ewe belangrike aandeel, aangesien die melodie vir sy volle effek van die ryk begeleidingsakkoorde afhanklik is. Die lied as 'n geheel is absoluut oortuigend. Dit skep egter duidelik die indruk dat die inhoud van die woorde van die eerste strofe meer presies uit die musiek spreek. Dit sou ook as musiek alleen, sonder woorde, 'n bevredigende en aandoenlike stuk wees. Dit is suiwer musikaal genome op sigself oortuigend, terwyl daar terselfdertyd perfekte eenheid bestaan tussen woordinhoud en musiek, t.o.v. die eerste strofe (veel meer as in die geval van die tweede strofe).

Die inleidingsmaat antisipeer die stemmelodie wat in maat 2 intree. In maat 3b-c word die intervalsprong na die woord *glaub'* toe, harmonies, melodies en ritmies deur die begeleiding geantisipeer en beklemtoon. Sodoende word die ontroering wat uit hierdie woord spreek des te meer voelbaar:

Notevoorbeeld FI:1-4

Musical score for the first four measures of the song. The vocal line (treble clef) and piano accompaniment (grand staff) are shown. The lyrics are: "Seit ich ihn ge - se - hen, glaub' ich blind zu sein;". The piano accompaniment features a steady bass line and chords that support the vocal melody. A dynamic marking 'p' (piano) is present in the first measure of the piano part.

In mate 2-4b het die stem- en begeleidingsmelodie feitlik presies parallel beweeg. Teenoor die een maatslag stilte in die stemparty in maat 4c, word 'n effektiewe antisympasie van die stemmelodie van maat 5b-c in die begeleiding aangetref. Hierin kan 'n sekere musikale gestikusasie gelees word, wat vooruit dui op die heenkyk waarvan maat 5 spreek:

Notevoorbeeld FI:5-7

Musical score for measures 5-7. The vocal line (treble clef) and piano accompaniment (grand staff) are shown. The lyrics are: "wo ich ihn nur blik.ke, seh' ich ihn al.lein; wie im". The piano accompaniment features a steady bass line and chords that support the vocal melody. A dynamic marking 'ritard.' (ritardando) is present above the vocal line in measure 5 and below the piano part in measure 7.

Die melodiese intervalsprong wat in maat 6c teenoor die woord *seh'* voorkom, word soos in maat 3, ook deur die begeleiding geantisipeer om die intense verliefdheid wat

daaruit spreek melodies, harmonies en ook ritmies te beklemtoon.

Tot dusver het die stem- en begeleidingsmelodieë oorwegend parallel beweeg, met kleiner onderlinge ritmiese verskille wat subtiel aangewend is om sekere woorde en affekte te beklemtoon. In mate 7c-9b is die stem en begeleiding nog hefter aan mekaar verbind, a.g.v. die volgehoue parallelle beweging tussen die stem- en begeleidingsmelodie. Die konstante saambeweeg van die begeleidingsakkoorde in albei hande dra by tot die digte verweefdheid van die verskillende musikale elemente. Hierin kan die voortdurende nabyheid van die beeld van die geliefde geles word:

Notevoorbeeld FI:7-9

Wanneer in mate 9c-11 sprake is van die beeld van die geliefde wat voor haar geestesoog sweef, skeep Schumann 'n wonderlik subtiële effek. 'n Mens sou verwag dat hier waar die beeld sigbaar voor haar sweef, die stem en begeleiding op die trant van maat 7c-9b sou voortgaan om by die realiteit van haar gewaarwording aan te sluit. Juis hier versteek Schumann die melodie 'n oktaaf laer in die binnestem. Dit kan simbolies vertolk word as die afstand wat daar nog tussen die verliefde meisie en die voorwerp van haar bewondering lê omdat hy nog nie van haar gevoelens bewus is nie:

Notevoorbeeld FI:9c-11

Wanneer sy noem van die beeld van die geliefde wat uit die donker dieptes opduik, is die harmonie nie alleen op sy donkerste nie, maar neem die parallelle melodiese beweging toenemend af en raak die ritmiek ook veel meer gekompliseerd a.g.v. die kwistige aanwending van sinkopasie (mate 11c-13). Sy sien hier nog nie werklik lig in haar situasie nie omdat die geliefde nog onbewus van haar is (so ver sy kan oordeel). Hierin kan, benewens die afstand wat daar nog

tussen die meisie en haar geliefde lê, ook 'n vooruitduiding na Lied FVIII gelees word. In die laaste lied van die siklus is sy weer alleen, a.g.v. die dood van haar geliefde man en vind sy, soos dikwels met persone in daardie omstandighede gebeur, dit moeilik om die gestorwene se beeld voor die gees te roep:

Notevoorbeeld FI:11-15

vor- taucht aus tief- stem Dun- kel hel- ler, hel- ler nur em- por.

In mate 14-15b klim die begeleidingsmelodie as't ware uit die verwikkelde ritmiek en donkergekakeerde harmoniek uit, om op 'n oktaafafstand parallel met die stemmelodie te beweeg. Dit sluit wonderlik aan by die teks wat praat van die beeld wat steeds helderder uit die donker dieptes verrys.

Mate 15-16 eggo die slotformule van die eerste strofe, maar met nog donkerder harmoniek en ook 'n verdonkering t.o.v. die register wat 'n gepaste oorleiding bied van die positiewe ingesteldheid van die eerste strofe na die meer negatiewe tweede strofe. Volgens Sams⁵⁷⁾ blyk dit uit die manuskrip dat Schumann hierdie twee mate agterna as 'n nagedagte ingevoeg het - gewis 'n betekenisvolle ingewing:

Notevoorbeeld FI:15-16

por.

Die nadenklikheid wat uit die aanvangsfrase spreek, pas presies by die inhoud van die teks van die eerste strofe. T.o.v. die tweede strofe is dit ook nog geslaagd, aangesien die toonherhaling dien om die lig- en kleurloosheid waarvan die teks spreek, en die afgetrokkenheid onderliggend daaraan, te beklemtoon:

Notevoorbeeld FI:18-20

Sonst ist licht- und farb-los al-les um mich her,

Die hoër aanvangstoon wat op *glaub* (maat 3c) voorkom en deur die begeleiding geantisipeer word, spreek van intense gevoeligheid. Hierdie intervalsprong is heeltemal gepas teenoor die woord *alles* van die tweede strofe, aangesien dit emfatisies werk.

Die daaropvolgende frase is meer geslaagd in die eerste strofe as in die tweede. Die beklemtoning van *hin* (maat 5b) val heeltemal natuurlik, maar by *Schwestern* is dit geforseerd:

Notevoorbeeld FI:21-22

nach der Schwe- stern Spie- le nicht be-

Die volgende frase is in die geval van die eerste strofe weer meer geslaagd, daar dit by die tweede strofe tot 'n minder natuurlike beklemtoning lei. Om dit egter soos Sams²⁰ as betekenisloos te bestempel, is oordrewe. Met 'n bietjie verbeelding word die beklemtoning van die woord *begehr*, teen die agtergrond van die verliefde meisie gesien, aanvaarbare romantiese Schwärmerei:

Notevoorbeeld FI:22-23

Spie- le nicht be- gehr' ich mehr, möch- te

ritard.

Die beklemtoning van *wachen* (maat 8a) in die eerste strofe is gepas, maar besit nie veel seggingskrag op *lieber* in die tweede strofe nie, behalwe die veroorloofde stroperigheid soos in maat 23 ook die geval is. So ook die onnatuurlike beklemtoning van *Kämmerlein*, terwyl die beklemtoning van *Bild* (maat 10a) baie goed slaag:

Notevoorbeeld FI:24-27

lie - ber wei - nen, still im Käm - mer - lein; - seit ich

Die klem wat in maat 28 op *ihn* geplaas word in die tweede strofe, is moontlik geregverdig, maar dit spreek 'n mens nie op dieselfde wyse aan as by *tiefstem* (maat 12) in die eerste strofe nie. Die eenvoud van die slotfrase van die tweede strofe is egter hier meer gepas en doen nie so vreemd aan soos in die geval van die eerste strofe nie:

Notevoorbeeld FI:27-29

lein; - seit ich ihn ge - se - hen.

Die eerste strofe pas woord vir woord in, terwyl dit nie die geval met die tweede strofe is nie. Die lied is egter as 'n geheel oortuigend. Dit is moontlik die geval omdat die eerste strofe se gedagtes op positiewe wyse gestel word. Selfs die *blind* is 'n goeie begrip in hierdie konteks. Die diepste donker word slegs genoem om te kan sê sy beeld duik al hoe helderder daaruit op. Daarenteen bevat die tweede strofe heelwat wat op 'n negatiewe wyse gestel word: sonder lig, kleurloos; begeer nie meer geselskap nie; wil sit en ween. Die eerste strofe is dus die positiewe en die tweede strofe die negatiewe sy van die beeld van reddelose verliefdheid.

FII: ER, DER HERRLICHSTE VON ALLEN

Afgesien van mate 24d-28, 42d-45 en 50b-53, verleen die begeleiding van Lied FII nie uitgesproke melodiese ondersteuning aan die stem nie. Die rol wat die begeleiding speel is in die eerste plek evokatief van sekere gemoedstemmings, bv. uitbundige ekstase en bewondering wat deur die *stille concitato* oorgedra word. Verder dien dit ook om sekere stellings te bevestig en te intensiveer (mate 6, 7, 14, 15, 22c-d, 33, 34, 61, 62) of om kommentaar te lewer. Hier geld veral die gesinkopeerde eggo van die heroutmotief wat uitdrukking gee aan gemengde gevoelens van ekstase en

vertwyfeling wat aansluiting vind by die materiaal wat in die sangstem verskyn het (mate 9, 17-20, 54-56).

In die eerste vyf mate van hierdie lied werk die begeleiding hoofsaaklik evokatief van die ekstatische bewondering wat die meisie vir die voortreflike eienskappe van haar held koester. Die vernaamste bydraende elemente hier is die volgehoue *stile concitato* in die regterhand en die subtiel-sprekende chromatiek in die linkerhand tesame met die jubelende heroutmotief in die stem:

Notevoorbeeld FII:1-5

Er, der Herrlichste von al . len, wie so

mil - de, wie so gut! Hol . de

Die begeleiding kry in mate 5d-7c 'n nuwe dimensie. Die heroïese motief wat in die stem verskyn om die besondere aantreklikhede van die held te besing, word nou ook deur die linkerhand van die begeleiding ge-eggo om sy forse manlikheid te bevestig. Hierdie is 'n besonder vernuftige tegniek wat Schumann gebruik om te verhoed dat die soetlikheid van die teks die gevoel van manlikheid oorskadu:

Notevoorbeeld FII:5-9

gut! Hol . de Lip . pen, kla . res

Au . ge, hel . ter Sinn und fe - ster Mut.

Wanneer die herout in maat 9 vir 'n moment opklink, spreek die gesinkopeerde weergawe daarvan van 'n ademlose ekstase en vlugtige onewewigtigheid a.g.v. die matelose bewondering wat die meisie vir haar geliefde koester.

Uitgesonderd die ritmiese wysiging in maat 10a a.g.v. die tussentrede van die klavier in maat 9, is die interaksie tussen die klavier en die stem in mate 10-17 dieselfde as in mate 2-9. Die werking van die nabootsing in die linkerhand van mate 14-15 is ewe effektief as in 6 en 7, maar meer subtiel. Hier is die verband nie so duidelik en ooglopend te lees nie, maar word die funksie daarvan eerder simbolies:

Notevoorbeeld FII:13-15

Musical score for Notevoorbeeld FII:13-15. The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: "Stern, al so Er an mei nem Him mel, hell und". The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern in the left hand and a more melodic line in the right hand.

Die gesinkopeerde tussentrede van die klavier in maat 9(17) word in mate 18-20 uitgebrei tot 'n woordelose aanhaling van die aanvangsfrase van die stemmelodie (mate 2-4). Die assosiasie met die geliefde is nou reeds so goed gevestig dat die tussenspel as loftuiting ervaar word. Weer eens is die sinkopasie aanduiding van die meisie se oorstelptheid:

Notevoorbeeld FII:17-20

Musical score for Notevoorbeeld FII:17-20. The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the word "fern." written above it. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern in the left hand and a more melodic line in the right hand.

A.g.v. die vervroegde intrrede van die stem in maat 21, word die klavier nie die geleentheid gegee om die melodiese aanhaling te voltooi nie. Deurdat die stem die klavier hier in die rede val, word 'n stuwende effek geskep. Dit sluit sprekend aan by die idee van voortbeweging wat uit die teks spreek:

Notevoorbeeld FII:20-22

Wand . le, wandle deine Bahnen. nur be-

Hierdie stuwing word verder uitgebou deur die aangee van die melodie na die begeleiding (maat 22) voordat die stem die bepaalde formule voltooi het.

Die stuwing word ook nog in maat 24 voortgesit, as die begeleiding die melodiese hoogtepunt (24d) gesinkopeerd antisipeer. Die begeleiding beweeg hier dus 'n fraksie vóór die stem uit, wat wonderlik aansluit by die gedagte dat sy haar held maar net op 'n afstand sal gadeslaan. Die idee van volg met die oë op 'n afstand word ook tuisgebring deur die parallelle beweging tussen die stem en die *concitato*-figuur, wat nou na albei hande uitgebrei is (mate 25-28), wat nog nie voorheen in hierdie lied presies so aangewend is nie:

Notevoorbeeld FII:24-28

Schein, nur in De . mut ihn be .

trach . ten, se . lig nur und trau . rig sein!

ritard. .

Mate 29-32c bevat op die oog af dieselfde materiaal as mate 2-5c. Tog is die effek daarvan heeltemal verskillend. Dit kan in die eerste plek toegeskryf word aan die verdonkering van die onderliggende harmonie wat deur die aanwending van 'n tussendominant-mineursewende geskep word. In die basparty²⁹ is daar ook 'n uiters effektiewe dalende chromatiese lyn, i.p.v. stygend soos by die begin. Ritmies besit die stemparty van maat 29 ook nie dieselfde uitbundigheid as maat 2 nie, a.g.v. die weglating van die puntering op die derde maatslag:

Notevoorbeeld FII:29-32

Hö - re nicht mein stil - les Be - ten, dei - nem Glück - ke nur - ge - weiht; darfst mich

Waar die nabootsing in die linkerhand in mate 14-15 'n meer simboliese betekenis aangeneem het, is dit in mate 33-34 nog soveel te meer die geval. In die teks handel dit op hierdie oomblik om die nederigheid en selfgewaande onwaardigheid van die jong meisie en is daar momenteel geen direkte verwysing na die voortrefflikheid van die held nie. Die stemmelodie (mate 32d-34b) is aangepas om die teksinhoud te dien. Daar is nie sprake van die trotse forsheid van mate 5d-7b nie a.g.v. die swenkende melodiese wending. (Die begeleiding is in presiese ooreenstemming met dié van mate 5d-7b). Hierteenoor staan die forse heroïek van die linkerhandmotief sterk uit as simbool van die geliefde se wonderlike eienskappe waarmee die meisie haarself vergelyk en skynbaar volgens haar eie opvatting te kort skiet:

Notevoorbeeld FII:32-34

weiht; darfst mich, nied - re Magd, nicht ken - nen, ho - her

'n Sekere mate van ingekeerdheid en 'n tempering van die meisie se ekstatische bewondering spreek uit die chromatiese melodiese wending en die herhaling van die slotsin van die teks. Opvallend is ook die verhoogde mate van parallelle beweging tussen die stem en die begeleiding, hoewel die *stile concitato* nie heeltemal verlore gaan nie. Hierdie strofe-einde is heeltemal verskillend van dié in mate 9 en 17. Die besondere wending is in ooreenstemming met die mate van onsekerheid wat die meisie ervaar noudat sy haarself voor die realiteit van moontlike verwerping gestel het:

Notevoorbeeld FII:36-38

keit, ho - her Stern der Herr - lich - keit! Nur die

Die emosionele aanvegtinge wat die meisie beleef wanneer sy haarself blootstel aan die verlies van haar geliefde nog voordat hy haar liefde werklik beantwoord het, blyk uit die wisselwerking tussen stem en begeleiding in mate 38-56. Die sinkopasie in mate 38 en 40 tesame met die groot stygende melodiese intervalspronge werk reeds innerlike spanning in die hand. Daarmee saam hang die nabootsing in die stemparty van hierdie stygende mineursewendes. Die resulterende heen en weer slinger van die mineursewendes tussen die begeleiding en stem werk op besondere wyse intensiverend:

Notevoorbeeld FII:38-42

Presies hoe hoog sy die jong man se keuse sal ag, word versinnebeeld deur die melodiese (en emosionele) klimaks in maat 42a-c. Anders as met die intervalspronge na maat 39a en 41a toe, is die klavier nie hier voor die stem nie, maar neem die stem die leiding na die klimakstoon toe. Die klavier volg op die tweede maatslag. Van hierdie moment af tot aan die einde van maat 45 is daar 'n opvallende parallelle beweging tussen die stem en die begeleiding wat haar aanvaarding van die jong man se keuse simboliseer:

Notevoorbeeld FII:42-46

Mate 46-59a is 'n getransponeerde weergawe van mate 38-46a. Hoewel die toonaard verhelder het (van E-mol na F) bring die laer toonhoogte mee dat die effek van die getransponeerde snit minder briljant is as wat die eerste verskyning was. Dit sluit aan by die toenemende onsekerheid wat die meisie ervaar wanneer sy besef watter offer sy haarself bereid verklaar het om te bring. Haar onsekerheid bereik in maat 52 'n hoogtepunt, wanneer sy haar moontlik gebroke hart probeer negeer maar ooglopend nie daarin slaag nie. Die sinkopasie in maat 52 teenoor die woord *brich*, die versieringsnote teenoor die woord *liegt* in maat 53c en die stygende vyfde aan die einde van die retoriese vraag in maat

54 spreek lank nie meer van vaste oortuiging en sekerheid nie:

Notevoorbeeld FII:52-54

brechen, brich, o Herz, was liegt da ran?
ritard.

Hierdie ontredde wat die meisie beleef, word verder beklemtoon deur die wyse waarop die heroutmotief heen en weer geslinger word, dan bokant, dan onderkant die *conciato* en weer terug. Ritmies is die motief ook onseker deurdat dit eers gesinkopeerd (maat 54), dan onvolledig (maat 55) en dan weer gesinkopeerd verskyn. Harmonies raak dit ook nie gevestig nie en beweeg letterlik elke maat deur 'n ander toonaard a.g.v. 'n ketting dominante:

Notevoorbeeld FII:54-56

ran?
ritard.

Wanneer die stem in maat 57 intree, is die ewig steeds nog nie herstel nie deurdat die uitgangstonaard nog nie tereg kon kom nie. Selfs wanneer dit in maat 59 wil voorkom of die musiek dieselfde is as by die begin van die lied, blyk dit by nadere ondersoek tot en met maat 65, 'n aanhaling van mate 31-37 te wees wat die begeleiding aanbetref. Die melodie is egter 'n versmelting van dié van mate 3d-7 en 35-38b. Die teks van mate 64d-66b verwys ook weer na dié in mate 3d-5b wat moontlik daarop kan dui dat sy tog begin vermoed dat sy nie werklik haar held sal hoof af te staan nie.

FIII: ICH KANN'S NICHT FASSEN NICHT GLAUBEN

Die begeleiding van Lied FIII wat oorheers word deur staccato-akkoorde op die eerste maatslag, kan moontlik as verstarringsimbool gesien word ter bevestiging van die meisie se verwonderde ongeloof waarin sy bly volhard.

In mate 1-8 dien die staccato-akkoorde hoofsaaklik as harmoniese ondersteuning vir die stem. Uitgesonderd mate 3

en 4 ondersteun die akkoorde die sangstem ook melodies, deurdat die boonste noot van die akkoord telkens met die stemmelodienoot ooreenstem. In mate 7-8 bied die begeleiding nie alleen direk melodiese en ook harmoniese ondersteuning nie, maar verkry dit ook 'n besondere affektiewe waarde, deurdat die chromatiese harmonie aangewend word om die woord *berückt* en die dieper betekenis daarvan vir die meisie, nl. van verwonderde ekstase, te beklemtoon:

Notevoorbeeld FIII:6-8

Traum mich be - rückt, - wie

Waar die melodie in mate 0-8 betreklik eenvoudig was (baie herhaling, trapsgewyse beweging) en die gevoelswaarde min of meer tot een bepaalde affek beperk was, nl. van oorweldigende ongeloof, was die verhouding tussen die sangstem en die begeleiding ook ooglopend direk. Mate 8c-15 vertoon 'n intensivering in die gemoedsbeweging en is die affekgehalte ook meer verwickeld. Dit handel hier nl. om 'n emosionele polariteit tussen ekstase en beskeidenheid. Hier is dus groter emosionele spanning aanwesig. Hierdie innerlike konflik word sprekend deur die groter melodiese spronge en wisselende melodiese rigting getipeer. In ooreenstemming hiermee is die verhouding tussen die stem en die begeleiding dus ook nie so eenvoudig soos in die eerste 8 mate nie. 'n Mens vind in die begeleiding as sulks, maar ook t.o.v. die stem en begeleiding gesamentlik 'n uitbreiding in toonomvang. Daarbenewens ondersteun die begeleiding die stem nie melodies so uitgesproke soos in die vorige 8 mate nie:

Notevoorbeeld FIII:8-15

— wie hätt' er doch un - ter al - len mich Ar.me er. höht und be - glückt?

ritard.

Hierdie genoemde elemente werk dus gesamentlik mee om groter emosionele intensiteit te skep.

Die meer kontemplatiewe aard van die volgende strofe bring ook opvallende veranderinge t.o.v. die begeleiding mee. In die eerste plek maak die staccato-akkoorde plek vir gedrae

legato-akkoorde. Verder verskaf die begeleiding vir die volle duur van die strofe (mate 16-36) volkome melodiese ondersteuning aan die stem. Die beperkte melodiese omvang van mate 16c-24b bring mee dat die begeleiding deur die minimum toonwisseling in die binnestemme die rustige, kontemplatiewe mymering van die sangstem en teks kan beklemtoon:

Notevoorbeeld FIII:16-24

Wanneer daar 'n verhoogde mate van spanning vanaf maat 24c intree, wat geleidelik tot 'n klimaks opbou in maat 35, ondersteun die begeleiding die stem steeds melodies. Die groter toonomvang van die stemmelodie, sterk stygende lyn en spronge in mate 29c-30a en 33c-34a, bring mee dat die begeleiding dus ook onrustiger word en nie meer die aanvanklike gedrae karakter besit nie:

Notevoorbeeld FIII:24-35

Die toename in emosionaliteit wat in die stemmelodie bespeur word en wat uit die teks spruit, word harmonies beklemtoon deur die bepaalde onderliggende harmoniese progressie. Die begeleiding dien dus hier ook om die algemeen heersende affek van ongeloof spruitende uit die vertwyfeling dat sy slegs maar gedroom het, te beklemtoon.

In die derde strofe (mate 36c-51), wat melodies oorwegend 'n getransponeerde weergawe van die eerste strofe is, word teruggekeer na die staccato-akkoorde. Die eerste twee frases word ook, uitgesonderd maat 39, melodies deur die begeleiding ondersteun. Die algemene hoër toonhoogte bring egter mee dat hierdie strofe meer inherente spanning besit as die eerste strofe. Soos in die geval van die eerste strofe (mate 7-8), beklemtoon die begeleiding harmonies die woord *Brust*:

Notevoorbeeld FIII:40-44

Dit besit in hierdie geval nie presies dieselfde trefkrag as in die eerste strofe nie, omdat die misleiding waarvan daar sprake was, nie by die derde strofe 'n faktor is nie. Die sterk melodiese verband tussen stem en begeleiding bestaan nie soos in die geval van die eerste strofe, wanneer die spanning toeneem nie (kyk Lied FIII:44c-51). Die ietwat melodramatiese uitspraak waarin die meisie haar verlustig aan die einde van die derde strofe, wat deur 'n vertraging van tempo (*Adagio*) vergesel word, vertoon ook 'n afwyking van die voorafgaande begeleiding. Die staccato-akkoorde word vervang deur 'n aangehoue akkoord met die karakter van 'n terughouding wat opsigself spanningsvol werk:

Notevoorbeeld FIII:48-51

Die staccato-akkoord wat *a tempo* op die woord *Lust* intree, dien as direkte aanknopingspunt by die herhaling van die eerste strofe wat in maat 52 begin.

Wanneer die stem as deel van die koda met die eerste twee reëls van die eerste strofe intree, verteenwoordig dit t.o.v. mate 76c-79 weer eens 'n transponering van die aanvangsfrase - nog 'n tweede hoër as in die geval van mate 36c-39, met 'n toenemende emfatiese effek:

Notevoorbeeld FIII:76-86

Die tweede frase (mate 80c-84) toon melodies 'n mate van ooreenstemming met mate 48c-50a. Hoewel enkele van die

boonste tone van die begeleiding met die melodie ooreenstem, skep dit tog nie die indruk dat die begeleiding hier bedoel is om die stemmelodie te ondersteun nie, aangesien die klavierparty hier 'n sterk individualistiese karakter het - dit geld nl. as voortsetting van die *passacaglia*-agtige tussenspel. Die stem word tot 'n groot mate deur die klavier op die agtergrond geplaas. Dit is in ooreenstemming met die feit dat die laaste uiting van ongeloof deur 'n sekere wete oorweldig word.

In hierdie laaste aantal mate van die begeleiding is die hele atmosfeer van die lied meesterlik vervat en spreek die wye toonumfang, keuse van harmoniek, chromatiek, gepunteerde ritme en 'n besondere roerendheid wat nie maklik onder woorde gebring kan word nie, van die verwagting, vertwyfeling en onderdrukte maar baie reële ekstase van die verliefde meisie.

FIV: DU RING AN MEINEM FINGER

In die verloop van die eerste strofe bestaan daar 'n baie hegte eenheid van stem en begeleiding a.g.v. die sterk melodiese ooreenstemming tussen die twee. Afgesien van geringe ritmiese verskille (mate 3d, 5a, 5c, 7a, 7c) is die melodiese verloop van die sangstem en die boonste begeleidingstem identies. Hierdie opset beklemtoon die innigheid en innerlike genoeglikheid wat uit hierdie strofe spreek.

Mate 0-8 werk stemmingskeppend. Die begeleiding vergesel die stem en beweeg melodies parallel met die stem. Dit sluit aan by die gedagte van die ring wat nou altyd by haar is en haar voortdurend aan die geliefde en sy trou herinner. Die kronkelende binnestem werk mymerend en is ook simbolies van die ring en haar gedagtes wat om die geliefde sentreer. Hy is nou die middelpunt van haar bestaan (kyk Lied FIV:16d-24c, 32d-40c).

Die verhouding tussen die stem en die begeleiding wyk in die tweede strofe van hierdie opset af. Hier toon slegs mate 10, 12, 14c-d, 15 en 16 melodiese ooreenstemming tussen die twee partye. In hierdie strofe word die aandag verplaas van die ring af na die kinderlike droom waaruit sy ontwaak het. Mate 8d-14b toon baie min verdubbeling. Hier het die stemmelodie groter melodiese onafhanklikheid. Die stem vertel van die vroeëre ondervinding terwyl die begeleiding die droomtoneel inklee. Die stem staan hier dus alleen in teenstelling met die ander strofes. Die toonafstand tussen die stem en begeleiding is soms baie groot (mate 9a en c, 11, 13, 14a-b), sodat die stem afgeskei staan (kyk Lied FIV:8d-16b). In mate 14d tot 16a keer die verdubbeling van die melodie weer terug en die twee partye beweeg weer nader

aan mekaar. In maat 16 wentel die aandag d.m.v. chromatiese tone terug na die ring.

Die derde strofe waarin die meisie haar gedagtes weer op die ring aan haar vinger en die betekenis daarvan vir haar toespits, toon weer dieselfde patroon as die eerste strofe, nl. dat die stem en die boonste begeleidingstem baie ooreenstem.

Hoewel die tweede strofe van die eerste strofe verskil het, was dit nie so ingrypend soos in die geval van die vierde strofe nie. Die stemming in die vierde strofe verander van innig, kontemplatief in die eerste drie strofes na gloeiend hartstogtelik. Die akkoordale *stile concitato* wyk egter nooit drasties van die melodie af nie. Slegs mate 25 en 26 toon geringer ooreenkoms tussen stem en boonste begeleidingstem. Hier val dit op dat, namate die intimiteit wat uit die teks voortspruit groei, die parallelle beweging tussen die twee partye ook toeneem. In mate 25 en 26 verklaar sy dat sy hom wil dien en vir hom wil leef. Maar vanaf maat 27 handel dit om groter intimiteit as sy verklaar dat sy aan hom wil behoort en haarself aan hom wil gee, totdat hulle een gees sal wees (kyk Lied FIV:24d-32c).

Die res van die vierde strofe, tot by maat 32 toon melodiese ooreenstemming tussen die twee lyne. In mate 25-32c bly die begeleiding dig by die stem, hoewel die stemming en karakter verander. Die emosionele opwelling wat uit die stemstyging in die loop van die strofe spreek, word deur die terugkeer na die donkerder, warmer register in maat 32 gekanaliseer. Hierdie maat bied ook op vernuftige wyse 'n oorgang van die *stile concitato* na die vloeiende agstenoot beweging:

Notevoorbeeld FIV:31-32

The musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line in G major, with lyrics: "finden verklärt mich in sei - nem Glanz. Du". The middle staff is the piano accompaniment, featuring a "ritard." marking. The bottom staff is the bass line. The music shows a transition from a more active, chromatic style to a smoother, more flowing style.

Die laaste strofe keer weer terug na dieselfde stemming, teks en materiaal van die eerste strofe. Die verhouding tussen die sangstem en die begeleiding is hier dus dieselfde as by die eerste en derde strofes. Ook in die formele terugkeer van dieselfde materiaal vind die ringgedagte weerklank.

FV: HELFT MIR, IHR SCHWESTERN

Soos in die ander liedere vul die stem en begeleiding van Lied FV mekaar wonderlik aan. Die sangstem is draer van die bruid se vreugde-ervaring, senuwee-agtigheid (strofe 3), opwellende bewonderende liefde (strofe 4) en momentele weemoed (strofe 5). Die begeleiding word betekenisvol aangewend om die feestelike bedrywigheid en wisselende emosies te bevestig en te intensiveer.

Die begeleiding se funksie is in die eerste plek nie ondersteunend aan die melodie nie, maar eerder stemmingskeppend en evokatief van bepaalde affekte. Uiteraard sal die stem en begeleiding dus elk hulle eie gepaste musikale materiaal gebruik. Sonder om die vloeiende beweging te onderbreek of betekenis in te boet, word die begeleiding tog met tussenpose melodie-ondersteunend aangewend (mate 5c-d, 6a-b, 9-10, 13-14, 17-18, 21c-d, 22a-b, 25-26, 39c-d, 40a-b, 41-44).

Die sirkelfigure in die begeleiding, tekenend van die opgewonde bedrywigheide van die vriendinne om die bruid te tooi, asook lg. se milde histerie oor die groot oomblik, word volgehou vir die eerste 5 mate van die lied. Toevallige ooreenstemming van stem en begeleidingsnote kom soms voor, maar glip byna ongemerk verby. Wanneer die bruid egter haar vriendinne vra om haar op die groot dag by te staan en hulle aandag op haar voorkoms en geluk toe te spits, vind daar 'n uitgesproke verdubbeling van die melodie plaas sodat die begeleiding dig by die melodie bly:

Notevoorbeeld FV:5-6

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics 'dient der Glücklichen heute, mir.' are written below the notes. The piano accompaniment is written on two staves (treble and bass clefs). The right hand features a prominent circular figure (a series of notes that curve back to the starting note) and the left hand has a more active bass line. The score is marked with a 'p' for piano.

Die tweede frase word op dieselfde wyse as die eerste benader. Weer eens word die sirkelfigure as simbool van die meisies se handeling in mate 7 en 8 gebruik. Wanneer die bruid van die mirtekrans wat deur haar hare gevleg moet word praat, beweeg die stem- en begeleidingsmelodieë weer parallel met opvallende kronkelende binnestemme wat wonderlik by die woordbetekenis aansluit:

Notevoorbeeld FV:9-10

noch der blühen den Myrte Zier.

In die tweede strofe van die gedig word die fokus verskuif van die bedrywighede rondom die bruid na haar samesyn met die geliefde in die nabye toekoms, asook sy ongeduldige afwagting in die onlangse verlede. Om aan te sluit by hierdie fokusverandering, verander die begeleiding ook subtiel. Hoewel daar 'n voortdurende kronkelbeweging in die binnestemme voorkom, is die tipiese sirkelfigure van mate 1-5 nie hier teenwoordig nie:

Notevoorbeeld FV:15-18

im mer noch rief er, Sehnsucht im Herzen, un gedul dig den heu ti gen Tag.

Wanneer die bruid van haar samesyn met haar bruidegom praat, word hierdie spesifieke moment op 'n besondere wyse deur die begeleiding beklemtoon: die stem- en begeleidingsmelodieë in mate 13 en 14 beweeg parallel. In die linkerhand word 'n dubbele pedaalnoot aangetref, waarvan die onderste bly lê terwyl die een in die middelstem gesinkopeerde toonherhaling gebruik. Die binnestem van die regterhand bevat 'n kronkelfiguur wat dig by die melodienote bly:

Notevoorbeeld FV:13-14

sonst dem Ge lieb ten im Ar me lag.

Saam met hierdie blye verwagting roep sy ook die bruidegom se ongeduldige afwagting in die herinnering (kyk Notevoorbeeld FV:15-18). Hiervoor wend Schumann 'n tonale stygende sekwens van die voorafgaande vier mate aan, wat besonder intensiverend werk. Die sekwens bevat net nie die stilstand op die pedaalnote soos in mate 13 en 14 die geval was nie. In plaas daarvan vertoon mate 17 en 18 net drie begeleidingstemme met 'n intensiverende chromatiese baslyn

wat aansluit by die driftige ongeduld wat die jong man ervaar het.

Die aansluiting tussen teks, stemparty en begeleiding is in die derde strofe nie so in besonderhede aan te dui nie. Hoewel nie so letterlik soos in die eerste strofe nie, kan dit egter nog steeds suksesvol in 'n algemene sin vertolk word. Die sirkelfigure in die begeleiding verplaas die aandag terug na die bedrywighede van die meisies om die bruid te tooi en by te staan. Hulle meelewing vind aansluiting by die parallelle beweging tussen die stem en die begeleiding in mate 21-22 en 25-26.

'n *Stile concitato*-begeleiding neem vir die verloop van die vierde strofe die plek van die sirkelfigure in. In hierdie agt mate rig die bruid haar tot haar bruidegom. Sy verklaar onomwonde hoe dat sy vervulling in hulle samesyn ervaar. Hier word op die opwelling van liefdesgloed van die bruid gekonsentreer en is daar, behalwe vir toevallige ooreenstemming van melodienote, nie sprake van verdubbeling van melodie tussen stem en begeleiding nie. Die begeleiding werk hier suiwer evokatief van die emosie van die bruid (kyk Lied FV:27-34).

Terwyl die bruid haar nog verlustig in die gloed van haar liefde, word die emosionele en melodiese klimaks van die stemparty in maat 35 deur die sirkelfigure van die begeleiding in die rede geval, asof om die bruid terug te bring na die onmiddellike werklikheid:

Notevoorbeeld FV:34-35

The image shows a musical score for two staves. The top staff is a vocal line in treble clef with the lyrics 'Her - ren mein...'. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef. The music is in common time (C) and features a parallel motion between the vocal line and the piano accompaniment. The piano part includes a dynamic marking 'p' (piano) and a fermata over a measure.

In mate 35-40, waarin die bruid haar bruidsmeisies vra om blomme en roosknoppe vir die bruidegom te strooi, stem die musiek presies ooreen met mate 1-6 (en gedeeltelik ook met 19-22). Die parallelle beweging tussen stem en begeleiding kan hier ook in die sin van die hulpverlenende funksie van die bruidsmeisies vertolk word (soos mate 19-22).

Wanneer die musikale en affektiewe wending in maat 41 intree, beweeg die stem en begeleiding melodies parallel tot en met maat 44. Hierdie melodiese verdubbeling en saam-beweg van die twee elemente sluit gepas aan by die laaste oomblik van nabye samesyn wat die bruid saam met haar vriendinne ervaar, voordat sy uit hulle midde vertrek:

Notevoorbeeld FV:41-44

p *ritard.* *a tempo*

A - ber euch. Schwe - stern, grüß' ich mit Weh - mut, freu - dig schei - dend aus eu - rer Schar.

p *ritard.* *a tempo*

Die bruidsmeisies het hulle taak afgehandel en bly enigszins onseker agter terwyl die bruid, die momentele droefheid vergete, opgetoë vertrek. Dit alles lê opgesluit in die ritmiese verskuiwing van die sirkelfiguur sodat dit met 'n opslag terugkeer, die sinkopasie in maat 46a-b wat 'n ongelyke beweging tussen stem en begeleiding meebring en die vreugdevolle spronge van die stemmelodie in mate 45 en 46:

Notevoorbeeld FV:45-46

freu - dig schei - dend aus eu - rer Schar.

ritard. *p*

Die naspel, tekenend van die bruidsprosesse wat wegbeweeg, verwys vernuftig na die aanvangsfrase waaruit toe nog die bruid se afwagting en opgewondenheid gespreek het:

Notevoorbeeld FV:46-52

ritard.

eu - rer Schar.

ritard. *p*

FVI: SÜSSER FREUND, DU BLICKEST

In Lied FVI begin die begeleiding een maat voor die stem en wel met die gesinkopeerde formule wat so prominent in hierdie lied optree.

Die stem neem 'n aanvang op 'n toon wat nie deur die klavier aangevoer is nie, nl. d^2 . Die a^{*1} wat in maat 2d in die stem verskyn, word 'n sestiende verdeling later deur die klavier opgeneem. In maat 3a het beide die stem en die klavier die b^1 , maar die stem is weer gouer by die g^1 as die

klavier. Hier word gevind dat die stem die klavierparty as't ware agter hom aantrek, sodat die klavier in der waarheid nie soveel melodiese ondersteuning bied nie hoewel daar grootliks ooreenstemming tussen die stemtone en die begeleidingsmelodie is. Die indruk van die stem wat sneller as die begeleiding beweeg, word versterk deur die verskil in nootwaardes tussen die twee partye. Die stem vertoon korter, sneller opeenvolgende nootwaardes tenoor die langer nootwaardes van die klavier. Hierdie inkleding van die lied sluit aan by die man se aanvanklike onbegrip vir sy vrou se emosionele toestand. Sy moet hom eers breedvoerig omtrent haar swangerskap inlig, voordat hy haar optrede enigins begryp (en dan steeds nie volkome nie).

Die aanvangsfrase van die lied (klavier tot maat 4a en stem tot 4b, d.i. oorsleueling) vertoon 'n hoë mate van homogeniteit deurdat die stem en die klavier albei oorwegend van die middelregister gebruik maak. Wanneer hierdie frase in mate 4b-7b herhaal word, kan dieselfde waarnemings m.b.t. die melodiese en ritmiese gegewe gemaak word. Daar het egter 'n opvallende verandering t.o.v. kleur ingetree, deurdat die begeleiding nou 'n oktaaf laer getransponeer is. Hierdie verdonkering van kleur wat van verinnerliking spreek, vind op 'n besondere wyse aansluiting by die teksinhoud deurdat daar 'n dieper betrokkenheid uit die tweede vers spreek (kyk Lied FVI:1-7).

In maat 7b tree die klavier weer met die kenmerkende gesinkopeerde aanvangsformule in. Vanaf maat 8 verskil die begeleidingsmateriaal egter van dié van die voorafgaande twee frases. Vanaf maat 7d tot maat 9c kom die grootste mate van verdubbeling tussen die klavier en stem tot dusver in hierdie lied voor. Die twee partye beweeg nou ook gelyk en die stem is nie meer voor die begeleiding nie. Die ritmiese verdigting wat in maat 9 plaasvind (kortere nootwaardes) vind ook op besondere wyse aansluiting by die teks en werk selfs skilderend t.o.v. die *ongewone* skittering van trane. In mate 10-11 bied die begeleiding weinig direkte melodiese ondersteuning en tree die gesinkopeerde idee sterk op die voorgrond:

Notevoorbeeld FVI:7-11

wei-nen kann: laß der feuch-en Per-len un-ge-wohn-te Zier freu-dig hell er-zit-tern in dem

(Notevoorbeeld vervolg op volgende bladsy)

(Notevoorbeeld FVI:7-11)

A musical score for the phrase 'Au-ge mir.' It consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The piano accompaniment is in a bass clef. The lyrics 'Au-ge mir.' are written below the vocal line.

In mate 11b-19c word 'n herhaling aangetref van mate 1-9c. In die geval van die herhaling is daar nie so 'n letterlike voelbare aansluiting van musikale gegewe by die teks soos in die geval van die eerste strofe nie. Teks en musiek vind die eerste maal só perfek aansluiting, dat dit die tweede keer nie heeltemal op dieselfde wyse aandoen nie. Dit wil egter nie sê dat dit daarom nie ewe goed is nie.

Soos reeds gemeld, groei die tussenspel (mate 21b-24d) organies uit die gesinkopeerde motief (maat 21b-d) wat die eerste maal in maat 1 verskyn het en wat so 'n sterk samebindende faktor in hierdie lied is. Die motief dien as ritmiese grondslag, terwyl die melodie stygend in die binnestem en daarteenoor dalend in die onderste stem verskyn en uitgebou word (mate 22-24d):

Notevoorbeeld FVI:21-24

A musical score for the phrase 'meine Lust.' It consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The piano accompaniment is in a bass clef. The lyrics 'meine Lust.' are written below the vocal line.

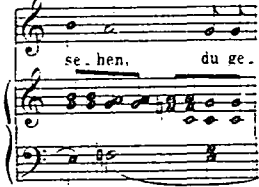
Die stem begin in maat 25 met melodiese materiaal wat nog nie voorheen in hierdie lied gehoor is nie. Hoewel die materiaal nuut is en die algemene stemming en spesifieke karakter van die begeleiding verander het, word 'n sterk eenheidsgevoel steeds bewaar deur hoofsaaklik twee elemente: die gepunteerde kwart-agstenoot-patroon wat aansluiting vind by soortgelyke ritme in die A-snit, en die chromatiese kwartval wat in die stem sowel as die begeleiding verskyn (mate 25, 26 en verder) en teruggevoer kan word na maat 2d. Die halftoonstyging wat op die verminderde vierde volg, besit 'n soetlike weekheid wat gepas is by die spesifieke sentimente van die effens oorstuurde vrou:

Notevoorbeeld FVI:25-30

A musical score for the phrase 'Weißt du nun die Tränen, die ich weinen kann, sollst du nicht sie'. It consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The piano accompaniment is in a bass clef. The lyrics are written below the vocal line.

(Notevoorbeeld vervolg op volgende bladsy)

(Notevoorbeeld FVI:25-30)



Die agstenoot *concitato*-begeleiding wat in maat 25a 'n aanvang neem, bied op 'n subtiele wyse melodiese ondersteuning: die herhaalde noot van die stem word deur die begeleiding verdubbel. Wanneer die stem die vierde-sprong na bo maak, kom die hoër noot (c^2) nie in die begeleiding voor nie, maar word die g^1 gehandhaaf. Die chromatiese kwartval van die stem op 25d word deur die begeleiding op 25d geantisipeer, d.m.v. die chromatiese halftoon-styging. Hierdie spesifieke verloop bring 'n divergerende werking van kragte mee wat op 'n besondere wyse emosionele intensivering bewerkstellig. Hierdie spanningslyn wat so geskep is, word verder gevoer deur die terughouding (e^1 in maat 26a-c). 'n Verdere element wat tot die gevoelsintensiteit bydra, is die nabootsing van die chromatiese kwartval in die bas van die begeleiding (mate 26b-27c). Hierdeur word 'n subtiele dialoog gesuggereer tussen die vrou en haar man wat op haar mededeling reageer. Die effek van die nabootsing en chromatiek word verder gefintensiveer deur die gesinkopeerde ritmiek en gepaardgaande verlengde nootwaardes (kyk Notevoorbeeld FVI:25-30).

Die ritmiese inkleding van die stem in mate 27b-28b, 'n tweede hoër, verskil van die voorafgaande twee mate. Die essensie van die twee fraseheltes is egter dieselfde, nl. die gepunteerde ritme en die chromatiese kwartval. Die opset in die diskant van die begeleiding van mate 27 en 28 is in sterk ooreenstemming met die voorafgaande twee mate. Die toonhoogte is soos in die geval van die stem 'n tweede hoër. Maat 28a-b bevat wel nie 'n terughouding soos maat 26a-b nie, maar die vergrote vierde by e.g. werk ewe effektief. Die nabootsing in die basparty van die begeleiding (mate 28b-30a) wen aan intensiteit deurdat dit eweneens 'n tweede hoër verskyn en verder 'n verlengde nootwaarde vertoon (mate 29b-30a), i.p.v. die rustekens by die eerste verskyning (mate 27d-28a). Die gemelde divergerende werking tussen die verskillende stemme word in mate 26-30 na die baslyn van die begeleiding uitgebrei deur die oorvleueling wat daar tussen stem en begeleiding bestaan.

Maat 29 vertoon die aanvang van 'n nuwe sangstemfrase, met 'n voortsetting van die *stile concitato* in die diskant van die begeleiding, hoewel daar nou meer ooglopende melodiese verdubbeling voorkom. Hierteenoor moet die gesinkopeerde nabootsing van die kwartval-formule nog tot volle ontplooiing kom, met die genoemde oorvleueling van motiewe tot gevolg. In mate 29a-31b bied die diskant van die

begeleiding direkte melodiese ondersteuning, terwyl die *stile concitato* gehandhaaf word. Vanaf maat 31 neem die basparty ook die *stile concitato* op en is dit in mate 31c-32b die binnestem van die basparty wat die melodie ondersteun, deur die melodietone in die oktaaf te verdubbel. Waar daar in mate 25-26 die gevoel was dat die begeleiding as't ware die stem agter hom aan trek (deurdat die chromatiese toon telkens eers in die begeleiding en dan 'n halwe maatslag later in die stem verskyn), beweeg die twee lyne vanaf maat 31a meer parallel, hoewel die begeleiding weer voor die stem is in maat 29d (egter diatonies). Hierdie wisselende graad van *eensgesindheid* tussen die stem en begeleiding sluit ten nouste aan by die idee van dialoog en 'n soeke na begrip tussen die vrou en haar man.

Die verdigting van die *stile concitato* in mate 31 en 32 (deurdat die basparty dit ook nou opneem) dien ideaal as intensiverende voorbereiding vir die tempo-versnelling in maat 32c gemerk *Lebhafter*:

Notevoorbeeld FVI:31-32

Mate 32c-34b vervul nie alleen die rol van 'n tussenspel nie, maar antisipeer ook die stemmelodie van mate 35 en 36. Maat 34c-d vertoon dieselfde melodiese aanloop as 32c-d, maar dan neem die stem in mate 35-36 die melodie oor, terwyl die begeleiding in albei partye die *stile concitato* vertoon. Maat 36c-d vertoon weer die melodiese aanloop wat uitloop op die verdubbeling van die daaropvolgende melodienote in die stem en begeleiding. Hier vind dus 'n geleidelike opbou van intensiteit plaas, deurdat die melodie eers in die klavierparty, dan in die stem, dan in beide die stem en klavierparty voorkom. Hierdie hantering van die melodiese materiaal sluit ten nouste aan by die woordinhoud en betekenis van die teks, in die sin dat dit om nabysyn en bewuswees van mekaar se gevoelens handel:

Notevoorbeeld FVI:32c-38b

Vanaf maat 38d verskyn 'n konstante verdubbeling van die stygende melodiese lyn wat positief intensiverend werk en na die klimaks in mate 41c-42b lei. Mate 35a-37d is sterk konsonant met eenvoudige I en V⁷ harmonieë waar die teks nog nie so hewig emosioneel is nie. Vanaf maat 38a is daar egter 'n sekere bevangenheid te bespeur wat treffend deur die verminderde vierklank in maat 38a-b beklemtoon word en deur die aanwending van terughoudings gevolg word:

Notevoorbeeld FVI:38c-42b

Die oorleiding in mate 42c-44d ná die *stile concitato* werk besonder dramaties aangesien dit binne die kort bestek van sewe maatslae teruglei van die emosiebelaaide *concitato*-figuur na die slotstrofe wat dieselfde materiaal en soortgelyke gemoedsgeweging as die eerste strofe vertoon:

Notevoorbeeld FVI:42c-44

Mate 44b-52c stem ooreen met mate 1b-9c. Die gewysigde voortsetting van die slotfrase (mate 52d-54b) vertoon nie 'n uitgesproke melodiese ondersteuning deur die klavier nie (soos mate 9d-11b). Die begeleiding bly op die agtergrond wanneer die stem aandoenlik op die woord *Bildniss* (maat 53c) emfaties styg. Die aanvang van die naspel oorvleuel met die frase-einde van die stem in maat 54:

Notevoorbeeld FVI:52-54

Die naspel geld as 'n totale eenheid wat op sigself so 'n geweldige seggingskrag het, dat die lied seker ewe goed net daarmee kon afsluit. Die versugting in die stem wat gelyktydig met die voltooiing van die slotkadens verskyn,

vind baie geringe melodiese ondersteuning in die begeleiding. Verder oorskadu die klavierparty ook t.o.v. omvang en register die slotuiting van die stem. Al hierdie faktore dui daarop dat die begeleiding hier luider as die stem spreek en die laaste woorde - *dein Bildniss* - se funksie word as innerlike versugting eerder as 'n luide uitspraak beklemtoon:

Notevoorbeeld FVI:54-58

Besondere aansluiting bestaan tussen die heersende affek, gefimpliseerde emosies en die tussen- en naspele. Die eerste tussenspel (mate 21b-24d) is sterk konsonant en ritmies konsekwent as 'n uitbreiding van die aanvangsformule. Die stemming aan die einde van die tweede strofe is dan ook een van spontane liefdesvreugde.

Die derde strofe met sy toenemende gevoelsintensiteit en hartstogtelike afsluitingsfrase word gevolg deur 'n kort maar uiters emosionele tussenspel wat 'n baie skielike platval van die hoë emosionaliteit bewerkstellig.

Vreugde en leed lê vir die ongekunstelde meisie om wie dit in hierdie siklus handel, baie na aan mekaar (seker maar vir alle vroue). Hierdie feit spreek sterk uit die naspel wat deur sy gesinkopeerde aard, uitbreiding t.o.v. toonomvang en dissonansie 'n geweldige emosionaliteit besit en wat besonder smartlik aandoen, terwyl dit in die teks om aangename gedagtes handel.

FVII: AN MEINEM HERZEN, AN MEINER BRUST

Die begeleiding van Lied FVII tree een maat voor die sangstem in met 'n herhaling van dieselfde akkoord, maar op twee verskillende dinamiese vlakke. Hierdie twee akkoorde vang die algemene gelukkige stemming van die lied asook die verskillende nuanses van vreugde en teerheid wat die moeder ervaar, treffend vas:

Notevoorbeeld FVII:1-3

The image shows a musical score for a piece titled 'An mei-nem Her-zen, an mei-ner Brust.' It consists of three systems of music. The top system is a vocal line in G major, 3/4 time, with lyrics 'An mei-nem Her-zen, an mei-ner Brust.' The middle system is the right hand of a piano accompaniment, and the bottom system is the left hand. The piano part features a waltz-like rhythm with a prominent bass line in the left hand and a more active right hand. Dynamics like 'f' and 'p' are indicated. The score is written in a traditional musical notation style with treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature.

Vir die grootste gedeelte van die lied word die rankende sestiennoten-figure in die begeleiding aangetref. Hierdie figure bied nie uitgesproke melodiese ondersteuning aan die sangstem nie, hoewel daar soms 'n toevallige ooreenstemming tussen stem- en begeleidingsnote is. Te midde van hierdie betreklik vlugge beweging behoort die eerste noot van elke linkerhandgroep van ses sestiennoten aangehou te word, deurdat dit die waarde van 'n gepunteerde kwart het. Soms word die gepunteerde kwart na 'n kwart en 'n agste gewysig wat dan 'n parallelle beweging in sesdes tussen die baslyn en die sangstem tot gevolg het, bv. mate 6a¹,a³,b¹, 7a¹,a³,b¹, 9a¹,a³,b¹, 22a¹,a³,b¹, 23a¹,a³,b¹ en maat 25a¹,a³,b¹.

Die begeleiding is oorwegend ingestel op die uitbouing van die heersende affek van moederlike teerheid en vreugde, maar is ook positief evokatief van aanskoulike begrippe. Die volgehoue sestiennoten-beweging en rankende figure in die regterhand van die begeleiding suggereer nie alleen die moeder se gloeiende liefde nie, maar roep ook die beeld van die milieu waarin sy en haar kindjie hulle bevind voor die gees - volop tooisels en tierlantyntjies, eie aan 'n vertrek waarin 'n baba gehuisves word.

Die alternerende toonherhaling in die linkerhand het 'n wiegende effek, evokatief van die moeder wat die kindjie teen haar boesem sus.

Waar daar 'n subtiële nuansering van die stemming plaasvind, word die begeleidingspatroon van die regterhand ewe subtiel gewysig (mate 6, 7, 8, 9, 14, 15, 16, 17, 22, 23, 24, en 25). Hierdie wysiging staan ook in noue verband met die harmoniese opset.

Vanaf maat 26 word die moeder se handeling selfs duideliker deur die begeleiding geskilder. Sy is besig om 'n prettige speletjie met die kindjie te speel wat haar laat glimlag. Tipies moeder, reageer sy met opwellende emosie op hierdie beloning. Mate 26-29 vertoon 'n wisseling van I- en V-harmonieë, terwyl die dominantnoot konstant in die boonste begeleidingstem bly. Hier bestaan dus weinig melodiese ondersteuning vir die stem. Die speelsheid van die voorafgaande mate verdwyn in maat 30. Van hierdie punt af vind 'n ritmiese verdigting plaas en ondersteun die begeleiding die geïntensiveerde herhaling van die tonikanoot

direk. 'n Mens kan aanvoel dat die moeder die kindjie in ekstase teen haar aandruk wanneer die aanvangswoorde van die lied hier herhaal word (mate 29b³-34a³) met gewysigde beklemtoning:

Notevoorbeeld FVII:29-34

lä - chelst da - zu! An mei - nem Her - zen, an mei - ner Brust, du mei - ne Won - ne, du

mei - ne Lust!

Die geleidelike intensivering van emosie wat uit hierdie lied spreek, kulmineer in die gevoelsbelaaide naspel wat gekenmerk word deur die chromatiese tone en versierings. Mate 36b¹-37b³ herhaal mate 34b¹-35b³. Die dalende chromatiese lyn in maat 38 se diskant werk verinnerlikend en word in maat 39 in die binnestemme voortgesit en gedeeltelik nageboots. Hierdie relatief gekompliseerde naspel spreek van die verweefdheid van emosies wat die vrou ervaar. Vreugde en smart lê so na aan mekaar dat dit soms moeilik van mekaar onderskei word:

Notevoorbeeld FVII:34-41

Lust!

langsamer

ritard.

Die stem en die begeleiding is in volmaakte ewewig, die een nie ondergeskik aan die ander nie. Albei komponente werk stemmingskeppend en dien in bepaalde gevalle om die woordinhoud te beklemtoon. Die begeleiding word subtiel maar treffend evokatief van bepaalde aanskoulike begrippe aangewend.

FVIII: NUN HAST DU MIR DEN ERSTEN SCHMERZ GETAN

Die resitatiefagtige begeleiding van Lied FVIII vind volkome aansluiting by die deklamatoriese karakter van die lied. Net soos die stem, is die begeleiding slegs op die essensiële ingestel - dit werk stemmingskeppend, dien die heersende affekte volkome en is uiters gekonsentreerd.

Die klavier tree met 'n sprekende *sforzando* tonika-akkoord op 'n swak maatslag van maat 1 in (1b), terwyl die stem een maatslag later op dieselfde toon as die begeleiding met 'n ewe aangrypende eksklamasie intree. Die onverwagte wyse waarop die man se dood haar getref het, spreek uit die ritmiese plasing van die aanvangsakkoord wat intens en skilderend van die onverwagte dood is:

Notevoorbeeld FVIII:1-4b

Nun hast du mir den ersten Schmerz getan, der aber traf.

Die wisselwerking tussen realiteite en emosionele reaksies word hier ook besonder eksplisiet verbeeld, as die klavier eers intree, dan die stem. Terwyl die klavierakkoord dan nog wegsterf, tree die emosiebelaaide monotone stemlyn in maat 2 in. Hierdie ongelyke intrede van klavier en stem word veelbetekenend dwarsdeur die lied gehandhaaf. Die stemmelodietoon word dan eers weer in maat 2c deur die klavier in 'n *sforzando*-akkoord opgeneem. Ná hierdie ongelyke beweging van die stem en begeleiding wat van ontreddering spreek, stabiliseer die verskillende elemente in 'n parallelle beweging in mate 2c-4a - dit word egter minder simplisties, a.g.v. die oorgebinde akkoord in maat 3, die intrede van die basparty in maat 3c en die feit dat die stem voor die begeleiding is in maat 3d. Die stekende kwaliteit van die aanvangsakkoord beeld die smartvolheid van die vrou realisties uit.

Wanneer die tonika-akkoord in maat 4c intree, is die effek nie dieselfde as in die geval van maat 1 nie. Die intrede is nou op die tweede helfte van die maat en die stem sowel

as die begeleiding besit nou korter nootwaardes - daar is dus nie dieselfde graad van spanning ingewef nie. Die ongelyke beweging tussen stem en klavier bly egter behoue. Die meer uitgebreide stygende stemlyn aan die einde van hierdie frase word deur parallelle beweging van die begeleiding beklemtoon. Die ongelyke intrede van stem en klavier en die meegaande dominantmineurnegende-harmonie (maat 11c), verleen aan die *sforzando*-akkoord in die begeleiding 'n intense emosionele waarde:

Notevoorbeeld FVIII:7d-11b

Es blicket die Verlassene vor sich hin, die Welt ist leer, ist leer.

Waar die stem en begeleiding tot dusver basies parallel beweeg het, verander dit vanaf maat 9. Vanaf hierdie punt tot by maat 11a is die stemnoot in een van die binnestemme van die begeleidingsakkoord ingebou. Hierdie spesifieke hantering van die begeleidingsmateriaal werk besonder klimakteries in die sin dat dit die begeleiding in staat stel om bokant die stemtoonhoogte uit te styg en so die emosionele intensiteit van hierdie hoogtepunt te beklemtoon.

In maat 11c tree die klavier weer eens voor die sangstem in, maar basies tree die parallelle beweging tussen die twee partye nou weer na vore. Die emosionele opwelling wat hierdie frase voorafgegaan het, word sodoende gekanaliseer. In maat 13c tree die klavier weer eens voor die stem in en die twee partye beweeg tydelik parallel tot by maat 14c. Hiervandaan is die stemnoot weer in die binnestem van die begeleiding - die effek is egter nie dieselfde as by die klimaks nie. Dit handel hier eerder om 'n verinnerliking en 'n geleidelike onttrekking aan die werklikheid:

Notevoorbeeld FVIII:11c-15b

Geliebte hab' ich und geliebt, ich bin nicht lebend mehr.

In maat 15c tree die klavier weer voor die stem in. Die afgetrokkenheid en distansiering van die werklikheid wat hier uit die vrou se woorde spreek, word deur die aanhoudende herhaling van dieselfde harmonieë, die talle

oorgebinde note, beperkte melodiese omvang, ritmiese stagnering en lae dinamiese vlak beklemtoon. Die stemnoot is in die binnestemme ingesluit, terwyl die boonste begeleidingsnoot dieselfde bly, nl. g¹:

Notevoorbeeld FVIII:15c-19

Die terughoudings in maat 19c werk affektief, gesien in die lig van die intense smartlikheid wat uit die direk voorafgaande teks spreek:

Notevoorbeeld FVIII:19-22

Vanaf maat 19c tot 21c beweeg die twee partye weer parallel. Die geleidelike verdigting wat in die rangskikking van die begeleidingstemme ingetree het vanaf maat 15c, word deur die konstante lae register beklemtoon. Die verlore geluk waarvan die vrou spreek, word in die stem deur 'n opwaartse mineurderde sprong beklemtoon (maat 20d). Hierdie melodiese uitwyking word gelyktydig deur die onderste begeleidingstem omgekeer om die smartlike intensiteit te beklemtoon. Die woord *Glück* (d.i.. verlore geluk) verskyn teenoor die laagste melodienoot wat in die lied bereik word, nl. c^{♯1}, en word deur begeleidingsnote in dieselfde register beklemtoon. By die laaste woorde word 'n uitgesproke teenbeweging tussen sangstem en boonste begeleidingstem gevind, met die melodienote nogmaals in die binnestemme van die klavier vervat.

Ná hierdie smartvolle afsluiting van die stem skuif die begeleiding chromaties na die dominantsewende en dominantnegende van B-mol. Die stemme klim moeisaam opwaarts. Hier is 'n besondere tertsverwantskap aan die werk, wat die naspel inlui. Die akkoord van maat 22 word lank aangehou totdat dit wegsterf. Die akkoord in maat 23 moet baie versigtig aanpas. Die ritmiek van maat 23 is ook gesinkopeerd, veral die f in die linkerhand vestig hierdie effek baie duidelik:

Notevoorbeeld FVIII:23-27



Die eenvoudige intrede van die eerste lied as naspel, is te meer aangrypend, daar dit op die geweldige smart en intense emosionele belewenis volg wat uit die laaste lied spreek. So word die siklus in sy geheel 'n retrospeksie en ook introspeksie. By die aanvang van die siklus staan mens reeds aan die einde en kyk terug op die hoogtepunte in die vrou se lewe. Dit verklaar die ondertoon van smart wat so dikwels uit die liedere na vore tree, selfs daar waar sy haar gelukkigste oomblikke belewe.

2.3.6 DIE ROL VAN DIE BEGELEIDING, VOORSPELE, TUSSENSPELE EN NASPELE

2.3.6.1 DIE ROL VAN DIE BEGELEIDING

Die begeleiding van Lied FI vorm 'n homogene eenheid met die stemparty en het 'n ewe belangrike aandeel aan die geheel. Die rol van die begeleiding is primêr stemmingskeppend en evokerend. Verder is dit daarop ingestel om sekere effekte wat die stemparty probeer bereik asook die teksinhoud uit te bou. In die begeleiding beweeg die twee hande naby mekaar en ook grootliks parallel met die sangstem. So word nie alleen 'n hegte eenheid tussen die verskillende musikale elemente geskep nie, maar sluit dit ook aan by die idee dat die meisie se geliefde gedurig in haar gedagtes is en dat sy hom gedurig voor haar sien.

Die onderliggende *sarabande*-ritme skep nie alleen 'n wiegende effek om aan te sluit by die swymelende dagdromery van die meisie nie, maar dui ook subtiel vooruit op die dood wat haar uiteindelik van haar geliefde sal skei, soos uit FVIII blyk.

Afgesien van mate 24d-28, 42d-45 en 50b-53, verleen die begeleiding van Lied FII nie opvallende melodiese ondersteuning aan die stem nie. Die rol van die begeleiding is in die eerste plek evokatief van sekere gemoedstemmings, bv. uitbundige ekstase en bewondering wat deur die *stile concitato* oorgedra word. Verder dien die begeleiding ook om sekere stellings te bevestig en te intensiveer (mate 6, 7, 14, 15, 22c-d, 33, 34, 61, 62) of om kommentaar te lewer.

Hier kan veral die gesinkopeerde eggo van die heroutmotief wat uitdrukking gee aan gemengde gevoelens van ekstase en vertwyfeling, geld (mate 9, 17-20, 54-56). In die eerste vyf mate van die lied werk die begeleiding hoofsaaklik evokatief van die ekstatiese bewondering wat die meisie vir die voortreflike eienskappe van haar held koester. Hierdie effek word hoofsaaklik geskep deur die volgehoue *stile concitato* in die regterhand en subtiel-sprekende chromatiek in die linkerhand tesame met die herout-motief in die stem. In mate 5d-7c kry die begeleiding 'n nuwe dimensie. Die begeleiding eggo die heroïese motief wat hier en elders met die forse manlikheid en aantreklikhede van die held geassosieer word.

Wanneer die *concitato*-figuur na albei hande uitgebrei word, is dit telkens in aansluiting by en ter beklemtoning van die teks wat van besondere opoffering, deemoed, nederige bewondering of selfverloëning spreek, bv. mate 25-28, 43-45, 51-53. Hierdie effek is veral ook opvallend omdat die begeleiding hier betreklik konstant parallel met die stemmelodie beweeg.

Die begeleiding van FIII waarin die staccato-akkoorde op die eerste maatslag oorheersend is, kan moontlik as verstarringsimboliek gesien word ter bevestiging van die meisie se verwonderde ongeloof waarin sy bly volhard.

Die akkoordale begeleiding van hierdie lied vervul nie 'n uitgesproke melodiese rol nie, maar ondersteun tog die stem harmonies en melodies deurdat die stemmelodienote dikwels met die boonste akkoordnote ooreenstem.

In mate 7-8 en ooreenstemmende plekke verkry die begeleiding besondere affektiewe waarde deurdat die spesifieke chromatiese harmonie hier aangewend word om die betrokke woord en die dieper betekenis daarvan vir die meisie, nl. van verwonderde ekstase, te beklemtoon.

Die evokatiewe rol van die begeleiding tree veral in mate 16-36 op die voorgrond wanneer die staccato-akkoorde met gedrae legato-akkoorde vervang word en die begeleiding meer melodies optree, om uitdrukking te help gee aan die veranderde stemming wanneer die meisie van haar wonderlike droom vertel.

Vanaf maat 68 het die klavierparty 'n sterk individualistiese karakter wanneer dit 'n bepaalde *passacaglia*-agtige styl vertoon wat met die meisie se verlange en smagting geassosieer kan word. In die laaste aantal mate van die begeleiding is die hele atmosfeer van die lied meesterlik vervat en spreek die wye toonvang, keuse van harmonie, chromatiek, gepunteerde ritme en 'n besondere roerendheid wat nie maklik onder woorde gebring kan word nie, van die verwagting, vertwyfeling en onderdrukte maar baie reële ekstase van die verliefde, verwonderde meisie.

Die oorwegend melodies verdubbelende begeleiding van FIV werk stemmingskeppend sowel as evokatief van sekere aanskoulike begrippe en emosies. Die feit dat die begeleiding melodies so na aan die sangstem staan, beklemtoon die innigheid en innerlike genoeglikheid wat uit die grootste gedeelte van die lied spreek.

Die kronkelende binnestem van mate 0-8 en ooreenstemmende plekke werk mymerend en is ook simbolies van die ring en die meisie se gedagtes wat om die geliefde sentreer. In mate 9-16 staan die begeleiding verder weg van die stemmelodie af en klee dit die droomtoneel in. Hier spreek dit van 'n sekere ingekeertheid en selfs melankolie.

Wanneer die tempo in maat 25 versnel en die stemming van innig, kontemplatief na gloeiend hartstogtelik verander, tree 'n akkoordale *stile concitato* in werking. Lg. wyk nooit drasties van die melodie af nie, behalwe in mate 25 en 26 waar daar geringer ooreenstemming met die melodie is.

Die intense emosionaliteit van die betrokke strofe vind weerklank in hierdie kragtige tipe begeleiding.

Die rol van die begeleiding van FV is nie in die eerste plek melodiese ondersteuning nie, hoewel daar heelwat ooreenstemming met die stemmelodie in die begeleiding ingebou is. Die begeleiding werk stemmingskeppend en evokatief van bepaalde beelde en affekte.

Die sirkelfigure wat so prominent in die eerste vyf mate van die lied optree, verskyn dikwels in die verloop van die begeleiding, tekenend van die opgewonde bedrywighede van die vriendinne wat besig is om die bruid te tooi, asook lg. se milde histerie te midde van die gedoe.

Wanneer die bruid haar vriendinne se aandag op haarself, haar behoeftes en haar emosies vestig, tree die begeleiding melodies op om so die hegte verbintenis met haar getroue vriendinne te bevestig. Die bruid se verwysing na die mirtekranse wat deur haar hare gevleg moet word ontlok 'n sprekende kronkeling van die binnestemme van die begeleiding benewens die parallelle melodiese beweging met die stemparty, wat wonderlik by die woordbetekenis aansluit.

Die begeleiding van die tweede strofe, waarin dit om die bruid se afwagting op haar samesyn met haar ongeduldige geliefde handel, word gekenmerk deur die afwesigheid van die kenmerkende sirkelfigure, 'n redelik ingewikkelde binnestem, chromatiese baslyn, sekwenisiële herhaling, sinkopasie en 'n pedaalpunt wat ook harmonies spanningsvol werk.

'n *Stile concitato*-begeleiding neem vir die verloop van die vierde strofe die plek van die sirkelfigure in. Die bruid rig haar hier tot haar bruidegom en verklaar in 'n gloed van liefde en afwagting hoe sy haar absoluut aan haar geliefde wil toewy. Die kenmerkende sirkelfigure tree dan weer betekenisvol na vore.

Met die musikale en affektiewe wending in maat 41, wanneer die bruid van haar vriendinne moet afskeid neem, tree die begeleiding weer melodies ondersteunend op in parallelle beweging met die stem. Die ritmiese verskuiwing wat in maat 44 plaasvind en wat meebring dat die bekende sirkelfigure met 'n opslag begin, sluit aan by die idee van ontstemd wees by die afskeid en die botsende belange van die bruid en haar vriendinne.

Hoewel daar in die verloop van FVI heelwat ooreenstemming tussen die stem en die begeleiding se melodienote is, is die begeleiding hoegenaamd nie hoofsaaklik op melodie-ondersteuning ingestel nie. Die rol van die begeleiding is suiwer stemmingskeppend, evokatief van sekere begrippe, emosies en beelde en in sekere gevalle besonder effektief skilderend.

Die eerste agt mate van die begeleiding bevat materiaal wat dikwels in die verloop van die lied gehoor word en wat tot 'n groot mate die essensie van die lied saamvat. Die sinkopasie, chromatiek en versluiering van die toonaard ontsluit die gevoelservaring van die vrou wat, pas bewus van haar swangerskap, haar man skugter omtrent haar groot vreugde probeer inlig.

Die andersheid van die mezzo staccato-kwartnote in mate 9 en 19, maak hierdie twee mate besonders en verleen daaraan emfatiese waarde, ook t.o.v. die onderliggende teks.

Stile concitato word aangewend om die ontroering, intieme gesprek en gelukkige samesyn van die vrou en haar man te evokeer. Terwyl die regterhand die *concitato*-figuur het, bevat die linkerhandparty van mate 26-30 'n sprekende formule wat aan die aanvangsmate van die stemparty herinner en wat inderdaad met die stem in dialoog tree. Die indruk word hier geskep dat die man die vrou liefdevol aanspreek soos wat sy aanvanklik teenoor hom gedoen het.

Die laaste strofe van die lied bevat dieselfde begeleiding as die eerste strofe wanneer die blye verwagting van die moeder weer op die voorgrond tree.

Die begeleiding van FVII bestaan oorwegend uit rankende sestienendoot-figure wat stemmingskeppend en evokatief werk, maar nie baie melodiese ondersteuning bied nie. Die begeleiding is oorwegend ingestel op die affek van moederlike teerheid en vreugde. Dit evokeer egter ook die oorfloedige liefde van die moeder en die omgewing waarin sy en haar kindjie hulle bevind - volop tooisels en tierlantyntjies, so eie aan 'n vertrek waarin 'n baba gehuisves en versorg word.

Die alternerende toonherhaling in die linkerhand het ook 'n wiegende effek gepas by die beeld van 'n moeder en haar baba.

Vanaf maat 26 word die moeder se handeling nog duideliker geskilder. Sy is besig om 'n prettige speletjie met die kindjie te speel wat haar laat glimlag. Die staccato-akkoorde gee besonder plasties gestalte aan die tafereel. Die moeder reageer tipies op die glimlaggie met 'n intense opwelling van moederliefde en -vreugde. Die dringender herhaling van die akkoorde en die chromatiek van mate 30-34 spreek van hierdie reaksie by die moeder.

Die resitatiefagtige begeleiding van FVIII vind volkome aansluiting by die deklamatoriese aard van die lied. Die begeleiding is - net soos die stemparty - slegs op die essensiële ingestel. Dit werk stemmingskeppend, dien die heersende affekte volkome en is uiters gekonsentreerd.

Die klavier tree met 'n eksklamerende *sforzando* tonika-akkoord op die tweede maatslag van die eerste maat in. Die onverwagte wyse waarop die man se dood die vrou getref het, spreek uit die byna onewewigtige plasing van die aanvangsakkoord. Hierdie aanvang van die begeleiding is intens en skilderend van die onverwagte dood. Die stekende kwaliteit van die aanvangsakkoord beeld die smartvolheid van die vrou besonder realisties uit.

Die volop dominant-harmonie in die begeleiding spreek van die vrou se ontredde en die wyse waarop sy nie meer in hierdie wêreld rus kan vind nie.

Wanneer die vrou verklaar dat haar man slaap (asof sy nie aanvaar dat hy werklik dood is nie) en wanneer sy van haar liefde vir hom wat die middelpunt van haar bestaan was vertel, tree die begeleiding meer melodies ondersteunend op. Sodoende word die eensgesindheid wat daar tussen haar en haar man bestaan het, gesuggereer.

Wanneer die bedroefde vrou verklaar dat sy nie meer lewend is nie vertoon die begeleiding 'n aanhoudende herhaling van dieselfde harmonieë, talle oorgebinde note, ritmiese stagnering en 'n lae dinamiese vlak.

2.3.6.2 DIE ROL VAN DIE VOORSPELE

Lied FI bevat nie 'n uitgebreide voorspel nie, maar maat 1 van die begeleiding antisipeer die stemmelodie wat in maat 2 intree. Die inleidingsmaat vat die mees opvallende elemente van die lied kernagtig saam. Hier verskyn reeds die subtiële beklemtoning van die tweede maatslag met sy swymelende effek en die intense behae wat spreek uit die stygende tweede in die melodie.

Soos FI, bevat FII ook nie 'n omvangryke voorspel nie. Die stemintrede word deur een maat van herhaalde tonika akkoorde voorafgegaan. Hierdie herhaalde akkoorde wat as 'n vorm van *stile concitato* vertolk kan word, vang onmiddellik die hoorder se aandag vas en skep 'n atmosfeer van opgewonde afwagting.

Lied FIII sowel as FIV bevat geen voorspel nie. In der waarheid tree die sangstem in albei hierdie liedere voor die begeleiding in.

Lied FV word ingelui deur 'n kort voorspel van twee mate, bestaande uit rankende sirkelfigure gebaseer op die tonika van die tuistonaard as 'n vreugdemotief wat die begeleiding van die lied oorheers. Die sprekende beklemtoonde deurgangsnoot wat Schumann op die derde maatslag invoeg, besit besondere trefkrag a.g.v. die andersheid daarvan en antisipeer ook die aanvangsformule van die sangstem waarin dieselfde noot 'n betekenisvolle draaipunt vorm. Die voorspel vang onmiddellik die feestelike, opgewonde en mild histeriese atmosfeer van die bedrywighede rondom die bruid vas.

FVI begin met 'n inleidende formule van slegs vier maatslae. Hierdie betrokke formule figureer prominent in die lied en word geassosieer met die jong vrou se intense ontroering wanneer sy aan haar man probeer vertel dat sy swanger is. Hier by die begin van die lied word die gemoedsaandoening van die vrou binne een moment vasgevang en oorgedra.

FVII bevat 'n enkele inleidende maat. Die herhaling van dieselfde akkoord op twee verskillende en uiteenlopende dinamiese vlakke besit besondere impak. Hierdie twee akkoorde vang die hele spektrum van gevoelservaring van die lied vas. Enersyds is daar die algemene gelukkige stemming van die lied en andersyds is daar die meer innige nuanses van vreugde en teerheid wat die moeder ervaar.

FVIII met sy resitatiefagtige begeleiding begin met een enkele beklemtoonde mineurdrieklank voordat die stem intree. Hier kan dus nie sprake van 'n voorspel wees nie.

2.3.6.3 DIE ROL VAN DIE TUSSENSPELE

Die kort tussenspel in FI:15c-17 eggo die slotformule van die eerste strofe van die lied met 'n bepaalde nadenklike effek. Met die nog donkerder harmoniek en ook 'n verdonkering t.o.v. die register bied hierdie mate 'n gepaste oorleiding van die positiewe ingesteldheid van die eerste strofe na die meer negatiewe tweede strofe. Soos by die aanvang van die eerste strofe, word die stemintrede van die tweede strofe ook hier geantisipeer.

Die oorleiding in FII:9 vorm 'n kort tussenspel tussen die eerste en tweede strofes. Wanneer die karakteristieke herout-motief in maat 9 momenteel opklink, spreek die gesinkopeerde inkleding daarvan van 'n ademlose ekstase en vlugtige onewewigtigheid wat aansluit by die matelose bewondering wat die meisie vir haar held koester.

Die gesinkopeerde tussentrede van die klavier in maat 17 (in ooreenstemming met maat 9) word in mate 18-20 uitgebrei tot 'n woordelose aanhaling van die aanvangsfrase van die stemmelodie van mate 2-4. Die assosiasie met die geliefde is nou reeds so goed gevestig dat die tussenspel as 'n loftuiting ervaar word. Die sinkopasie is hier weer eens 'n aanduiding van die meisie se oorstelptheid.

Die ontreddering wat die meisie aan die einde van die vorige strofe beleef, word deur die tussenspel van mate 54-56 beklemtoon. Die heroutmotief word heen en weer geslinger, dan bokant, dan onderkant die *concitato*-figuur en weer terug. Ritmies is die motief ook onseker deurdat dit eers gesinkopeerd (maat 54), dan onvolledig (maat 55) en dan weer gesinkopeerd verskyn (maat 56). Harmonies raak dit ook nie gevestig nie en beweeg elke maat deur 'n ander toonaard a.g.v. 'n dominantketting. Hierdeur word die emosionele labiliteit van die meisie oortuigend oorgedra.

FIII bevat 'n baie betekenisvolle tussenspel in mate 68-76 wat met die slotfrase van die lied oorvleuel en daarin voortgesit word. Die *passacaglia*-agtige ostinato met sy wiegende effek is besonder intens a.g.v. sinkopasie en 'n middelpedaal. Die tussenspel word sterk geassosieer met die verlange, smagting en heerlike verwonderde ongeloof van die meisie.

In FIV kom daar geen tussenspele voor nie. Dit sluit waarskynlik aan by die ringgedagte wat so sterk in die lied vervat is. Die stem en begeleiding beweeg die hele tyd saam en nie een van die twee partye word onderbreek nie.

Die kort tussenspel in mate 35-36 van FV dwing die aandag, ná die verandering van stemming en toneel van die vorige frase, terug na die vriendinne van die bruid en hulle handeling. Die vreugdemotief bring die bruid en haar

vriendinne in die midde van die geliefde bruidegom vir wie die meisies, in opdrag van die bruid, blomme en roosknoppe moet strooi. Die strofe wat deur die tussenspel ingelui word, word weer deur die rankende sirkelfigure begelei.

Die tussenspel in FVI:21b-24 is besonder betekenisvol in die sin dat dit 'n strofe van die oorspronklike digsiklus vervang. Die strofe wat Schumann verkies het om weg te laat, is te direk in besonderhede om aanvaarbaar te wees vir toonsetting. Dit handel om die vrou se vertelling van hoe sy haar moeder om raad gevra het omtrent haar toestand en haar moeder swangerskap gediagnoseer het en haar aangeraai het om solank voorbereidings vir die baba te begin tref.

Schumann vervang die strofe met 'n tussenspel wat spreek van die vrou se innerlike ontroering en emosionaliteit wat sy moes ervaar het toe sy besef het dat sy swanger is. Dit vind uiting in die nou reeds bekende aanvangsformule en transformasie daarvan, die sterk stygende lyn van die tussenspel en die divergerende stemvoering binne die akkoordale opset daarvan en die spanningsvolle insluiting van die melodielyn in die binnestem van die regterhand. 'n Kort, kragtige chromatiese tussenspel van twee en 'n halwe mate verbind die derde en vierde strofes met mekaar. Na die emosionele opwelling van die derde strofe, spreek hierdie kort tussenspel van intense gevoelservaring wat dan lei tot die vrou se peinsende, verlangende vooruitsig op die koms van haar kind.

Die aanhoudende beweging in FVII en die moeder se voortdurende betrokkenheid by haar kindjie laat nie ruimte vir 'n tussenspel nie.

In FVIII waar daar te midde van oorweldigende smart slegs ruimte vir die essensiële is, word geen tussenspele aangetref nie.

2.3.6.4 DIE ROL VAN DIE NASPELE

Schumann heg besondere waarde aan die naspele. Die naspel van FI (kyk mate 31-36) skep 'n sterk indruk van die meisie wat steeds bly mymer en droom en haar in haar verliefdheid verlustig. Die naspel is 'n letterlike herhaling van mate 15-19a (lg. nootwaarde word net verleng). Gevolglik klink dit soos die begin van nog 'n identiese strofe, wat dan die effek van voortgesette mymering skep. Die slotakkoord bevat net 'n herrangskikking van die note van die voorafgaande akkoord, wat die kadens onopvallend voltrek.

Terwyl die stemparty van FII ten slotte weer die goeie hoedanighede van die geliefde besing, val die naspel die stem feitlik in die rede. In maat 66 verwys die klavier na maat 38 waar die meisie verklaar dat net die beste goed genoeg vir haar geliefde is. Die assosiasie is hier dus presies gepas. Maat 67 is 'n tonale, gewysigde sekvens van maat 66 wat as sulks intensiverend werk en die meisie se bewonderende ekstase beklemtoon. Die imitasie en kontrapunt van mate 68 en 69 skep 'n besondere gevoelsmoment evokatief van die uiteindelijke eensgesindheid van sentimente wat ontstaan en wat deur FIII bevestig word. Die chromatiese versiering van die kadens in mate 70-71 spreek van ongelooflike gevoeligheid en teerheid. Die spesifieke registerkleur van mate 68-69 verleen aan die naspel 'n innige verhewenheid.

Die laaste frase van FIII wat uit die tussenspel in mate 68-76 groei, sluit nie met 'n uitgebreide naspel af nie, maar met 'n ryklik versierde sprekende kadens. Die treffende chromatiek van mate 84-85, ritmiese effek van die oorgebinde en gepunteerde note en die dralende arpeggiando in maat 85 vat die opwindende twyfel en ongeloof waarin die verliefde meisie haar verlustig, meesterlik saam. Verder spreek dit ook van intense behae en smagting.

Die naspel van FIV herinner aan die tweede strofe van die lied. Hoewel dit nie materiaal van die betrokke strofe letterlik aanhaal nie, is die melodiese lyn tog verwant aan die stemmelodie van die tweede strofe en bestaan daar 'n ooreenkoms t.o.v. die tekstuur en struktuur van die begeleiding. Hierdie verwantskap wil waarskynlik die idee tuisbring dat die meisie nie langer droom nie maar dat haar liefdesbelewenis die heerlike werklikheid is. Die chromatiek wat in die naspel aangewend word, is in pas met die res van die begeleiding en bevestig ten slotte die meisie se behae.

In die naspel van FV bereik Schumann 'n besondere effek. Hoewel ritmies en melodies gewysig, herinner die aanvang van die naspel in maat 46c tog vaagweg aan die aanvang van die stemmelodie in maat 3. Die fanfare-agtige natuurtema is tekenend van die bruidsproessie wat in beweging kom en die

kring van gaste en vriende verlaat. Terwyl die marsiale ritme in die linkerhand volgehou word, herinner die boonste begeleidingstem in mate 48c-50b aan die melodie van maat 5. Dit het die effek van 'n herinneringsflits aan die bedrywighede van die vriendinne om die bruid te tooi wat so vinnig deel van die verlede geword het. Die sprekende horingkwinte in maat 51 bevestig die effek van die laaste afskeid finaal.

Die naspel van FVI verwys na die tussenspel in mate 21b-24. Soos die tussenspel begin die naspel ook aanvanklik met die inleidingsformule van die lied. Vanaf maat 55b tot maat 56c¹ is die boonste begeleidingstem, die melodie, dieselfde as die melodie in die binnestem van die regterhand van mate 22b-24, slegs met gewysigde ritme. Dit bring mee dat die naspel as 'n nabetrugting van die vrou se ervaring geld toe sy vasgestel het dat sy swanger is, omdat die tussenspel hierdie funksie van die weggelate strofe oorgeneem het. Veral die leunakkoord in maat 56a-c¹ is besonder sterk emosioneel en spreek van die vrou se diepe ontroering. 'n Element wat die naspel nog treffender maak, is die feit dat die stem daaraan deel het in die vorm van 'n slot versugting. Chromatiek, sinkopasie, ritmiese versiering en dinamiese beklemtoning maak (onder andere) van hierdie naspel 'n onvergeetlike gevoelsmoment.

Die geleidelike intensivering van emosie wat uit FVII spreek, kulmineer in die gevoelsbelaaide naspel wat gekenmerk word deur chromatiese tone en versierings. Mate 36b¹-37b³ herhaal mate 34b¹-35b³ en werk sodoende intensiverend. Die dalende chromatiese lyn in maat 38 (diskant) werk besonder verinnerlikend en word in maat 39 in die binnestemme voortgesit en gedeeltelik ook nageboots. Die relatiewe kompleksiteit van die naspel getuig van die innerlike verweefdheid van emosies wat die vrou ervaar. Vreugde en smart lê hier baie na aan mekaar. Hierdie ondertoon van smart is in al die voorafgaande liedere ook in 'n mindere of meerdere mate aanwesig as waarskynlike vooruitduiding op die smart wat die vrou gaan tref wanneer haar geliefde man sterf.

Ná 'n intense en smartvolle oorleiding in maat 23 tree FI in as naspel vir FVIII. Die eenvoudige intrede van die eerste lied as naspel vir hierdie laaste lied van die siklus is te meer aangrypend omdat dit op die oorweldigende smart en intense emosionele belewenis volg wat uit FVIII spreek. Deur die aanhaling van die eerste lied, word die siklus as geheel retrospeksie en introspeksie. By die aanvang van die siklus staan 'n mens in der waarheid reeds by die einde daarvan en kyk terug op die hoogtepunte in die vrou se lewe. Dit verklaar die ondertoon van smart wat in 'n mindere of meerdere mate in elkeen van die liedere aanwesig is - selfs daar waar die vrou haar gelukkigste oomblikke belewe.

3 'N VERGELYKING VAN DIE *DICHTERLIEBE* EN *FRAUENLIEBE UND LEBEN*-SIKLUSSE

3.1 DIE TEKSTE

Dichterliebe is nie in hierdie gestalte as siklus deur Heinrich Heine gekonsipieer nie, maar verteenwoordig 'n seleksie van sestien gedigte uit sy *Lyrisches Intermezzo*. Die sestien gedigte is deur Schumann geselekteer en gerangskik met die oog op toonsetting. *Frauenliebe und Leben* daarenteen is as siklus deur Adelbert von Chamisso geskep, hoewel die laaste en negende gedig nie deur Schumann in sy toonsetting opgeneem is nie.

Dichterliebe handel oor 'n onderwerp wat aan digter sowel as komponis bekend is. Die gedigte is meesal kompak en die toonsettings insgelyks kernagtig, raak en ekonomies as kort gevoelsmomente.

Frauenliebe und Leben is meer verhalend gekonsipieer en die onderwerp is vreemd aan die ervaringswêreld van die digter sowel as die komponis. Hulle kan slegs as toeskouers kommentaar lewer omdat hulle mans is, terwyl die woorde in die eerste persoon deur 'n dame gespreek word. Hier is 'n groter omhaal van woorde en gevolglik kwantitatief ook 'n meer uitgebreide toonsetting.

Albei die siklusse is gelyktydig in mindere of meerdere mate verhalend en retrospektief. Beide skep by die begin die indruk dat die verloop en minder gelukkige afloop van die geskiedenis waarom elkeen van die siklusse handel, reeds bekend is - soos gesuggereer deur die onderliggende weemoed en nostalgie en die feit dat *Frauenliebe und Leben* die eerste lied van die siklus as naspel het.

Hier skei die twee wêreldes. Waar *Dichterliebe* die vergeefse liefde van die bedroë digter as onderwerp het, handel *Frauenliebe und Leben* om die vervulde liefde van die vrou, deur al die ontwikkelingstadia van 'n liefdesverhouding. Hoewel sy uiteindelik met die onafwendbare dood van haar geliefde man gekonfronteer word, lê daar 'n ryke en gelukkige ervaring agter haar, waarin sy volle vervulling gevind het. Die jong kunstenaar wat as onderwerp vir *Dichterliebe* dien, se liefde bly onvervuld en hy beleef bedrog en valsheid. Uiteindelik lê hy sy smart en wroeging af, maar bly egter nie onaangeraak deur die onvervuldheid van sy liefde en verlange nie, soos ook deur die intens gevoelige naspel gesuggereer word.

Die karakter van die jong digter in *Dichterliebe* ontplooi hom as 'n sensitiewe, ek-bewuste, verliefde jong man - moontlik nog adolessent - wat baie bewus is van die natuur en maklik beïnvloedbaar deur sy omgewing. In die verloop van die siklus vind daar 'n bepaalde en waarneembare

rypingsproses van sy karakter plaas. So is die man wat retrospektief besluit om alle wrokke en wroeginge agter hom te laat, by verre 'n ronder karakter as die gevoelige jong man wat van die ontwaking van die lente en die liefde bewus raak.

Die vrou om wie *Frauenliebe und Leben* handel, is essensieel 'n eenvoudige, onopgesmukte persoon wat totaal opgaan in haar liefde vir die man en uiteindelik ook die kind in haar lewe. Sy ontwikkel eweneens in die verloop van die siklus. Aanvanklik is sy net 'n skugter meisie wat haar hopelose verliefdheid in haar binnekamer vertroetel. Algaande beweeg sy egter uitwaarts totdat sy ontluik in 'n opgewonde, afgaande bruid wat graag haar ongeduldig verlangende bruidegom wil behaag. Haar primêre skugterheid en aanhanklikeid t.o.v. haar man ontgroeï sy egter nooit werklik nie. Dit blyk veral uit die feit dat sy ten slotte verklaar dat sy ná haar man se dood ook nie meer lewend is nie.

3.2 'N VERGELYKING VAN DIE ANALISES VAN DIE *DICHTERLIEBE* EN *FRAUENLIEBE UND LEBEN-SIKLUSSE*

3.2.1 DIREK-SKILDERENDE ELEMENTE IN DIE SANGSTEM EN BEGELEIDING

In *Dichterliebe* sowel as *Frauenliebe und Leben* word voorbeelde van direkte skildering van die tekstuele gegewe in die musiek aangetref, soos uit die analises blyk. Schumann skilder die betekenisinhoud van 'n woord of sinsnede plasties, sonder om ooit in oppervlakkige uiterlikheid te verval.

Voorbeelde waar die woordbeeld deur die klankbeeld aangevul, uitgebrei en ingeklee word, kom onder andere voor in die voorstelling van die verlangende roep van die nagtegaal (Notevoorbeeld DII:7-8), die tampende doodsklok (Notevoorbeeld DXVI:43), die vertrekkende marsprosessie en gepaardgaande afskeidstoon van die horingkwinte in FV (Notevoorbeeld FV:44-52). In elkeen van hierdie genoemde voorbeelde is Schumann se hantering van die toonskildering uitgesproke genoeg om bepaald evokatief te werk, maar tegelyk subtiel genoeg om nie tot blote effek te vervlak nie:

Notevoorbeeld DII:7-8

Nach-tigal-len-chor. Und

pp *p*

Notevoorbeeld DXVI:43

Grab.

f

110

Notevoorbeeld FV:44-52

eu - rer Schar, freu - dig schei - dend aus eu - rer Schar.

ritard. p

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in G major, 4/4 time, and features a descending melodic line with a ritardando and piano dynamic marking. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex bass line in the left hand.

Die oorwig direk-skilderende formules wat Schumann in die twee siklusse aanwend, is wesentlik eenvoudig en gewoon. Feitlik al hierdie skilderende formules sou binne 'n ander konteks iets anders kon beteken of onopvallend kon verbygaan. In die hande van die meester vind die formulering egter presies gepas op die regte moment plaas sodat dit dien om binne die betrokke konteks die woordbetekenis van die teks uit te bou.

So word bepaalde stygende intervalle aangewend om, in konteks gesien, nie alleen 'n woord uit te lig en te beklemtoon nie, maar ook om die innerlike betekenis op die voorgrond te bring. In DVII word die gedagte van strelende skittering te midde van innerlike duisterheid d.m.v. 'n stygende vierde beklemtoon (Notevoorbeeld DVII:12c-13b, 14c-15b). Sprekend van innerlike gedrongenheid word die vergrote vierde in DX (Notevoorbeeld DX:15-16a) aangewend om die woord *Waldeshöh'* te beklemtoon. Ewe effektief, maar in 'n gelukkiger sin, beklemtoon die stygende vyfde in FIII (Notevoorbeeld FIII:13-14) die feit dat die meisie se nuutgevonde liefde haar tot 'n staat van ongekeende geluk verhef het (*erhöht*). Die effek van die lg. interval word uitgebou deur die harmoniese kontras van donker en lig:

Notevoorbeeld DVII:12c-13b, 14c-15b

Wie du auch strahlst es fällt kein Strahl

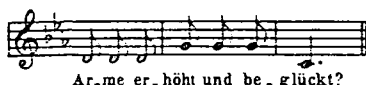
The image shows two short musical phrases in G major. The first phrase, 'Wie du auch strahlst', features a rising fourth interval (D4 to G4) on the word 'strahlst'. The second phrase, 'es fällt kein Strahl', features a rising fifth interval (D4 to A4) on the word 'Strahl'.

Notevoorbeeld DX:15-16b

Strahl in dei.nes Herzens Nacht

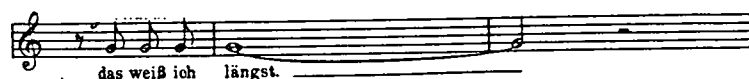
The image shows a short musical phrase in G major, 'Strahl in dei.nes Herzens Nacht', featuring a rising fifth interval (D4 to A4) on the word 'Strahl'.

Notevoorbeeld FIII:13-15



Die plasing van die besonder lang nootwaarde teenoor die woord *längst* (DVII) sluit letterlik aan by die betekenis van die woord. Tegelyk dra dit ook iets oor van die nadenklikheid van die digter wat hier tot (moontlik nuwe) insig kom:

Notevoorbeeld DVII:16c-18



Op dieselfe vlak van toonskildering lê die beklemtoning van die woord *fort* (DXIV). Wanneer die bedroefde man uit sy droom ontwaak, het die sipreskrans verdwyn en sy geliefde se woord het hom ontgaan. Presies waar die teks van die verdwene krans melding maak, is die harmonie op sy verste van die tonika geleë (kyk maat 36a):

Notevoorbeeld DXIV:36

Strauß ist fort, und's

So word harmoniese middele ook in FI aangewend om te skilder en die woordbetekenis uit te bou. Wanneer die hulpeloos verliefde meisie na haar blindheid (figuurlik) verwys, word 'n skynakkoord (drie gelyktydige leunnote) teenoor die woord *blind* gevorm, met treffende seggingskrag:

Notevoorbeeld FI:4a

blind zu

'n Verdigting van begeleidingsmateriaal, opvallende sirkelfigure en ryk chromatiek word in FV gebruik, wanneer die bruid na die mirtekrans verwys waarmee haar helpsters haar moet tooi:

Notevoorbeeld FV:7-10, 25-26

Win-det ge-schäf-tig mir um die Stir-ne noch der blü-hen-den Myr-te Zier.

ihn, die Quel-le der Freu-dig-keit.

Sirkelfigure oorheers die begeleiding van DIX. In hierdie lied handel dit om 'n bedrywige bruilofsfees, waarop musiek gemaak en gedans en gesellig verkeer word - 'n toneel wat die digter net op 'n afstand gadeslaan (kyk DIX as geheel).

Die ritselfende, flikkerende effek van die begeleiding van DVIII skilder die blommetjies, voëltjies en sterretjies besonder raak. Te midde van hierdie ritselfende begeleiding is die drastiese verandering in die begeleidingstekstuur teenoor die woord *zerrissen* besonder betekensivol. Abrupte akkoorde, 'n onderbroke kadens en sinkopasie word gesamentlik aangewend om die bedroë digter se verskeurdheid van hart te skilder:

Notevoorbeeld DVIII:28b²-32a

sie hat ja selbst zer-ri-sen, zer-ri-sen mir das Herz.

ritard. a tempo

Nie heeltemal so dramaties nie maar ewe sprekend, is die wending wat die begeleiding in FV:44c-45 neem. Die eens skarrelende bruidsmadies kom ná momentele mymering weer op dreef soos gesuggereer deur die rankende begeleidingsfigure. Stem en begeleiding is egter uit pas a.g.v. die intrede van die begeleidingsfigure op die tweede helfte van die maat, i.p.v. op die eerste maatslag. Die meisies wil nog die gedoe om die bruid voortsit, terwyl sy reeds uit hulle midde begin vertrek:

Notevoorbeeld FV:44 -45

eu - rer Schar, freu - dig schei.dend aus

As enigste melisma in die hele lied, skilder die stygende kort nootwaardes teenoor die woord *auf* in DX nie alleen die uiterlike betekenis in die sin van *oplos* nie. Dit verkry ook 'n snikkende effek wat assosiatief aansluit by die tranen en bewoënheid wat in die betrokke sin genoem word:

Notevoorbeeld DX:16 -18a

höf, — dort löst sich auf — in Trä - nen

Na sewe mate van volgehoue sillabiek tree die twee eenderse melismas in FI betekenisvol na vore as beklemtoning van die idee van sweef. Hoewel die woord *schwebt* nie op sigself deur 'n melisma ingeklee word nie, dien die twee omringende melismas uitstekend om die voorstelling van 'n swewende beeld te skep:

Notevoorbeeld FI:6c-11b

ritard.
seh ich ihn al.lein; wie im wa - chen Trau.me schwebt sein Bild — mir vor. —

Die chromatiese deurgangsnoot in FVI teenoor die woord *zittern* word nie melismaties aangewend nie, maar spreek duidelik van die skittering van tranen wat die aangedane vrou se oë versier:

Notevoorbeeld FVI:10

freu.dig hell er.zit.tern in dem

Toonstyging en toondaling word in albei siklusse effektief aangewend om die woordinhoud uit te dra en aan te vul. Schumann hanteer ook hierdie, seker mees voor die handliggende wendings, só subtiel en presies reg, dat dit nêrens as bestudeerd of kunsmatig voorkom nie. Die sterk stygende lyne wat na die dans van die newelbeelde in DXV:44b³-48a verwys, klee die tafereel kleurvol en lewendig in. Net so treffend en geslaag is die stygende lyne wat die opbruisende fontein en weerkaatsing in die water skilder (DXV:56b³-64):

Notevoorbeeld DXV:44b³-48a

und tan.zen luft'.gen Rei.gen, im wunder.li.chen Chor;

Notevoorbeeld DXV:56b³-64

und lau.te Quellen bre.chen aus wil dem Marmor.stein, und seltsam in den B5.chen strahlt

fort der Wi.der.schein...

Stygende formules word ook in DXVI:15d²-19b aangewend om die enormiteit van die voorwerpe ter sprake te beklemtoon. Dit sluit presies aan by die swaarwigtigheid en grootsprakigheid wat hier aan die orde is:

Notevoorbeeld DXVI:15d²-19b

der Sarg muß sein noch grö.Ber wie's Hei.delber.ger Faß.

Ook in FI:13-15 word toonstyging effektief skilderend aangewend wanneer die meisie verwys na die verhelderende beeld van haar geliefde wat uit die diepste donker verrys. Die kontras van lig en donker tussen die stem en die begeleiding word voelbaar aangewend om die wending wat in haar lewe plaasgevind het, te beklemtoon:

Notevoorbeeld FI:13-15

Dun - kel hel - ler, hel - ler nur em - por.

Toondaling word skilderend aangewend in die vorm van die vallende intervalle wat in DXIV:10-11a meehelp om die beeld van die gebroke man wat voor sy geliefde se voete neerval, te skilder. Ook wanneer die vallende intervalle later in die verloop van die lied (mate 23-24a¹) met vallende trane geassosieer word, werk dit ewe effektief:

Notevoorbeeld DXIV:10-11a

dei - nen sü - Ben Fü - Ben.

Soos wat die toondaling die idee van diepste donker in FI:13-15 beklemtoon, word dit in DXVI:7d²-9b en 37d-39 gebruik om die *aflê* van die ou griewe en die *neerlaat* van die makabere vraag in die see te help skilder:

Notevoorbeeld DXVI:7d-9b, 37d-39

die laßt uns jetzt be-graben,

und senken ins Meer hin- ab; denn

'n Vorm van direkte skildering wat uit die aard van die agtergrond en onderwerp slegs in *Frauenliebe und Leben* en nie in *Dichterliebe* voorkom nie, is die dialoog in FVI:26-30. Die sekwensiële nabootsing van die stem deur die klavier gee uitdrukking aan die aanklank, begrip en innigheid wat die vrou by haar man vind:

Notevoorbeeld FVI:26-30

Trä - nen, die ich wei - nen kann, sollst du nicht sie se - hen, du ge -

In aansluiting hierby verskyn die parallelle beweging tussen stem en begeleiding wanneer die vrou aandring dat haar man naby haar moet bly: *Bleib' an meinem Herzen:*

Notevoorbeeld FVI:35-42

Bleib' an mei - nem Her - zen, füh - le des - sen

Schlag, daß ich fest und fe - ster nur dich drük - ken mag, fest und fe - ster!

The musical score consists of two systems. The first system shows the vocal line and piano accompaniment for the first two measures. The second system shows the vocal line and piano accompaniment for the next four measures. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Hoewel *Dichterliebe* as geheel van verlore liefde en verlange spreek, word die impak van die aanvangsakkoord van FVIII nêrens in e.g. geëwenaar nie. Die strak, stekende eenvoud van die mineurdrieklank verklank in een moment die ongenadige slag wat die dood die vrou toegedien het, deur haar haar man te ontnem. Die toonherhaling waarvan hierdie lied deurspek is, spreek nie alleen van die agtergeblewe vrou se gemoedstoestand nie, maar versinnebeeld ook in hoë mate 'n 'dodemars. Anders as die soms makabere ironie van DXVI, handel dit hier om diepgevoelde, onomstootlike smart en verklank Schumann dit ook as sulks:

Notevoorbeeld FVIII:1-2, 5, 12

Nun hast du mir den er - sten Schmerz ge -

The musical score shows the vocal line and piano accompaniment for the first two measures. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand.

5 schläfst, du här - ter, un - barm - herz' - ger

The musical score shows the vocal line and piano accompaniment for the fifth measure. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand.

12 . lie - bet hab' ich und ge -

The musical score shows the vocal line and piano accompaniment for the twelfth measure. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand.

3.2.2 INDIREK-SKILDERENDE ELEMENTE IN DIE SANGSTEM EN BEGELEIDING

Terwyl direkte skildering gewoonlik direk teenoor 'n sekere woord of begrip in die musiek plaasvind, word indirekte skildering dikwels meer deur die omringende omstandighede bepaal.

Waar die melismas in DI te midde van sillabiek die veelvuldige blomme en voëlsang beklemtoon, word dit as sulks ervaar juis vanweë die sillabiese konteks waarbinne dit verskyn. Die rankende arabesk-figure waaruit die begeleiding oorwegend bestaan, sluit aan by die algemeen heersende beeld van bloeiende blomme en ander natuurbeelde. Hier word dus nie spesifieke woorde of begrippe uitgelig nie, maar word 'n algemene toon-milieu geskep waarin die jong digter se liefde ontwaak (kyk DI as geheel).

In teenstelling met bg. en juis ook in die lig daarvan, tree die baie toonherhaling wat in DII voorkom, na vore as tekenend van die tranevloed. Tegelyk spreek dit ook van die jong man se afgeslotenheid en introspeksie waarvan die siklus so deurspek is (vergeelyk DI en DII as geheel met mekaar). Binne hierdie konteks kry die gepunteerde ritmiek en sirkelbeweging besondere betekenis wanneer daar na die sang van die nagtegaal en die digter se oorfloedige weemoed verwys word (kyk die onderstaande notevoorbeeld asook mate $6b^2-8b^1$ en $14b^2-17$):

Notevoorbeeld DII: $2b^2-4b^1$

Die andersheid van die triool t.o.v. die ritmiese raamwerk waarbinne dit staan, sluit presies aan by die idee van 'n wonderbare oomblik in DV. Te midde van die vlugge reëlmatige beweging van die begeleiding en relatief beperkte ritmiese verskeidenheid van die begeleiding en in 'n sekere mate ook van die stemparty, skep die betrokke onreëlmatige notegroep 'n bepaalde talmende effek wat treffend by die woordbetekenis aansluit:

Notevoorbeeld DV: $14b^2-16a$

Soos in die geval van DI, skilder die hele begeleiding van DV ook subtiel maar onbetwisbaar. Die delikate geritsel van die lëlie word weerspieël in die arpeggio-figuur wat binne 'n omringende raamwerk van langer nootwaardes vloei (kyk DV as geheel).

In DVI word parallelle oktawe betekenisvol indirek-skilderend aangewend. Wanneer daar sprake van weerkaatsing af in die water van die Ryn is, word dalende parallelle oktawe in die linkerhand evokatief aangewend (Notevoorbeeld DVI:0-9). Waar die teks om die besondere afbeelding in die domkerk handel, gestikuleer die parallelle oktawe in die regterhand subtiel maar baie sprekend (Notevoorbeeld DVI:16d-21):

Notevoorbeeld DVI:0-9

Notevoorbeeld DVI:16 -21

Die Napolitaanse harmonie, kenmerkend van die Barokharmonie, word sprekend en presies gepas aangewend in DVI waar dit om die imposante Gotiese bouwerk handel.

Tiperend van die afbeelding van blomme en engeltjies waarvan die Maria-beeld omgewe is, is die sirkelgang van die melodie in DVI:

Notevoorbeeld DVI:31-35a

'n Deinende melodiese verloop en wentelende kurwes word ewe effektief in FIV aangewend om die ring en die drome wat daar om heen gewef word, te simboliseer:

Notevoorbeeld FIV:0-8

Du Ring an meinem Fin - ger, mein gol - de - nes Rin - ge - lein. ich
 drück - ke dich fromm an die Lip - pen, dich fromm an die Lippen, an das Her - zemein. Ich

In FVII word 'n wentelende melodiese verloop meer subtiel aangewend om 'n bepaalde woordspeling te dien. Wanneer die wisselwerking wat daar tussen die geliefde kind en die liefdeservaring en lewensvreugde van die vrou bestaan, op die voorgrond tree, word dit d.m.v. wentelende melodie uitgelig:

Notevoorbeeld FVII:5b³-9b²

Das Glück ist die Lie - be, die Lieb' ist das Glück,
 ich hab's ge - sagt und neh'ms nicht zu - rück.

'n Besondere wisselwerking tussen begeleiding en stem word in DVI aangetref. Namate die fokus van die een gelaatstrek van die Maria-beeld na die ander verskuif, antisipeer die begeleiding telkens die stemmelodie. Dit skep die indruk dat die digter se blik van een gelaatstrek na die volgende verskuif en hy dan mymerend agtereenvolgend kommentaar lewer. Hiermee saam hang die parallelle beweging tussen stem en begeleiding wanneer die digter verklaar dat sekere eienskappe van die beeld se gelaat presies met sy geliefde s'n ooreenstem:

Notevoorbeeld DVI:35-39

Frau; die Au - gen, die Lip - pen, die Lip - pen, die Wäng - lein, die

Terwyl die stygende vierde teenoor *strahlst* in DVII die betrokke begrip direk skilder, werk die daaropvolgende stygende sekvens en gevolglike herhaling van die stygende vierde ewe treffend indirek-skilderend. Die ongevoelige duisternis wat in die geliefde se hart heers, kan nie eens deur haar stralende uiterlike verlig word nie:

Notevoorbeeld DVII:12c-16b

Wie du auch strahlst in Di . a . man . ten . pracht, es fällt kein Strahl in dei . nes Herzens Nacht,

In hierdie selfde lied word die verdeeldheid wat daar tussen die digter en sy geliefde bestaan, voelbaar indirek geskilder. Die begeleiding beweeg in oorstelpte ontsetting bokant die stem uit, terwyl die stem met verbete toonherhaling volhard. Dit het 'n sekere individualisering van die stem en begeleiding tot gevolg wat gepas aansluit by die twee persone se uiteenlopende sentimente:

Notevoorbeeld DVII:26c-30b

und sah die Schlang; die dir am Her . zen frißt, ich sah, mein Lieb, wie sehr du e . lend bist.

In *Frauenliebe und Leben* word hierdie ingrypende verdeeldheid van hart en die gepaardgaande affekte nie aangetref nie. 'n Soortgelyke spanningsmoment is dus nêrens aangewese nie.

Die stygende vierdes wat so prominent in die stemparty van DIX aangewend word, asook die volop gepunteerde toonherhaling, werk indirek-skilderend t.o.v. die orkessel en dansmusiek waarvan die teks meld. Betekensivol in dié verband is die aanwending van die gepunteerde toonherhaling wanneer na die gesnik van die engeltjies verwys word. Die teks stel dit dat, te midde van die feestelike geroesemoes, die gesnik hoorbaar is (kyk DIX as geheel). Hierdie gelyktydigheid van twee - selfs teenstellende - elemente word ook in FI aangetref wanneer verwys word na die helder beeld (teks) van die geliefde wat uit die diepste donker (harmonie) verrys:

Notevoorbeeld FI:13c-16

hel . ler, hel . ler nur em . por.

Die steeds terugkerende melodie van DX kan as indirekte skildering geld van die immerteenwoordige herinneringe aan die geliefde. Die gehele lied sentreer om die melodie wat

sinoniem met die geliefde geword het (kyk DX as geheel). Hoewel in 'n gelukkiger sin, geld die herhaling van gedagtes en materiaal in FIV ook tekenend van die wyse waarop die geliefde in die sentrum van die meisie se gedagtes staan. Hier is egter nog 'n verdere assosiasie teenwoordig, nl. die idee van die ring as geslote eenheid. Só word die herhaling nie alleen tipies van die verliefde meisie se mymering nie, maar skilder dit ook indirek 'n tasbare objek (kyk FIV as geheel).

Twee teenstellende skilderende elemente wat tog op mekaar betrek kan word en as sulks mekaar kan verklaar, kom in DXI en FVII voor. Waar dit om wispelturige veranderlikheid en oppervlakkige verbintenisse handel, word daar in DXI telkens wegbeweeg van die tonika af wanneer 'n ander keuse ter sprake kom. Nuwe note en nuwe harmonieë dui op die verskyning van nuwe persone. Daarteenoor sluit die afwesigheid van modulaties in FVII aan by die selfgenoegsaamheid en vervulling wat die moeder ervaar. Haar diepste begeertes is vervul met haar geliefde man aan haar sy en haar kosbare kind in haar arms. Sy verlang niks meer van die lewe nie (kyk DXI en FVII).

Soos in FV die geval is, kan chromatiek ook in DXII met die idee van blomme geassosieer word. In lg. verskyn die chromatiek egter nie net teenoor die vermelding van blomme nie, maar word dit in breër trekke in die begeleiding aangewend. So word 'n kleurrike milieu indirek geskilder met die afgetrokke digter wat ingekeer tussen die kleurspatsels beweeg. Die enharmonisering in mate 8 en 9 dien om die afstand wat tussen die natuur en die digter bestaan, te beklemtoon: die kleurrike blomme skaar hulle by sy ontroue geliefde, terwyl hy eensaam in stilte ly (kyk DXII as geheel).

Die monotonie in DXII:10-11 beklemtoon die afgetrokkenheid van die eensame digter wat verlate tussen die kleurvolle blomme wandel:

Notevoorbeeld DXII:10-11



In FVIII het die baie toonherhaling wat die lied kenmerk, 'n ooreenstemmende effek. Die lang nootwaarde teenoor die woord *leer* (leeg) in maat 10, spreek binne die konteks waar dit verskyn, van ontsettende leegheid en verlatenheid (kyk FVIII as geheel).

Die secco-akkoorde in DXIII is tekenend van die droewe tranevloed wat deur die ontstellende droom veroorsaak is. Mezzo staccato kwartnote word in FVI ook in aansluiting met trane gebruik. Wanneer die aangedane vrou na die ongewone

skittering in haar oë verwys, tref die andersheid van die stem- sowel as die begeleidingsformule in konteks gesien, die hoorder:

Notevoorbeeld DXIII:3-4, FVI:9

In DXIII word halftoonstyging in die stemmelodie gebruik om die ontwaking waarvan die teks spreek, te beklemtoon. Hierdie momentele verheldering is egter van korte duur. Onmiddellik daarna word die digter met die onaangenaamheid van die harde werklikheid gekonfronteer:

Notevoorbeeld DXIII:7-11a

Die tranevloed en toenemende droefheid wat die digter ondervind, word weerspieël in die aaneenskakeling van frases in mate 24b³-32. Hierdie aaneenskakeling staan in kontras met die gefragmenteerde aanbieding in die voorafgaande mate:

Notevoorbeeld DXIII:24b³-32

In teenstelling met die bg. halftoonstyging wat op ontwaking dui, word die afwentelende intervalle in DXIV vir 'n snakkende effek aangewend wanneer die digter van smart oorweldig voor sy geliefde se voete neerval:

Notevoorbeeld DXIV:9-11a

Die teenstellende evokerende werking wat met toonstyging en toondaling, verheldering en verdonkering, geassosieer kan word, spreek ook uit FIII. Wanneer na die gelukkige wending in die uitverkore meisie se lewe verwys word, word

toonstyging en harmoniese verheldering aangewend om die woordbetekenis en woordinhoud musikaal uit te dra:

Notevoorbeeld FIII:12-15

ritard.
mich Ar.me er.höht und be.glückt?
ritard.

Die komplisering van 'n eenvoudige harmoniese progressie d.m.v. 'n leunoot en driedubbele terughoudings in DXIV:37b²-38b is presies gepas om die verwarring wat in die digter se gemoed bestaan uit te druk. Die ruiker en die vergete woord van sy geliefde word deur die newels van die droom versluier en ontglip hom sodoende:

Notevoorbeeld DXIV:36b²-38b

fort, und's Wort hab' ich ver.ges.sen.
ritard.

Ewe effektief werk die verminderde vierklank teenoor die woord *berückt* in FIII. Die algemene geestesgesteldheid is hier die teenoorgestelde van die liefdesmart deurweekte DXIV. In FIII handel dit ook om 'n droom, maar hierdie keer is dit 'n verruklik betowerende droom. Aansluitend hierby word die droomgedagte verderaan ook d.m.v. 'n Franse sesde-akkoord beklemtoon. Die harmoniese trefkrag van die spesifieke akkoord binne die konteks waar dit aangewend word, lig die idee van 'n verruklike droom treffend uit. Ter bevestiging van die meisie se droombetowering word 'n vergrote drieklank en die moldoer gebruik om haar ekstase te bevestig:

Notevoorbeeld FIII:6c²-8, 43-44, 58c²-60

be.rückt; - wie
Brust, - den
be.rückt; - wie

Notevoorbeeld FIII:24c-31

mir war's_ich träume noch im_mer, es kann ja nimmer so sein,.

Notevoorbeeld FIII:82c-84

be_rückt.

Stemverlaging, tesame met 'n verandering t.o.v. register en melodiese rigting (dalend) word aangewend om die beeld van die aardse newelbeelde in DXV voor die gees te roep. Dit handel hier dus om 'n besonder plastiese voorstelling in klank van 'n visuele beeld:

Notevoorbeeld DXV:40b³-44a

und Ne_bel.bil.der stei_gen wohl aus der Erd'her. vor,

In 'n meer abstrakte sin word 'n dalende melodiese wending en die herhaling van die dalende formule in FVII aangewend. Die verinniging wat uit die teks spreek en wat die diep tevrede moeder ervaar, word d.m.v. die betrokke formule uitgedruk:

Notevoorbeeld FVII:5b³-9

Das Glück ist die Lie_be, die Lieb' ist das Glück,
ich hab's ge_sagt und nehms nicht zu_rück. Hab'

Daarteenoor word afwaartse spronge in DXVI gebruik om die handeling van die neerlaat van die sware vraag voelbaar te skilder. Hierdie spesifieke musikale inkleding sou egter ook in abstrakte sin gesien kon word as duidend op die aflegging van die emosionele en geestelike laste wat die bedroë digter in hom omgedra het, soos bv. in mate 50-51:

Notevoorbeeld DXVI:50-51

mei_nen Schmerz hin_ein.

'n Besondere en betekenisvolle ritmiese effek word in DXV bereik. Die bruisende, sprankelende melodiese formule waarmee die lied begin en wat sprekend aansluit by die betowerende sprokieswêreld waarna die digter verwys, word in vergrote nootwaardes gepaard met 'n gewysigde tempo en vertolkingsaanduiding vanaf maat 68b³ aangewend. Hierdie innerlike sowel as uiterlike verlangsamings van die melodie werk intens verinnigend en sluit presies aan by die mymering en bepeinsing van die digter se herinneringe en verlange. Nêrens anders in een van die twee siklusse word 'n gevoelsmoment met presies dieselfde affektiewe inhoud geskep nie. Momenteel staan die digter, wat soms oorweldig word deur melodrama, sentimentaliteit of bravade, ontdaan van alle uiterlike en oppervlakkige emosionaliteit (kyk DXV:68b³-94).

In DXVI kan die groot spronge wat so prominent aangewend word, geredelik met die enorme treë van die reuse geassosieer word:

Notevoorbeeld DXVI:35d-39

Insgelyks is die tipiese stapmotief van trapsgewyse agstenote in FII gepas wanneer die verliefde meisie verklaar dat sy haar held se gang in betragting sal volg:

Notevoorbeeld FII:21-24b

Die aanwending van 'n meer rigiede marsiale ritme in die melodie van DXVI, sluit gepas aan by die stoere prosesie van reuse (kyk Notevoorbeeld DXVI:35d-39). Meer subjektief is die aanname dat die onderliggende *sarabande*-ritme van FI vooruitdui op die dood wat in FVIII toeslaan (kyk FI as geheel). Insgelyks kan die ooreenstemming in toonaardkeuse tussen FII en FIV vanuit 'n subjektiewe oorweging as betekenisvol gesien word. In FII handel dit oor die bewondering van die meisie vir haar held op 'n afstand. In FIV het hierdie skynbaar eensydige bewondering tot die

verwesenliking van 'n droom gelei. Die meisie het hier
tasbare bewys van haar held se liefde vir haar, in die vorm
van die ring aan haar vinger (kyk FII en FIV as geheel).

Oënskynlike vasberadenheid spreek uit die herhaalde f^1 in DVII:

Notevoorbeeld DVII:1-4

Ich grü.ße nicht, und wenn das Herz auch bricht,

Uit die volledige analise van die lied blyk dit egter duidelik dat die digter in die laaste instansie tog nie heeltemal oortuig is van sy eie vermoë om hom van die geliefde te distansieer nie. Die hamerende toonherhaling wat in DVII vanaf maat 26c² voorkom, lui 'n wending t.o.v. affek in. Hier is nl. 'n aangrypende ontugtering vaardig wat die hoorder op 'n heel ander wyse aanspreek as die aanvanklike smartlike verlorenheid. Iets van die verterende kwaad wat in die geliefde se hart heers, word deur die toonherhaling oorgedra:

Notevoorbeeld DVII:26c²-30a

und sah die Schlang, die dir am Her. zen frißt, ich sah, mein Lieb, wie sehr du e. .lend bist.

Die toonherhaling en beperkte melodiese beweeglikheid wat in DX vanaf maat 12b² voorkom, spreek van verinnerliking wat paslik by die teks aansluit:

Notevoorbeeld DX:12b²-16a

Es treibt mich ein dunk. les Seh. nen hin. auf zur Wal. des. höh.

In DXI is die toonherhaling wat na maat 25 voorkom 'n aanduiding van die onafwendbaarheid van die verloop van die oorbekende liefdesgeskiedenis:

Notevoorbeeld DXI:24b²-28

Es ist ei. ne al. te Ge. schich. te, doch bleibt sie im. mer neu; und

Die uitgebreide herhaling op g^1 in mate 5-6a van DXII, tesame met die algemene melodiese eenvoud, sluit presies aan by die eenvoud van die onderwerp waarom dit in hierdie lied handel:

Notevoorbeeld DXII:5-6a

geh' ich im Gar. ten her. um.

In verbinding met die gepaardgaande klein melodiese omvang, vind die toonherhaling in FI presies aansluiting by die

ingetoënheid van die skugter, verliefde meisie (kyk FI as geheel).

Wanneer die stemregister subtiel verdonker, kry die toonherhaling in FII vanaf maat 50 'n somber, fatalistiese kleur:

Notevoorbeeld FII:50-52



Daarteenoor besit die toonherhaling in FIII, wat dikwels met toonstyging gepaard gaan, 'n intensiverende effek wat aansluit by die meisie se verwondering:

Notevoorbeeld FIII:0-3



In dieselfde lied word toonherhaling emfaties aangewend wanneer die meisie verklaar watter oneindige vreugde sy uit haar trane sal put:

Notevoorbeeld FIII:48c-51



Ook in FIV word herhaalde note gevoelsintensiverend aangewend, veral aangesien die teks meer aktief is. Die verlorenheid wat die meisie eens ervaar het, word uitgedruk in die toonherhaling wat te midde van trapsgewyse beweging en chromatiek aangewend word. Binne die raamwerk van die stygende melodiese lyn, getuig die herhaalde note van vasberade oortuiging:

Notevoorbeeld FIV:26d-27d



Gespanne aandrang spreek uit die toonherhaling in mate 3 en 4 van FV:

Notevoorbeeld FV:3-4



Toonherhalings soos in maat 3 voorkom, verleen 'n sterk gestileerd-deklamatoriese karakter aan die melodie van FVI:

Notevoorbeeld FVI:2-4

Sü - ßer Freund, du blickest mich ver - wundert an.

In FVIII is die effek van die toonherhaling fatalisties en beklemtoon dit die onomstootlikheid van die omstandighede met die effek van 'n dodemars. Die versonkenheid in haar eie gedagtes word in maat 20 van hierdie lied ook d.m.v. toonherhaling weergegee:

Notevoorbeeld FVIII:19d-22b

da hab' ich dich und mein ver - lor - nes Glück, du mei - ne Welt!

D) BEPERKTE TOONOMVANG

In die geval van *Dichterliebe* word 'n klein toonomvang nie so pertinent betekenisvol aangewend soos in *Frauenliebe und Leben* nie. Dit hang moontlik saam met die feit dat die liedere in eg. uiteraard meer gekonsentreerd en kernagtig is as in die tweede siklus. Binne die konteks van 'n besonder beweeglike melodie val die klein melodiese omvang van FII:21-28 op (kyk FII as geheel). In verbinding met die kort voorslag spreek die enger toonomvang hier van 'n besonder gevoelige weekheid:

Notevoorbeeld FII:21-28

Wand - le, wandle deine Bahnen, nur be - trach - ten dei - nen Schein, nur in
De - mut ihn be - trach - ten, se - lig nur und trau - rig sein!

'n Klein toonomvang word in FVIII aangewend om uitdrukking te gee aan die droewe vrou se stil bepeinsing in mate 7d-9b (kyk FVIII as geheel):

Notevoorbeeld FVIII:7d-9b

Es blik - ket die Ver - lass - ne vor sich hin,

Wanneer 'n beperkte toonomvang met sirkelbeweging verenig word in mate 15d-19a, getuig dit van die vereensaamde vrou se resgnasie en onttrekking aan die buitewêreld:

Notevoorbeeld FVIII:15d-19a

Ich zieh' mich in mein Inn' - res still zu - rück, der Schlei - er fällt.

E) WYER TOONOMVANG

'n Opvallend wyer toonomvang word veral in *Frauenliebe und Leben* in sekere gevalle aangewend om aan gefintensiveerde gemoedsbeweginge uitdrukking te gee. In 'n enkele opsig word daar in *Dichterliebe* 'n min of meer gelykgestemde effek verkry.

Gemoedsonrus en konflik spreek uit die wye toonomvang en byna fragmentariese aanbieding van die melodie in DVII (kyk DVII as geheel).

'n Meer plastiese effek word geskep deur die wye toonomvang in DXVI, wanneer daar na die enormiteit van die verskillende beelde wat gebruik word, verwys word (kyk DXVI as geheel).

Eweneens werk die uitbreiding van die toonomvang na weerskante in mate 8c-15 van FIII intensiverend en dra dit die ekstase wat die ongelowig-opgewonde meisie ervaar uit (kyk FIII as geheel):

Notevoorbeeld FIII:8c-15

wie hätt' er doch un - ter al - len mich Ar.me er - höht und be - glückt?

Ook getuig die uitbreiding van die toonomvang in mate 6-7d van FIV van 'n intensivering van emosie om uitdrukking te gee aan die verhoogde emosionaliteit en ekstase wat die meisie hier ervaar (kyk FIV as geheel):

Notevoorbeeld FIV:6d-8c

dich fromman die Lippen, an das Her - ze mein.

Wanneer die afwagtende bruid na haar samesyn met haar geliefde verwys, word die opwelling van emosie wat sy ondervind, in die wyer toonomvang van mate 11-13 in FV gelees (kyk FV as geheel):

Notevoorbeeld FV:11-14

Als ich be.frie - digt, freu - di.gen Her - zens, sonst dem Ge.lieb - ten im Ar - me lag,

Nêrens in FVI word daar nog so 'n progressiewe stygende lyn oor so 'n wye toonumfang aangetref soos in mate 38d-42 nie. Ook hier sluit die toonverbreiding aan by die aangroeiende emosionaliteit van die vrou:

Notevoorbeeld FVI:38d-42



F) DIE AANWENDING VAN SPESIFIEKE INTERVALLE

Die inherente spanningswaarde wat intervalle a.g.v. melodiese rigting of 'n mindere of meerdere mate van konsonansie of dissonansie besit, word betekenisvol deur Schumann geëksploiteer, soos in die inleiding genoem is.

i) DALENDE INTERVALLE

Die halftoondaling in DXIII:31b-32 (mineurtweede) verklank die wanhoop wat die digter ervaar wanneer hy uit sy futiele droom ontwaak. Die effek van die klein dalende interval spreek soveel sterker tot die hoorder aangesien dit op die melodiese hoogtepunt van die stemmelodie volg:

Notevoorbeeld DXIII:31-32



'n Verstommende effek word in mate 38 en 39 van DXVI d.m.v. dalende halftone bereik. Die neerlaat van die enorme kis in die see word op byna grillige wyse deur die halftoondaling geskilder en beklemtoon. Hoewel dit hier om 'n meer tasbare handeling as in die geval van die voorafgenoemde voorbeeld gaan, word die neerlê van die ou griewe in 'n meer abstrakte sin ook presies deur die daling gesuggereer:

Notevoorbeeld DXVI:37d-39



Die halftoondaling wat in FIII:6c²-8a die verruklike verwondering van die verliefde meisie beklemtoon het, werk in FIII:12c-13a versomberend a.g.v. die subtiële verdonkering wat daar t.o.v. register ingetree het. Hierdie versombering sluit presies aan by die woordbetekenis en die momentele wending in die affek:

Notevoorbeeld FIII:6c-8a, FIII:12c-15

Intense verlorenheid spreek uit die halftoondaling gepaard met die lang nootwaardes in FVIII:10-11. Hier waar die verlate vrou van die leegheid van haar wêreld spreek, neem die klein dalende melodiese skredes 'n aangrypende skreiende kwaliteit aan:

Notevoorbeeld FVIII:9c-11a

In al die bogemelde gevalle in albei siklusse word halftoondaling aangewend om uitdrukking te gee aan emosies van besondere intensiteit en geweldige subjektiwiteit. Dit wil egter nie sê dat ander intervalle nie ook vir dieselfde emosies aangewend kan word of aangewend word nie. Opvallend is egter die feit dat die emosies wat wel hier in die bogenoemde voorbeelde tot uiting kom, baie sterk ooreenstemming met mekaar toon.

Toonherhaling en dalende tweedes word in FIII:48c-51 gekombineer om 'n effek van behaaglike sugte te skep wanneer die meisie verklaar dat sy oneindige vreugde uit haar tranesal put:

Notevoorbeeld FIII:48c-51

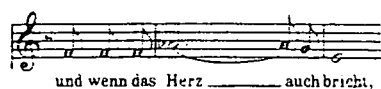
In FVIII:13 word die harmoniese vorm van c-mineur aangewend. Die resulterende vergrote tweede (13a-c²) klink besonder droewig ná die intense, ietwat gelukkiger gestemde voorafgaande frase:

Notevoorbeeld FVIII:11d-15d

Die verminderde vierde in DVII:3-4 word nie as 'n melodiese sprong aangewend nie, maar wel as die boonste en onderste melodiese draaipunte van die betrokke melodiese formule. Die werking van die interval is as sulks eweneens emfaties en beklemtoon die smartlike gebrokenheid van hart asook die

enigsins fatalistiese aanvaarding daarvan wat uit die teks spreek:

Notevoorbeeld DVII:2c-4b



'n Ewe sprekende effek word d.m.v. die aanwending van verminderde vierdes in FVI bereik. In hierdie lied word die verminderde vierdeval met 'n stygende halftoon opgevolg wat besonder sterk van weekheid en deernis sweem:

Notevoorbeeld FVI:2b-3b¹



Die verminderde vierdeval speel in hierdie lied (FVI) 'n besonder prominente rol en word meermale in die stem sowel as in die begeleiding aangewend om deurlopend van aandoening te spreek (kyk FVI as geheel).

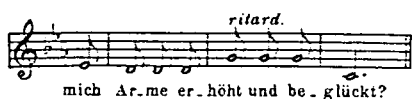
Die dalende vyfde waarmee DVII afsluit probeer die effek van beslistheid skep, veral ook d.m.v. die lang nootwaarde ten slotte op die tonika. Hier poog die digter om sy lydelike aanvaarding van die geliefde se valsheid en bedrog te bevestig. Die ooglopende verbete poging vestig egter juis die aandag op die man se twyfel en onmag om die verlore liefde agter te laat:

Notevoorbeeld DVII:30c-33b



In FIII word 'n dalende vyfde aangewend om die woord *beglückt* te beklemtoon in mate 14c-15. Daar sou verwag kon word dat 'n woord met so 'n positiewe inhoud eerder d.m.v. toonstyging beklemtoon sou word. Dit handel hier egter nie om 'n stelling nie, maar eerder om 'n vraag wat die meisie nog in ongeloof aan haarself stel. In hierdie sin toon die hantering van die sterk diatoniese interval in hierdie lied en in DVII soos hierbo bespreek 'n bepaalde ooreenkoms:

Notevoorbeeld FIII:12c-15



Die dalende vyfde in FVI:10a het die effek dat dit die klimakstoon (e²) soveel sterker op die voorgrond laat tree. Die vreugdebelaaide eksklamasie word verder gefintensiveer deur die toonherhaling en chromatiese styging wat daarop

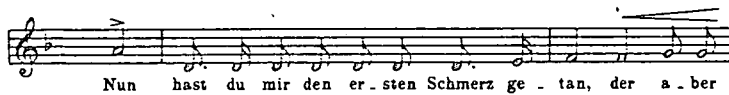
volg. Binne die konteks van die uiterste aandoening wat kenmerkend van hierdie lied se aanvang is, bring hierdie moment van sekere vreugde emosionele verligting en balans. Die werking van die betrokke interval is hier meer positief vreugdevol as in FIII:12c-15:

Notevoorbeeld FVI:10-11b



Die prominente dalende vyfde waarmee FVIII se stemparty begin, spreek van die finaliteit van die dood en die onomstootlikheid van die slag waarmee die verslae vrou getref is. Hier word 'n effek van beslistheid geskep wat nie in DVII bereik kon word deur die aanwending van dieselfde interval nie:

Notevoorbeeld FVIII:1c-3b



In DXVI:19d²-23b vorm die melodiese draaipunte 'n verminderde vyfde. Hoewel hierdie spanningsvolle interval nie bloot as 'n melodiese sprong aangewend word nie, maar trapsgewyse opgevul word, gaan die melodramatiese effek daarvan wat aansluit by die beeld van die doodsbaar nie ongemerk verby nie:

Notevoorbeeld DXVI:19d²-23b



Die dalende verminderde vyfde word ook in FII met 'n bepaalde melodramatiese effek aangewend. Wanneer die oorstelpte meisie haar bereid verklaar om haar geliefde aan die vrou van sy keuse af te staan indien dit iemand anders as sy self sou wees (FII:42a-c) en dat dit haar selfs vreugde sal besorg (FII:50a-c), verklank hierdie besondere interval die intensiteit van haar emosies:

Notevoorbeeld FII:40d-42c

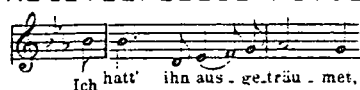


Notevoorbeeld FII:49-50c



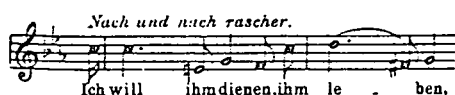
Die dalende mineursesde waarmee die frase in FIV:9a-b begin, werk subtiel verdonkerend en gelyktydig verinnigend wanneer die dromende meisie se aandag van die uiterlike simbool van haar liefde na haar innerlike ervaring verskuif:

Notevoorbeeld FIV:8d²-10c



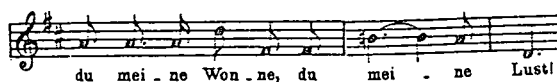
In dieselfde lied het die dalende mineursesdes van mate 25a-b en 26a-b 'n bepaalde gedronge effek. Die rede hiervoor is waarskynlik geleë in die feit dat die intervalle deel vorm van tussendominant-vierklanke wat telkens d.m.v. halftoonstyging met 'n leitoonfunksie oplos:

Notevoorbeeld FIV:24d²-26c



Die dalende mineursesde in FVII:32b beklemtoon nie alleen die vreugde-uiting van die moeder op die woord *Wonne* nie, maar bring ook mee dat die stem onmiddellik na die warmer stemregister verplaas word, wat verinnigend werk:

Notevoorbeeld FVII:32-34a



Dalende mineursewende-intervalles word in DIX:14-15 en 48-49 aangewend met 'n sprekende smartlike effek, veral ná die sterk diatoniek van die voorafgaande melodiese materiaal. Teen die agtergrond van feesvierende bruilofsgangers ervaar die digter 'n aangrypende vereensaming wat hom van die feestelikheid uitsluit:

Notevoorbeeld DIX:12c-15, 46c-49



Afgesien van die gestikulerende effek van die dalende mineursewende in maat 12 van DXVI, spreek die interval ook van 'n voelbare weekheid wanneer die digter verklaar dat hy - hoewel hy nog nie wil sê wat nie - heelwat het om weg te lê in die doodskis. Soos in die geval van DIX kan 'n mate van smartlikheid hier aangevoel word:

Notevoorbeeld DXVI:11d²-13b

Ewe sprekend is die dalende mineursewende wat deel vorm van die aanvangsmelodie van FII en wat ook in die verloop van die lied binne dieselfde melodiese konteks herhaal word. Hier in maat 3 spreek die interval van 'n eerbiedige verwondering wanneer dit volg op die ekstatiесе arpeggio-figuur waarmee die stem intree:

Notevoorbeeld FII:2-3c



'n Dalende majeursewende gevolg deur 'n stygende majeursesede word in FI aangewend om uitdrukking te gee aan besondere gevoelsklimakspunte. Binne die omgewing van toonherhaling, trapsgewyse beweging en klein melodiese intervalle het groter spronge soos hierdie besondere seggingskrag - veral ook vanweë die wisselende rigting:

Notevoorbeeld FI:11c-13b, 27c-29b



ii) STYGENDE INTERVALLE

Na die enigsins gespanne aandrang van die herhaalde f^2 by die aanvang van FV (en ooreenstemmende plekke), tree die stygende intervalle van toenemende grootte as opgewonde klein uitroepies na vore. Deur middel hiervan word uitdrukking gegee aan die milde histerie wat die opgewonde bruid te midde van die bedrywighede wat om haar gesentreer is, beleef:

Notevoorbeeld FV:3-4



Die stemmelodie van DXV is deurspek met stygende spronge as deel van arpeggio-figure wat uitdrukking gee aan die opgewonde beleving van die herinneringe aan die betowerende sprokiesland (kyk DXV as geheel):

Notevoorbeeld DXV:12b³-16a

da singt es und da klingt es von ei-nem Zau-ber-land;

Om die innige aandrag te beklemtoon, styg die stemmelodie in DII:2 'n mineurtweede om die woord *spruessen* te beklemtoon. Hierdie klein stygende interval werk emfaties na die uitgebreide toonherhaling waardeur dit voorafgegaan word:

Notevoorbeeld DII:0-2^{b1}

Aus mei-nen Trä-nen sprie-Ben

'n Sterk ooreenstemmende effek word in FII:3d-4b verkry deur die emfatiiese aanwending van die stygende mineurderde teenoor die woord *milde*. Na die jubelende melodie-aanvang gebaseer op die majeure tonika-akkoord, spreek die mineurderde van 'n bepaalde weekheid wat aansluit by die meisie se bewondering vir haar geliefde:

Notevoorbeeld FII:2-5b

Er, der Herrlichste von al-len, wie so mil-de, wie so gut!

In FIV:7c-d word 'n stygende majeurederde gebruik wat treffend uitdrukking gee aan die verhoogde emosionaliteit en ekstase wat die dromende meisie hier ervaar. Wanneer sy die ring, pand van haar geliefde, aan haar hart druk, word sy oorweldig deur haar ekstatiiese liefde:

Notevoorbeeld FIV:6d-8c

dich from an die Lippen, an das Her-ze mein.

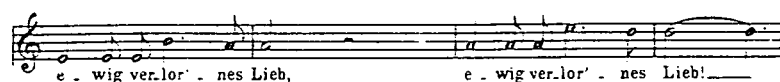
Stygende derdes (majeur en mineur) word in FVI op so 'n wyse gebruik dat dit die opregte eenvoud van die vrou en haar beleving van die vooruitsig op moederskap beklemtoon:

Notevoorbeeld FVI:30d-36b

du ge-lieb-ter, ge-lieb-ter Mann? *Lebhafter.* Bleib an mei-nem Her-zen,

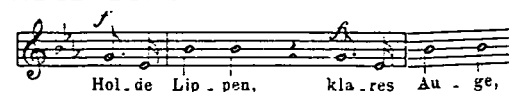
Die formule wat in mate 5a-6b van DVII die verlore liefde deur middel van die stygende vyfde emfaties uitdruk, word ter wille van die nadruk in mate 7a-8d 'n vierde hoër herhaal:

Notevoorbeeld DVII:5-8d¹



Die verliefde meisie se verrukte bewondering in FII vind uitdrukking in die stygende vyfdes wat in die melodiese motiewe, afgelei van die herout, vervat is:

Notevoorbeeld FII:5d-7b



Besonder innige gevoelswaarde word in FIV deur die stygende verminderde vyfde aan die woord *Lippen* in maat 39c verleen a.g.v. die betrokke interval se inherente spanningswaarde wat neig om binnewaarts op te los:

Notevoorbeeld FIV:38d-40c



Ekstatiese bewondering spreek uit die stygende volmaakte vyfde en die uitsonderlike lang nootwaarde op die woord *mein* in FV:34-35:

Notevoorbeeld FV:34-35



Die stygende vyfde in FVII:17b is een van slegs twee wat in hierdie lied voorkom en wat in albei gevalle met geluk geassosieer word (kyk ook maat 23b³-24b²). Hierdie versieringstoon voor die b¹ in maat 17b, wat *portato* uitgevoer word, tesame met die *ritardando* spreek van ontroerde vertedering en gevoeligheid:

Notevoorbeeld FVII:16a³-17



In FVII bereik die gewysigde herhaling van die A-snit 'n melodiese klimaks in maat 24a¹⁻² op f^{#2} wat slegs eenmaal in maat 31a² geëwenaar word. Die melodiese hoogtepunt op die

woord *Mutter (glück)* spreek van ekstatiëse geluk, veral waar daar verwys word na die eksklusiewe vreugde wat vir 'n moeder maar nie vir 'n man beskore is nie:

Notevoorbeeld FVII:23b³-25b²



Die weekheid wat geskep word deur die dalende mineursewende in DXVI:12b-c word in 'n sekere mate oorgedra na die daaropvolgende stygende mineursesde. Lg. dra ook by tot 'n baie subtiele element van musikale gestikulasie. Die heen en weer beweeg van die melodie wil iets tuisbring van 'n allesomvattende gebaar:

Notevoorbeeld DXVI:11d²-13b



Die stygende mineursesdes as 'n uitbreiding op die voorafgaande stygende vyfdes verskyn in FII wanneer dit nie meer om die jong man se uiterlike voorkoms handel nie, maar wel om sy besondere innerlike voortreflikhede:

Notevoorbeeld FII:5d-9b



Die impak van die stygende mineursesde in FII:7d-8b¹ verleen aan die melodie iets herofes in teenstelling met die weekheid van mate 3d-4b¹ wat deur die stygende mineurderde geskep is:

Notevoorbeeld FII:7d-9b



Verrukking spreek uit die stygende majeursesde op die woord *unter* in FIII, wat geïntensiver word deur die voorafgaande kort voorslag. Hierdeur word die gelukkige uitverkorene se ekstatiëse vreugde beklemtoon:

Notevoorbeeld FIII:8c-11



Die stygende majeursesde in FIV:13b²-c word gebruik om uiting te gee aan die oorstelptheid wat die jong meisie hier ervaar:

Notevoorbeeld FIV:12d²-14c

In DXI word die stygende mineursewende uiters gepas aangewend om die ergenis van die bedroë meisie te beklemtoon, wat onderskryf word deur die sterk V⁷-I progressie:

Notevoorbeeld DXI:16b²-18b¹

'n Besonder gevoelsbelaaide melodiese lyn kom voor in FII:38b-42c. Die stygende mineursewende waarmee die frase begin (mate 38b²-39a) is die grootste opwaartse sprong tot dusver en werk reeds by die aanvang van die lyn spanningsvol:

Notevoorbeeld FII:38d-40b



G) GROOT MELODIESE SPRONGE EN TRAPSGEWYSE BEWEGING

Die groot spronge waardeur die melodie van DXVI aanvanklik gekenmerk word, sluit aan by die reusagtigheid van al die voorwerpe wat in die lied genoem word, nl. die kis, die doodsbaar, die reuse ens.

Groot melodiese spronge wat resulteer uit die weglating van die mediantnoot in mate 35d-37b, sluit presies aan by die beeld wat die teks skilder van die dosyn reuse wat hulle makabere las seewaarts moet dra:

Notevoorbeeld DXVI:35d-39c



Die groot melodiese spronge in mate 40-43 wat aanhoudend van rigting verwissel en die kwistige aanwending van sesde en sewende intervalle, verleen gewig en 'n sekere makabere kwaliteit aan die spesifieke woorde wat na die reusagtige doodskis en sy ewe reusagtige kelder verwys:

Notevoorbeeld DXVI:39d²-43b

Teenoor die bogenoemde voorbeelde sluit die beperkte toonromp, soos in die geval van Lied FI, aan by die basiese eenvoud van die vrou se karakter. Soos haar vreugde, verlange en liefde van eenvoud gespreek het, so ook haar smart in FVIII.

Na die kenmerkende sprongsgewyse melodiese beweging in mate 15d²-19d val die trapsgewyse benadering in mate 19d²-23b sterk op. Die skielike mate van ingekehrtheid wat uit hierdie aantal mate spreek, laat 'n tikkie onderdrukte humor deurskemer, as die verwysing na die doodsbare nie heeltemal só somber ingeklee word as wat verwag kon word nie:

Notevoorbeeld DXVI:19d²-23b



Opgetoënheid, maar ook finaliteit, spreek uit die dalende gebroke-akkoordafsluiting van die laaste strofe van FV:

Notevoorbeeld FV:41-46

A - ber euch, Schwe - stern, grüß' ich mit Weh - mut, freu - dig schei - dend aus
eu - rer Schar, freu - dig schei - dend aus eu - rer Schar.

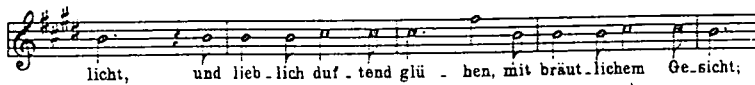
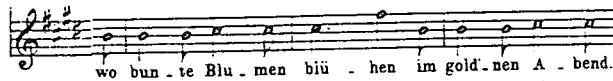
H) DIE SPEL MET VIERDES EN VYFDES

Stygende vierde intervalle gevolg deur dalende vyfdes is 'n kenmerk van Schumann se melodiese skryfwyse. Hierdie tipiese wending word in DIII aangewend met 'n effek van speelse, verliefderige behaaglikheid:

Notevoorbeeld DIII:12b²-15a

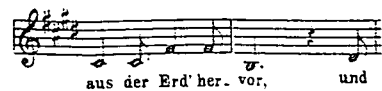
ich lie - be al - lei - ne die Kleine, die Fei - ne, die Rei - ne, die

Ook in DXV kom Schumann se kenmerkende stygende vierdes gevolg deur dalende vyfdes volop voor, bv. in mate 18, 22, 43-44a, 50, 54 (kyk DXV as geheel). Hierdie intervalle van wisselende rigting spreek van die verlustigende betowering en innerlike opgewondenheid waarmee die digter die sprokiesland in herinnering roep:

Notevoorbeeld DXV:16b³-24a

Wanneer die kenmerkende stygende vierde en dalende vyfde in mate 43-44 voorkom, spreek dit van die genot wat die digter uit die towertoneel put a.g.v die wisselende melodiese rigting. Verder skilder dit ook tot 'n mate die *opstyg* van die newels waarvan die teks vertel:

Notevoorbeeld DXV:43-44



In mate 50 en 54 van DXV word die karakteristieke spel met intervalle aangetref waar die digter die verwonderlike ligtespel beskryf. Ook hier spreek dit van betowering en verlustiging:

Notevoorbeeld DXV:49b-52b², 53b-56b²

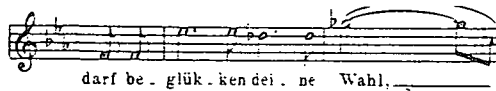
Die digter vind die gedagte aangenaam dat die griewe van die verlede in die reusekis geplaas kan word en in 'n ewe enorme graf weggelê kan word. Dit word bevestig deur die finaliteit wat uit die wending van vierde op en vyfde af spreek:

Notevoorbeeld DXVI:39d²-43b

Waar die meisie in FII na die eksklusiwiteit van haar geliefde se keuse verwys, spreek die melodiese formule van besondere aandoening en ekstase. Die stygende vierde, dalende vyfde word hier effens anders aangewend. Die stygende vierde is 'n rein interval, maar die dalende vyfde

wen aan intensiteit deurdat dit 'n verminderde interval vorm:

Notevoorbeeld FII:40d-42c



Die stygende vierde interval gevolg deur 'n dalende vyfde, word in mate 97-99 van DXV in omgekeerde orde gebruik, sodat die dalende vyfde eerste verskyn, gevolg deur die stygende vierde. Hierdie omruiling van die intervale het 'n berekende week effek tot gevolg:

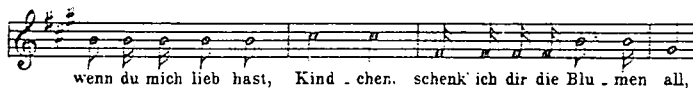
Notevoorbeeld DXV:97-100b²



Daar is ook ander liedere in albei siklusse waar die dalende vyfde interval eers voorkom en dan deur die stygende vierde gevolg word. In hierdie voorbeelde is die effek ook meesal week en aandoenlik.

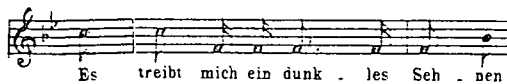
In DII word die betrokke formule gebruik wanneer die digter die geliefde d.m.v. die belofte van 'n geskenk probeer oorreed om hom ook lief te hê. Die effek is besonder aandoenlik en smagtend:

Notevoorbeeld DII:9-12a



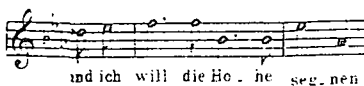
Die smartlike donker verlange wat die digter na die woud dryf in DX, word deur die dalende vyfde, stygende vierde in mate 13-14a beklemtoon:

Notevoorbeeld DX:12b²-14a



Die meisie se hartstogtelike verliefdheid, haar nederige selfopoffering en verhewe verering vir haar geliefde word uitgedra deur die vyfde af, vierde op en weer vyfde af in FII:

Notevoorbeeld FII:42d-44b



Notevoorbeeld FII:50d-52b



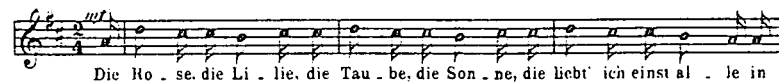
I) MELODIESE RIGTING

Melodiese rigting, sowel as die tipe beweging van 'n melodiese lyn, bv. wentelend, stygend, dalend, trapsgewys, sprongsgewys ens., is medebepalend vir die affektiewe werking van die melodie. Soos ten opsigte van die aanwending van sekere intervalle aangedui is, kan daar nie noodwendig altyd dieselfde affektiewe gehalte aan dieselfde tipe melodie of melodiese rigting en melodiese beweging toegeskryf word nie. Dit val egter sterk op dat Schumann baie eenderse wendings in verbinding met baie eenderse affekte, emosies, beelde ens. gebruik.

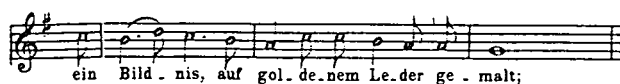
i) SIRKELENDE MELODIESE BEWEGING

'n Gewisse behepthed met die self en die eie emosies spreek uit DIII:1-3 en 5-7. Hierdie mate word gekenmerk deur 'n aanhoudende sirkelbeweging wat sprekend is van die verliefde digter se fassinatie:

Notevoorbeeld DIII:0-7



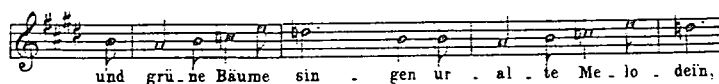
Die sirkelende beweging van die melodie in DVI:19-21 bevat 'n subtiele musikale gestikulasie wanneer daar na 'n afbeelding wat op leer geskilder is, se verskillende gelaatstrekke verwys word. In 'n meer abstrakte sin spreek die wentelende melodie ook weer van die sentrerings van die jong man se gedagtes om sy verlore geliefde, en sy behepthed met haar, wat uit die latere verloop van die betrokke lied blyk:

Notevoorbeeld DVI:18d²-21

In dieselfde lied word daar in mate 31b²-35a 'n definitiewe berekende kronkelgang in die melodie aangetref, wanneer daar verwys word na die blomme en engeltjies waarvan die Maria-beeld omgewe is:

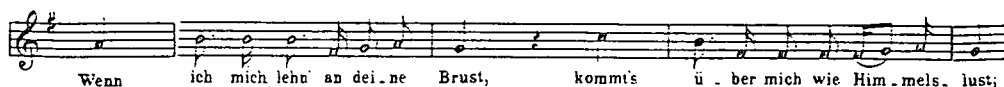
Notevoorbeeld DVI:31b²-35a

DXV:28b³-32a vertoon 'n deinende melodiese formule wat sterk met die wiegende bome wat die ou melodieë laat opklink, geassosieer word. Hierdie melodiese deining skep 'n voelbare effek van nostalgie:

Notevoorbeeld DXV:28b³-32a

Terwyl daar nie juis sprake van handeling in DIV is nie, is die melodie ook minder beweeglik. Namate die hartstog egter oplaai en daar definitiewe handeling plaasvind, word die melodie ook meer beweeglik:

Notevoorbeeld DIV:8c-12a



Die melodie van die aanvangsfrase van FIV vertoon 'n deinende verloop wat aan die betrokke frase 'n besondere kwaliteit van deernis verleen wat aan weekheid grens. Dit is presies gepas hier waar die droomverlore meisie oor die betekenis van die ring aan haar vinger peins:

Notevoorbeeld FIV:0-4



Die swymelende sirkelgang van die melodie in FVII:5b³-7, spreek toenemend van gevoeligheid en deernis wanneer dit met die voorafgaande twee frases vergelyk word. Verder sluit dit ook treffend aan by die woordspeling om die gelykwaardigheid van liefde en geluk en die wyse waarop die een emosie bepalend vir die ander is:

Notevoorbeeld FVII:5b³-7

ii) TOONSTYGING

Waar die sirkelende beweging in 'n mindere of meerdere mate teenstellend met die konteks waarbinne dit verskyn aangewend is in die bg. voorbeelde, vind die omgekeerde in DI plaas.

In opeenvolging van die sirkelgang van die voorafgaande twee melodiese formules, spreek die sterk stygende lyn van $DI:8b^4-10a$ van emosionele opwelling. Die effek van die stygende lyn word ondersteun deur die volgehoue ritmiese puntering, asook deur die tonale sekvensiële herhaling daarvan in die daaropvolgende twee mate (kyk $DI:4b^4-12a$):

Notevoorbeeld $DI:8b^4-12a$



Te midde van die uitgebreide toonherhaling werk die toonstyging teenoor *Augen* in $DIV:2a$ intensiverend. Die aanhanklikheid van die verliefde jong man word treffend hierdeur beklemtoon:

Notevoorbeeld $DIV:1-2b$



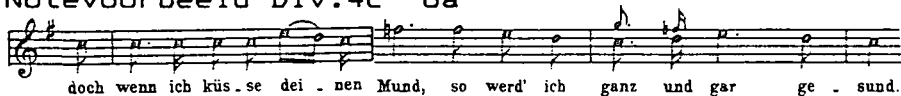
Ook in maat 3c van dieselfde lied werk die styging op *Leid* ewe intensiverend, gesien binne die konteks van die uitgebreide toonherhaling:

Notevoorbeeld $DIV:2c^2-4a$



Die algemeen stygende formule in $DIV:4c^2-8a$ waarvan die hoë klein nootjies in maat 7 (wat gewoonlik uitgevoer word) deel vorm, spreek van toenemende hartstog, maar ook van verhoogde positiwiteit. Hier is nie net die effek van die melodiese styging van belang nie, maar ook die feit dat die klimakteriese punte opeenvolgend op sterk maatslae verskyn:

Notevoorbeeld $DIV:4c^2-8a$



Terwyl die steeds terugkerende $b^{\flat 4}$ in $DXI:24b^2-28a$ die spil vorm waarom die melodie van die laaste strofe wentel, word die emosionele intensiteit van die laaste vier mate subtiel voorberei deur die ingeboude stygende lyn wat in mate 25-28 voorkom:

Notevoorbeeld $DXI:24b^2-28a$



Die effek van die stygende lyn word uitgebrei en gefintensiveer deur die aanwending van chromatiek en 'n sprekende antispasie. Sodoende word die emosionele intensiteit en wroeging waarom dit in die teks handel, uitgebou:

Notevoorbeeld DXI:28b²-32a

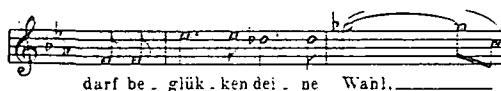


und wem sie just pas - sie - ret, dem bricht das Herz ent - zwei.

Soos in sommige van die bg. voorbeelde uit *Dichterliebe* die geval is, word stygende melodiese lyne ook in *Frauenliebe und Leben* aangewend om aan 'n innerlike opwelling van emosie uitdrukking te gee.

Nie net stygende lyne is betekenisvol nie, stygende *intervalle* word ewe sprekend aangewend. FII:41c-42c¹ kan in hierdie verband genoem word. Die interval as sulks (rein vierde) is nie besonders nie, maar wel die plasing daarvan in tekstuele en kontekstuele verband gesien. Hier waar die meisie na die eksklusiwiteit van haar geliefde se edele keuse verwys, word die woord *Wahl* d.m.v. toonstyging na die hoogste toonhoogte in die hele lied beklemtoon:

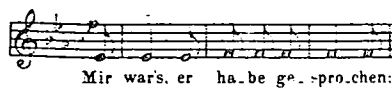
Notevoorbeeld FII:40d-42c



darf be - giük - ken dei - ne Wahl.

In FIII:16c-19 is die geleidelike melodiese styging daarop ingestel om die innerlike opwelling wat die jong vrou beleef, oor te dra:

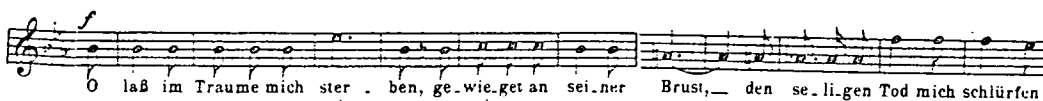
Notevoorbeeld FIII:16c-19



Mir wars, er ha - be ge - spro - chen.

Telkense toonstygings by kernbegrippe kom voor in FIII:36c-47c. Hierdie mate bevat 'n gewysigde, getransponeerde weergawe van die eerste 11 mate. Dit vertoon 'n besondere gevoelsintensiteit vanweë die hoër toonhoogtes en die majeure tonaliteit en spreek momenteel van positiewe aanvaarding en gemoedsrus:

Notevoorbeeld FIII:36c-47c

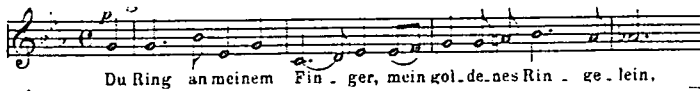


O laß im Traume mich ster - ben, ge - wie - get an sei - ner Brust, - den se - li - gen Tod mich schlürfen.

Na die deinende melodieverloop van FIV:0-2c volg 'n sterk stygende lyn in mate 2d-3d¹. Dit spreek van gevoelsopwelling wanneer die meisie nie meer die ring in die

tweede persoon aanspreek nie, maar van die besitlike voornaamwoord gebruik maak:

Notevoorbeeld FIV:0-4c



In hierdie selfde lied word in mate 25-28 die verlengde nootwaarde by die aanvang van elke maat telkens op 'n hoër toonhoogte geplaas. Dit werk progressief intensiverend en spreek van oplaaiende emosie, nog te meer deur die hoër stygende hoogste tone van elke maat. Die opwelling en intensivering wat in die melodie ingebou is, sluit presies aan by die teks wat geleidelik intensiveer, nl. *hom dien, vir hom lewe, behoort aan hom* as toenemende opoffering aan die geliefde man:

Notevoorbeeld FIV:24d²-28c



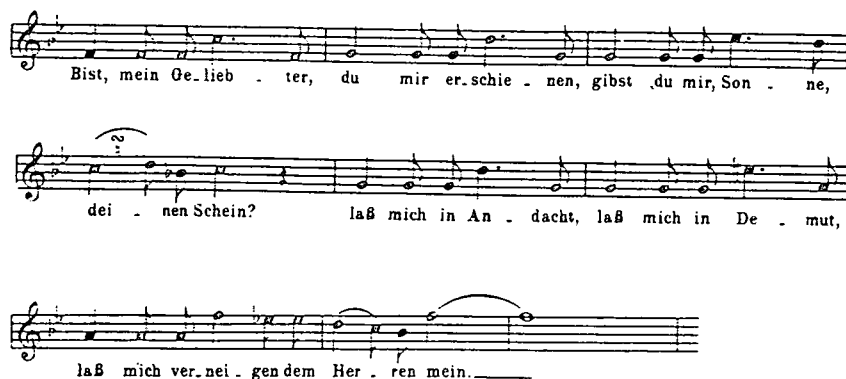
Die tweede strofe van FV verwys na die bruid se tevrede samesyn met haar geliefde en sy hartstogtelike afwagting op die huweliksdag. Die toonstyging wat in die melodie voorkom, getuig van 'n toename in intensiteit en emosionele opwelling. Die resulterende wyer toonomvang onderskryf hierdie opwelling verder:

Notevoorbeeld FV:11-18



Te midde van die talle herhaalde note in FV:27-30 word 'n sterk stygende lyn aangetref, met 'n uiteindelijke toonomvang van 'n mineursewende. Hieruit blyk die jong bruid se oplaaiende emosie by die aanspreek van haar geliefde voelbaar. Die tonale sekwensiële herhaling van hierdie frase voer die emosionele intensivering nog verder:

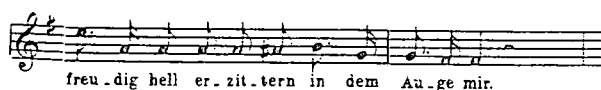
Notevoorbeeld FV:27-35



Bist, mein Ge-lieb - ter, du mir er.schie - nen, gibst du mir, Son - ne,
 dei - nen Schein? laß mich in An - dacht, laß mich in De - mut,
 laß mich ver.nei - gen dem Her - ren mein.

Die hoë toon in FVI:10 verteenwoordig nie alleen die hoogste melodiëse toonhoogte tot dusver in hierdie lied nie, maar tree ook in tekstuele en kontekstuele verband gesien, betekenisvol op. Op hierdie tydstip in die lied handel dit om 'n sprekende innerlike opwelling van emosie. Die vrou word nl. so deur haar gevoelens oorweldig dat sy trane van vreugde in haar oë kry:

Notevoorbeeld FVI:10-11



freu - dig hell er - zit - tern in dem Au - ge mir.

Elke stygende melodiëse sprong in FVI:38d-42b word deur 'n trapsgewyse terugval van die melodiëlyn gevolg. Nogtans is die algemene neiging stygend tot by die klimaks in maat 41c-d¹. Hierdie lyn verteenwoordig 'n besonder intense hoogtepunt, aangesien daar nêrens in hierdie lied nog so 'n sterk stygende lyn oor so 'n relatief groot omvang voorkom nie:

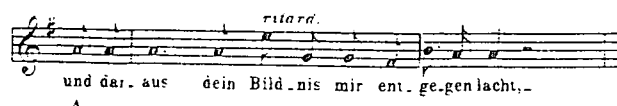
Notevoorbeeld FVI:38d-42b



daß ich fest und fe - ster nur dich drük - ken mag, fest und fe - ster!

Binne dieselfde kader lê die styging na die klimakstoon in FVI:53b-c as ekstatiëse eksklamasie. Hierdie toonhoogte word slegs een maal tevore in hierdie lied aangetref en wel in maat 10a waar dit ook met vreugde in verband gebring word:

Notevoorbeeld FVI:52d-54



und dar. aus dein Bild - nis mir ent - ge - gen lacht, -

Die stygende lyn in FVIII:2d-4b onderskryf die emosionele intensivering wat die vrou beleef wanneer sy na die manier verwys waarop die dood van haar geliefde man haar getref

het. Veral treffend is die effek van die stygende lyn na die sterk dalende interval en die teenstellende toonherhaling daarna, wat op die onverbiddelikheid van die dood dui:

Notevoorbeeld FVIII:1-4b



iii) TOONDALING

Dalende lyne word plasties skilderend sowel as abstrak tekenend in albei siklusse aangewend om sekere beelde te vergestalt of emosies oor te dra. So werk die sterk dalende melodiese lyn van DVI:4c-7 treffend skilderend waar dit om die weerkaatsing van die bouwerk in die golwe van die Ryn handel:

Notevoorbeeld DVI:4c-7



Die dalende melodiese formules van DVI:35d²-39c (binne die raamwerk van die stygende sekvens) dui nie alleen op die wyse waarop die jong digter se oë koesterend oor die Maria-beeld gly nie. Daar is ook 'n besondere deernis vervat in die dalende melodie, gepaard met die konstante ritmiese patroon wat klem op die belangrike lettergrepe lê, met 'n sprekende swenkende effek:

Notevoorbeeld DVI:35d²-39c



Die byna hortende dalende lyn oor 'n oktaaf in DXIV:10-11a¹, skilder die wyse waarop die huilende man voor die droombeeld se voete neerval, besonder realisties:

Notevoorbeeld DXIV:9c²-11a¹



Die sterk dalende beweging wat in die aanvangsmate van DXVI voorkom, is tiperend van die aflegging van al die ontstellende assosiasies. Hierdie imposante dalende lyne en groot afwaartse spronge is kenmerkend van hierdie lied waarin dit om aflegging, begrawe en agterlaat gaan:

Notevoorbeeld DXVI:3d²-7b

Melodiese daling oor 'n beperkte toonomvang in kombinasie met 'n onvolmaakte kadens spreek in FIII:34-35 van intense verwondering:

Notevoorbeeld FIII:32c-35



'n Dalende melodiese lyn oor 'n relatief groot afstand in FIV:28d-32c is presies gepas by die teks wat meer na binne gerig is. Dit handel hier oor wat die meisie se oorgawe aan haar geliefde vir haar sal beteken, nl. volkome vervulling. Die melodiese daling bied 'n ontlading en voer terug na die laaste kontemplatiewe strofe van die lied:

Notevoorbeeld FIV:28d-32c



iv) WISSELENDE MELODIESE RIGTING

Snelwisselende melodiese rigting binne die bestek van 'n klein aantal maatslae, werk gewoonlik van weë die diastematiese impak daarvan, emosioneel besonder intensiverend.

Dit is opvallend dat hierdie tipe melodiek op 'n paar plekke in *Frauenliebe und Leben* voorkom, maar nie so ooglopend in *Dichterliebe* aangewend word nie, uitgesonderd die kenmerkende spel met vierdes en vyfdes soos hierbo bespreek. Dit kan moontlik saamhang met die feit dat die jong vrou binne die bestek van die agt liedere tot volwassenheid groei, met al die emosionele woelinge wat so 'n groeiproses kenmerk. Die jeugdige digter van *Dichterliebe* is ook aan 'n bepaalde rypingsproses onderworpe, maar sy emosies bly tot 'n groot mate tot die sombere en melankoliese beperk. Dit laat dus nie soveel ruimte vir die tipiese wispelturigheid en intense emosionele opvlamming wat die vrou beleef nie.

Die vinnig wisselende melodiese rigting in FII:50d-52b werk spanningsvol en verrai die innerlike verdeeldheid wat in die meisie se hart heers, wanneer sy gemaak ongeërg haar hart op die altaar van die liefde lê:

Notevoorbeeld FII:50d-52b



In FIV:29c-32c handel dit om baie dieselfde emosie wanneer die jong bruid verklaar dat sy haarself totaal aan haar bruidegom wil gee en dat sy deur hom vervulling sal ervaar:

Notevoorbeeld FIV:28d-32c



Die wisselende melodiese rigting wat in die sirkelende formule van FV:14 resulteer, spreek van intense opgewondenheid wanneer die bruid vooruitsien na haar intieme samesyn met haar bruidegom:

Notevoorbeeld FV:11-14



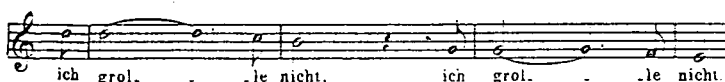
Al drie die bostaande voorbeelde handel om totale oorgawe aan die geliefde en algehele opoffering ter wille van die liefde. Dit is 'n faset van die liefde wat nie in *Dichterliebe* na vore kom nie, omdat die samesyn met die geliefde telkens deur haar mindere of meerdere mate van verborge ontrou vertroebel is.

J) TOONKLEUR

Verdonkering en verheldering d.m.v. verandering van tessitura, toonaard of toongeslag sluit in die volgende voorbeelde ten nouste aan by die teks- sowel as affektiewe inhoud van die betrokke frases of formules.

i) VERDONKERING

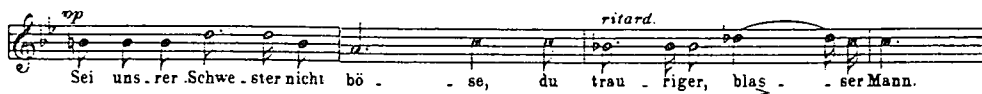
Die sekvensiële herhaling, 'n rein vyfde laer, in DVII:10d²-12b bring 'n terugkeer na die donkerder toonkleur wat by die aanvang van die lied oorheers het. Hierdie verdonkering het 'n bepaalde versomberende werking:

Notevoorbeeld DVII:8d²-12b

In DXII:17-20a word chromatiek treffend aangewend om die positiewe gesindheid wat die blomme simboliseer met die somberheid van die treurige, bleek man te kontrasteer. Terwyl die skerper tone met die blomme en hulle vriendelike

ingesteldheid teenoor die geliefde geassosieer word, dui die verlaagde tone op die vereensaming van die somber digter wat nie eens by die natuur aanklank kan vind nie:

Notevoorbeeld DXII:17-20a



Sei uns .rer Schwe .ster nicht bö . . se, du trau . figer, blas . . ser Mann.

Die stemverlaging en gevolglike verdonkering vanaf maat 40b³ in DXV dien om die versluiering wat deur die misnewels veroorsaak word, te skilder:

Notevoorbeeld DXV:40b³-44a



und Ne . bel . bil . der stei . gen wohl aus der Erd' her . vor,

Die laer toonvlak wat in DXV:48b³-56b² aangewend word, skep in medewerking met die gedempte toonsterkte, oorheersende dominantharmoniek, herhaalde tone en relatief klein melodiese intervalle 'n effek van geheimsinnigheid en 'n toweragtige atmosfeer. Hier word weer eens duidelik gesien dat een enkele musikale element nie geïsoleer kan word as die enigste draer van 'n spesifieke effek of affek nie:

Notevoorbeeld DXV:48b³-56b²



und blau . e Fun . ken bren . nen an je . dem Blatt und Reis. — und



ro . te Lich . ter ren , nen im ir . ren, wir . ren Kreis; —

Die stemverlaging in FII:57-58c teenoor mate 2-3c en ooreenstemmende plekke waarin dieselfde materiaal hoër lê besit in vergelyking met vroeëre soortgelyke formules in die lied, 'n sekere mate van huiwering. Die donkerder register verleen aan hierdie formule 'n meer ingetoë kwaliteit:

Notevoorbeeld FII:57-58c

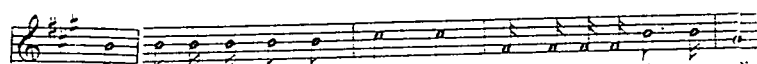


Er, der Herrlichste von al . len,

In DII:11 word 'n verdonkering van tone aangewend om die intieme belofte waarmee die man die meisie se liefde probeer wen, in te klee. Hierdie maat bevat die laagste tone tot dusver en ook die laagste toonhoogte wat in die stemmelodie van die lied aangewend word. Die smekende belofte spreek hier baie duidelik. Die effek word versterk deurdat die

snit waarin dit voorkom, daardie selfde soort deining bevat wat in FII:51 op onsekerheid dui:

Notevoorbeeld DII:8b²-12a



Und wenn du mich lieb hast. Kind - chen. schenk' ich dir die Blu - men all,

Die subtiële verandering in toonkleur wat uit die daling na 'n donkerder, warmer register resulteer, tesame met die empatiese melisma in DIII:4b, werk verinnigend:

Notevoorbeeld DIII:0-4



Die Ho - se. die Li - lie. die Tau - be. die Son - ne, die liebt' ich einst ai - le in Lie - bes.won.ne Ich.

Verdonkering van toon sowel as toonaard dra by tot die effek van verinniging en versombering wat in DIX:20-31 intree (kyk DIX:4c-31).

DXI:25 bevat 'n afwaartse oktaafsprong wat die daaropvolgende toonherhaling op die lae b^b inlui en as sulks verdonkerend werk. Daardeur word die sombere geskiedenis wat homself so dikwels herhaal, beklemtoon:

Notevoorbeeld DXI:24b²-28a



Es ist ei - ne al - te Ge - schich - te, doch bleibt sie im - mer neu;

Ook in DXIII:10 bring 'n relatief groot afwaartse sprong 'n verlaging van die toonvlak mee. Die herhaling van die lae e^{♯1} binne die konteks gesien werk subtiel verdonkerend en spreek in verbinding met die stilstand op die dominantharmonie byna van wanhopigheid:

Notevoorbeeld DXIII:10-11a



ritard.
floß noch von der Wan - ge her - ab.

Verdonkering van toonaard word in DXIII:31b op 'n besonder sprekende wyse aangewend. Hier word dit nie met toonverlaging gekombineer nie, maar wel met styging en wel tot by die klimakstoon van die lied, nl. f^{♯2}. Dit verleen aan hierdie melodiese klimaks 'n skreiende kwaliteit wat van intense emosionele opwelling spreek. Die hand van die meester word in hierdie minder gewone hantering van die verdonkering gelees:

Notevoorbeeld DXIII:28a³-32


Ich wach.te auf, und noch im . mer strömt mei.ne Trä . nen . flut.

Ingetoë berusting, maar ook 'n sekere mate van onsekerheid spreek uit die gewysigde getransponeerde formule in FII:49-54b. Die stemparty lê hier 'n mineurderde laer as in mate 41-44b. Ook die begeleidingsregister dra by tot die verdonkering en bou die affek uit wat deur die stem gedra word (kyk FII:40d-54b). Hierdie verdonkering spreek ook van verinniging en verleen aan die meisie se uitspraak 'n bittersoet kwaliteit.

Vanaf maat 8d² tot maat 16c ondergaan die atmosfeer van FIV 'n subtiele verandering. Die toonaard verdonker van maat 8 na maat 9 a.g.v. die modulاسie van B-mol na E-mol. In die episode van mate 8d²-16b is die aandag na binne gerig, terwyl dit in mate 0-8c na buite gerig was, op die ring as simbool van die liefde. Hier vind dus verinnerliking plaas: die aandag verskuif van die ring na die innerlike ervaring (kyk FIV:0-16c).

Te midde van die algemene verdonkering van die toonaard, kom daar in FIV:15c-d 'n verdere momentele harmoniese verdonkering voor, wanneer die wisseldominant-vyfklank gebruik word om die *unendlichen Raum* te beklemtoon:

Notevoorbeeld FIV:14d-16b



im ö . den un . end . lichen Raum.

Met die aanvang van die B-snit van FVI (maat 25) verskuif die toonaard van G na C, m.a.w. na die subdominant-toonsoort, wat 'n subtiele verdonkering van toonaard en verinniging van stemming meebring (kyk FVI:25 en verder). Vanaf FVII:13 word 'n steeds dalende lyn aangetref wat in maat 17 sy laagste toon bereik, nl. e¹. Nêrens anders in hierdie lied word daar vir so 'n lang melodieverloop weer so 'n lae register aangewend nie. Hier tree dus 'n donkerder nuanse na vore wat van verinniging spreek en aansluiting vind by die vrou se ontroering wanneer sy haar verwondering oor die eksklusiewe voorreg van moederskap uitspreek (kyk FVII:2-17):

Notevoorbeeld FVII:14-17

Nur die da säugt, nur die da liebt das
Kind, dem sie die Nah - rung gibt;

Wanneer die vrou haar uiterste smart by die verlies van haar grootste geluk in FVIII uitspreek, verskyn die woord *Glück* teenoor die laagste toonhoogte wat in hierdie lied voorkom, nl. c^{#1}. Hierdie relatief donker toon word aangewend om die verlore geluk en die vrou se gevolglike smart te beklemtoon:

Notevoorbeeld FVIII:19d-22

da hab' ich dich und mein ver.lor' nes Glück, du mei.ne Welt!

ii) VERHELDERING

Die wending van mineur- na majeureharmonie in DVIII:24-28 werk verhelderend en sluit aan by die gedagte van troos waarvan die teks spreek. Hoewel die opflikkering net momenteel is, is die effek daarvan onmiskenbaar:

Notevoorbeeld DVIII:20b²-26b¹

sie kä - men aus ih - rer Hö. - he, und sprä. - chen Trost mir
ein. Sie al. - le kön - nen's nicht wis. - sen,

Te midde van die gesuggereerde swarmoedigheid van die jong man wat homself voelbaar van die bruilofsfeestelike distansieer, word 'n sekere mate van briljantheid nog ter ondersteuning van die teks verkry. Die verandering in tonaliteit, van mineur na majeur dra tot hierdie effek by (kyk DIX:0-15).

Die verheldering van toonvlak wat die opwaartse verskuiwing ('n mineurderde) in DXV:24 tot gevolg gehad het, word versterk deur die verdere opwaartse verskuiwing met 'n majeurederde in DXV:32 en eventuele verheldering van toonaard. So word die ligter, meer dartelende klank van die lug en die voëlsang deur die sekvensiële herhaling van mate 32b³-36 weergegee (kyk DXV:24b³-36).

Die toonaard verskuif in DXVI:27d 'n heleton hoër as wat dit in die voorafgaande agt mate was, nl. van f-kruis na g-kruis. Hoewel die opwaartse verskuiwing verheldering meebring, temper die mineurtonaliteit die effek, sodat daar nie sprake van 'n onomwonde briljante toon is nie (kyk DXVI:19d-31b).

Soos wat die verdonkering van toonaard gepas was by die jong meisie se verloreheid en verlatenheid in FIV:8d²-16c, so gepas is die verheldering van toonaard waar sy haar nuwe insig en eenvoudige vreugde bevestig (kyk FIV:8d²-24c).

In FV:31 begin die tweede frase van die vierde strofe 'n tweede hoër as wat dit in maat 27 begin het. Hierdie toonverhoging dra subtiel by tot die verhoogde gevoelsintensiteit wat uit die teks duidelik word, wanneer die bruid haar toewyding aan haar bruidegom betuig:

Notevoorbeeld FV:27-35

Bist, mein Ge. lieb . ter, du mir er. schie . nen, gibst du mir, Son . ne.
 dei . nen Schein? laß mich in An . dacht, laß mich in Dr . mut.
 laß mich ver. nei . gen dem Her . ren mein.

K) SEKWENSE EN HERHALINGS

Sekwense en herhalings word dikwels aangewend om die heersende affek te intensiveer of om die spesifieke omstandigheid te beklemtoon. Sekere terugkerende materiaal vervul nie alleen 'n formele funksie nie. Dit verkry 'n dieper betekenis in die sin dat dit met 'n spesifieke emosie of woord of woordbetekenis geassosieer word.

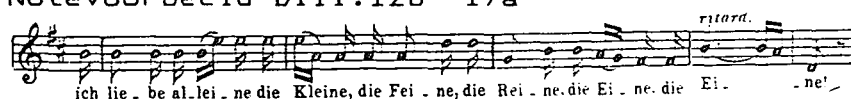
Wanneer die jong digter in DI die ontwaking van die liefde in sy hart besing, verskyn die voorafgaande melodiese formule van mate 8b⁴-10a in mate 10b⁴-12a as 'n tonale sekvens 'n derde hoër. Die gevoelsintensiteit wat uit die eerste verskyning van die formule gespreek het, word deur die hoër toonhoogte versterk. Die effek van die sekvens is in die tweede strofe ewe aangrypend (kyk DI:19b²-23a):

Notevoorbeeld DI:8b²-12a

da ist in mei . nem Her . zen die Lie . be auf . ge . gan . gen.

Die gevarieerde sekvens van DIII:14 in maat 15 werk intensiverend, a.g.v. die gewysigde melodiese rigting en die subtiële verdonkering van stemregister wat daaruit spruit. Sodoende verkry die formule 'n meer ernstige nuanse:

Notevoorbeeld DIII:12b²-17a

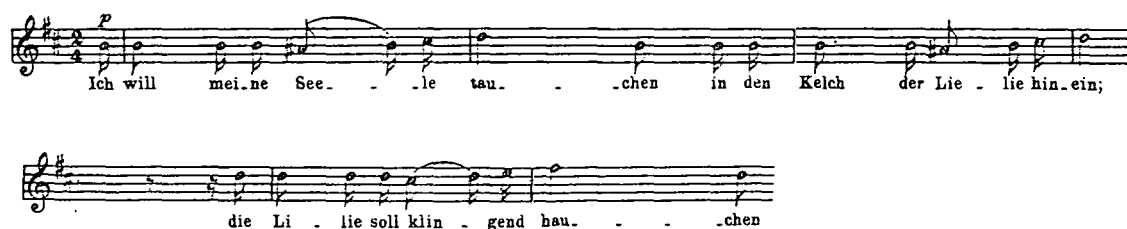


ich lie - be al - lei - ne die Kleine, die Fei - ne, die Rei - ne, die Ei - ne, die Ei - ne!

ritard.

In ooreenstemming met die gekonsentreerde gedrongenheid wat in DV heers, is mate 2b²-4a 'n herhaling van die aanvangsformule, met geringe ritmiese en melodiese wysiging ter wille van die teks. Die onderliggende obsessie wat sover by die jong man aangevoel kon word, word verder onderskryf deur die sekvens in mate 4b⁴-6b. Hierdie herhaling van dieselfde formule op 'n hoër toonvlak werk 'n verhoogde graad van emosionaliteit in die hand:

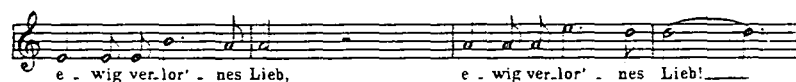
Notevoorbeeld DV:0-4b¹ en 4b²-6b¹



Ich will mei - ne See - - - le tau - - - chen in den Kelch der Lie - lie hin - ein;
die Li - lie soll klin - gend hau - - - chen

In DVII:7-8d¹ verskyn 'n melodiese sekvens van mate 5-6b. Hierdie herhaling van die smartlike woorde op 'n hoër toontrap spreek van intense emosionele opwelling, wanneer die digter sy neutraliteit t.o.v. die geliefde nie kan handhaaf nie:

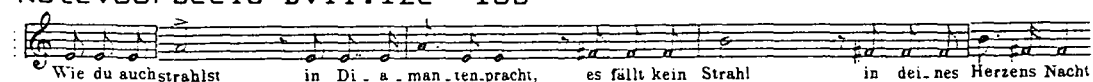
Notevoorbeeld DVII:5-8d¹



e - wig ver - lor' - nes Lieb, e - wig ver - lor' - nes Lieb!

Dieselfde lied vertoon in mate 14c²-16b weer eens 'n sekvens van die direk voorafgaande formule, wat as nadruklike herhaling geld. Betekenisvol is die feit dat die teks inhoudelik verdonker, terwyl die melodiek verhelder. Die wyse waarop die voorafgaande formule streng op 'n hoër toonhoogte herhaal word, spreek van die duistere onverbiddelikheid in die meisie se hart:

Notevoorbeeld DVII:12c²-16b



Wie du auch strahlst in Di - a - man - ten - pracht, es fällt kein Strahl in dei - nes Herzens Nacht

Die sekvens in DXV:60b³-64b intensiver a.g.v. die herhaling op 'n hoër toonvlak al die elemente wat aan mate 56b³-60a die besondere trefkrag gee. Hierdie intensiverende herhaling is in ooreenstemming met die toenemende verwondering by die aanskoue van die seldsame weerkaatsings:

Notevoorbeeld DXV:56b³-64

DXVI:19d²-35c vertoon 'n omvangryke herhaling van materiaal op hoër toontrappe om ondersteuning te gee aan die enorme beelde waarvan die teks spreek en wat telkens toeneem in hulle geweldigheid. Afgesien van die melodiese stygende herhaling van materiaal, word daar egter ook 'n trapsgewyse stygende toonaardprogressie aangetref wat reeds vanaf maat 15d sy aanloop het, nl. E (maat 15d), f-kruis (maat 19d), g-kruis (maat 27d) en G-kruis (maat 31d) (kyk DXVI:15d-35c).

Die werking van veral die stygende sewende in FII:38d-39a word geïntensiver deur die tonale sekvensiële herhaling van mate 38d-40b in mate 40d-42c:

Notevoorbeeld FII:38d-42c

'n Tonale sekvens in FV:15-18, wat 'n volmaakte vierde hoër intree as wat in maat 11 die geval was, neem die spanningsvolle lyn wat in mate 11-14 geskep is op en voer dit met klimakteriese effek verder. Die sekvens slaag wonderlik daarin om die bruidegom se ongeduldige afwagting van die huweliksdag weer te gee, deurdat die woord *ungeduldig*, wat as emosionele hoogtepunt geld, teenoor die melodiese hoogtepunt van die sekvens lê:

Notevoorbeeld FV:11-18

Als ich be-frie - digt, freu - di - gen Her - zens, sonst dem Ge - lieb - ten im
 Ar - me lag, im - mer noch rief er, Sehnsucht im Her - zen, un - ge - dul - dig den heu - ti - gen Tag.

Herhaling speel 'n bepalende rol in die geweldige gekonsentreerdheid wat kenmerkend van die uiterste eenvoud van die melodie van DV is. Die emosionele intensiteit wat uit hierdie lied vloei, is hoofsaaklik in die effektiewe aanwending van herhaling in kleiner en groter verband geleë (kyk DV as geheel).

Herhaling word in sekere van die ander liedere in *Dichterliebe* aangewend om soms konkrete en soms abstrakte idees te verklank. So word formele herhaling in DIX aangewend om aan te sluit by die idee van die reidans waarvan die tweede strofe spreek (kyk DIX as geheel).

Die terugkeer na dieselfde toonhoogtes van die aanvangsformule aan die einde van die stemparty van DX, beklemtoon die steeds terugkerende dooldeuntjie asook die herinneringe van die digter wat bly sentreer om die smart wat die geliefde hom aangedoen het. Hierdie besondere betekenis wat aan die spesifieke formule gekoppel word, word ondersteun deur die feit dat dieselfde melodiese tone ook feitlik deurlopend in die begeleiding aangetref word:

Notevoorbeeld DX:5-6a, 18b²-20a

Hör ich das Lied - chen klin - gen,
 mein ü - ber - gro - Bes Weh.

In DXI word die futiliteit van die ongelukkige man se woorde deur die ongestoorde direkte herhaling in mate 20b-24a onderstreep. Hierdie herhaling sluit ook aan by die voorspelbare gevolg van al die wispelturige leedvermaak waarom dit in die lied handel:

Notevoorbeeld DXI:20b-24a

Mann, der ihr in den Weg ge - lau - fen: der Jüngling ist ü - bel dran.

Mate 0-4 vorm die basiese melodiese materiaal waaruit die melodie van DXIV groei. Die herhaalde terugkeer van dieselfde melodiese materiaal kan waarskynlik verklaar word vanuit die tekstuele inhoud. Die lied handel nl. oor 'n droombeeld wat *elke nag* na die jong digter terugkeer (kyk DXIV as geheel).

Betreklik volop herhaling van gedeeltes van die melodie kom voor in FI en beklemtoon so die peinsende karakter van die lied en die meisie se beheptheid met haar nuutgevonde liefde: maat 2-3a gewysig in maat 5-6a; maat 7 in maat 9 met ritmiese wysiging; maat 8 in maat 10 met b^1 i.p.v. b^{b1} (kyk FI as geheel).

Die herhaling van die melodie van die eerste strofe van FIII op dieselfde toonhoogte of op ander toonhoogtes in die verloop van die lied, sluit aan by en bevestig die verruklike ongeloof wat die meisie ervaar. Sy verlustig haar in haar verwondering oor die feit dat die man van haar drome haar tot sy geliefde gekies het (kyk FIII as geheel).

In FV is die herhaling van mate 3-6 in mate 7-10 nie alleen musikaal-formeel effektief nie. Dit dien ook om die gretige, gespanne aandrag van die opgewonde bruid tuis te bring. veral ook aangesien dieselfde materiaal later in die verloop van die lied herhaal word:

Notevoorbeeld FV:3-10



L) PROMINENTE TOONTRAPPE, FORMULES, STYLE

Die spesifieke aanwending van of beklemtoning van sekere toontrappe, formules of selfs style word in albei siklusse gebruik. Dit dien telkens om te evokeer, illustreer of te verklaar.

In DIII beklemtoon die herhaalde voorrang aan toontrappe 1 en 6 in mate 0-4b¹ die verskillende fasette van die natuur wat die digter in sy liefdesopwelling aangegryp het. Die verskillende elemente wat hom ontroer het, word telkens deur die plasing op die melodiese draaipunte uitgelig, nl. *Rose, Lilie, Taube, Sonne*:

Notevoorbeeld DIII:0-4b



Wanneer die aandag na die digter se gevoel vir sy geliefde verskuif, word die natuurmotiewe op hierdie fokuspunte deur die herhaalde verwysing na die liefde en die geliefde verplaas in mate 5-8, nl. *lieb', liebe, alleine, Kleine, Feine*. Opvallend is dat die klanke eers verskillend is (mate 1-5) en dan vind 'n opstapeling van *ei*-klanke plaas wat uitgebrei word na maat 8 met *Reine* en *Eine*. Hierdie uitbreiding vind plaas namate die digter hom al meer in die spel verlustig (kyk DIII as geheel).

Die hooftoon van die aanvangsformule van FIII is g^1 en word volhardend herhaal om die meisie se volgehoue ongeloof te illustreer. Die mate van wyfeling wat sy ervaar, spreek uit die omspeling van hierdie hooftoon in die daaropvolgende formule. Tegelyk beklemtoon dit die onderliggende verwondering in haar gemoed asook die betowering van die droom:

Notevoorbeeld FIII:0-8a



Ich kann's nicht fas-sen, nicht glau-ben, es hat ein Traum mich be-rückt;

Die opbreek van die tonika-drieklank in DXV:12b³-14 spreek van ongebondenheid en opwinding, veral waar die woorde *singt* en *klingt*, d.m.v. opwaartsspringende melismas beklemtoon word. Die effek hiervan is een van 'n fanfare-agtige natuurlike trompettema:

Notevoorbeeld DXV:12b³-16a²



da singt es und da klingt es von ei-nem Zau-ber-land;

Die punt waarom die melodie van DII draai is nie eenduidig nie, dit kan toontrap 2 of toontrap 3 wees. Hierdie effek vorm deel van die vraende karakter van die lied wat op 'n baie klein skaal gebou is. Hier is egter sprake van 'n *idée fixe*, deurdat die een frase feitlik deurgaans gebruik word, met slegs geringe wysiging (kyk DII as geheel).

Ook in DIII word 'n volhardende formule aangetref wat sprekend is van die jong digter se behepthed met die natuur (kyk DIII as geheel).

In sterk ooreenstemming met bg. is die herout-motief waardeur FII gekenmerk word. Hierdie baie algemene motief word hier presies gepas aangewend wanneer die verliefde meisie die glorie van die - vir haar - bewonderenswaardige man besing (kyk ook FII as geheel):

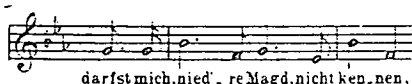
Notevoorbeeld FII:2-3



Er, der Herrlichste von al-len, wie so

Hoe plooibaar Schumann 'n sekere motief of formule kan aanwend, blyk uit FII:32d-34b. In hierdie mate bevat die stemmelodie ook 'n motief afgelei van die herout. Hier besit dit egter 'n mate van weekheid, a.g.v. die langer nootwaardes en meer trapsgewyse beweging. Dit spreek as sulks van die ingetoënheid van die meisie wat haarself nie waardig ag om aandag van haar held te ontvang nie:

Notevoorbeeld FII:32d-34b



'n Opvallend resitatiefagtige melodie kom in DXIII voor. Dit is die gevolg van die talle toonherhalings, tipiese beperkte intervalspronge en toonumfang wat perfek aansluit by die peinsende nabetrugting van 'n emosioneel ontwrigtende ervaring (kyk DXIII as geheel).

Die uitgesproke deklamatoriese karakter van FVIII laat op wonderlike wyse reg geskied aan die inhoud en gees van die gedig wat van smart deurweef is. Onder sulke smartlike omstandighede is daar ruimte slegs vir die essensiële (kyk FVIII as geheel).

Dit is opvallend dat DXIII, tot 'n groot mate DXIV en ook FVIII 'n deklamatoriese karakter besit, terwyl al drie hierdie liedere in een of ander sin oor die dood handel.

i) MELISMATIEK

Melismatiek word taamlik dikwels emfatisies aangewend. As sulks dien dit om die betrokke woord waarteenoor dit verskyn te beklemtoon of om die betekenisinhoud van die woord uit te lig. Melismas kan ook skilderend aangewend word, of as draer van 'n bepaalde affek. Die effek of betekenis van die melismatiek word telkens bepaal deur die spesifieke konteks waarbinne dit verskyn.

Binne die streng sillabiesse konteks van DI, spreek die subtiële melismatiese beklemtoning van die woord *Knospen* in die eerste strofe en *Vögel* in die tweede strofe 'n mens sterk aan. Die effek van die melisma is besonder innig en werk ook subtiel skilderend van die betrokke beelde:

Notevoorbeeld DI:6b²-8a, 17b²-19a



Die voorafgaande en omringende vlug bewegende sillabiesse van DIII bring mee dat die emfatisiese melismas teenoor die woord *Wonne* in mate 4b¹ en 10b¹ opval. Die digter se behae in die

liefdesvreugde word voelbaar deur die melodiese beklemtoning oorgedra:

Notevoorbeeld DIII:2b²-4b² en 9b-10b²

die liebt' ich einst al - le in Lie - bes.von.ne.
al - ler Lie - be Won.ne,

In dieselfde lied, tesame met die melodiese spronge van wisselende rigting, verskyn daar ook 'n verdigting van melismas om die effek van speelsheid en die spel met woorde te verhoog (kyk DIII:10b²-17a in vergelyking met die geheel):

Notevoorbeeld DIII:10b²-17a

ist Ro - se und Li - lie und Tau - be und Son.ne.ich lie - be al.lei - ne die Kleine. die Fei - ne. die Rei - ne. die Ei - ne, die Ei - .ne!

Wanneer die digter die veelheid van die geliefde se bekoorlike eienskappe besing, is dit presies gepas dat van die fokuspunte soos dit in mate 1-3 en ooreenstemmende plekke voorgekom het, op arabesk-agtige wyse deur die melismas uitgelig word (kyk DIII as geheel).

Die emfatiese aanwending van melismas in DVI teenoor die hoogste toonhoogtes in die melodie, spreek van aandoening wanneer die digter na die verstrengeling van sy bestaan verwys (*Lebenswildniss*):

Notevoorbeeld DVI:24-25

Le - .bens Wild - nis hats

By die betragting van die Maria-beeld waarvan die gelaat soveel ooreenstemming met die geliefde s'n toon (DVI:34), spreek die deinende melodiek en beklemtoonde melisma op *unsre* van besondere piëteit:

Notevoorbeeld DVI:34-35a

uns.re lie.be Frau;

Die melisma op *Liebsten* in DVI:41 werk emfaties. O.a. vanweë die langer nootwaardes as by enige van die ander melismas besit hierdie formule 'n besonder kontemplatiewe effek:

Notevoorbeeld DVI:39d²-42c

die glei - chen der Lieb.sten ge - nau.

Te midde van die uitgebreide toonherhaling in DXV:99-101, beklemtoon die dalende melisma (die enigste in die lied) wat *Adagio* uitgevoer word die verlies en ontnugtering wat die digter beleef:

Notevoorbeeld DXV:99-103



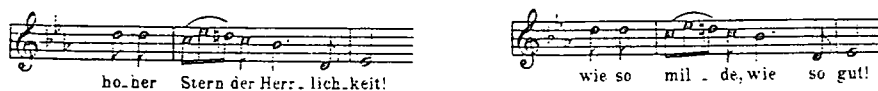
In FII:28 verskyn 'n stygende melisma op die woord *sein* wat intensiverend werk. Die stem leun hier behaaglik op die akkoordvreemde noot voordat dit op die laaste moment ontspan:

Notevoorbeeld FII:27-28



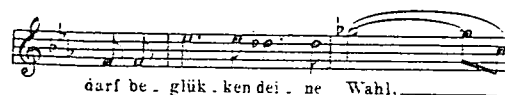
Die melismas in FII:37 teenoor die woord *Stern* en in maat 65 teenoor *milde* geld as beklemtoning van die teks. Tegelyk spreek dit ook van die behae wat die verliefde jong meisie uit haar bewondering vir haar held skep:

Notevoorbeeld FII:36d-38b, 64d-66b



In FII:42a-c word die melisma gebruik om die woord *Wahl* te beklemtoon. Te midde van die verlengde nootwaarde, toonhoogte (hoogste in die lied) en verminderde vyfde spreek dit van ekstase en aangryping wanneer die meisie haar hart op die altaar lê vir haar geliefde:

Notevoorbeeld FII:40d-42c



Na die konsekwente sillabiek van FIV:0-1d, besit die melisma in maat 2a-c op die woord *Finger*, ondersteun deur 'n plagale kadens, 'n besonder innige en selfs plegtige karakter:

Notevoorbeeld FIV:0-2c



Waar die herhaalde g^{\sharp} by die aanvang van FIV betreklik sterk na vore tree (kyk Notevoorbeeld FIV:0-2c hierbo), spreek die melisma in maat 4d van 'n innerlike weekheid wat ook in

ooreenstemming is met die teks en dui op 'n gebaar van intense gevoeligheid:

Notevoorbeeld FIV:4d-6c



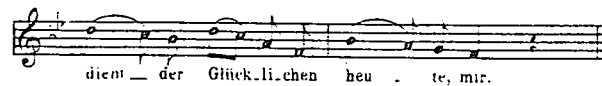
Binne die konteks van die streng sillabiese besetting van die betrokke twee melodiese formules, spreek die melismas in FIV:9c-d en 11c-d van dromeringe behaaglikheid:

Notevoorbeeld FIV:8d-12c



'n Opgewonde behaaglikheid word deur die beweeglike, deinende melismas in FV:5-6 gesuggereer:

Notevoorbeeld FV:5-6



Te midde van 'n suiwer sillabiese besetting dien die melisma in FVII:24b¹⁻² om besondere intensiteit aan die woord *Mutterglück* te verleen. Terwyl die eerste lettergreep van die betrokke woord reeds teenoor 'n melodiese hoogtepunt lê, word dit hier duidelik dat moedervreugde die kern van hierdie lied vorm:

Notevoorbeeld FVII:23b³-25b²



ii) MELODIESE VERSIERINGS

Dit is opvallend dat, terwyl daar in *Frauenliebe und Leben* op 'n hele paar plekke van versierings gebruik gemaak word, dit slegs eenmaal in *Dichterliebe* voorkom. Moontlik het Schumann aanvoel dat versierings gepas is om die (vir hom) meer komplekse emosies van die vrou oor te dra. Vanweë die groter mate van gekonsentreerdheid van die gedigte van *Dichterliebe* het hy waarskynlik nie ruimte gevind vir die meer buigsame effek van versierings nie.

Die *portato* in DXVI:47 beklemtoon nie alleen die vraag wat die digter vra nie, maar is ook gelaai met weekheid en bied 'n gepaste oorgang na die hoër stemregister. Hierdie stemstyging wek die gevoel dat, na die ironie en fyn spot,

daar tog maar 'n tikkie weemoed en vertwyfeling by die digter bestaan:

Notevoorbeeld DXVI:45d-49c

so groß und schwer mag sein? Ich senkt' auch meine Lie. be

Die stygende tweede in verbinding met die draaisneller soos dit in FII:4c-d voorkom, verskyn telkens op dieselfde plek in die verloop van die musiek. Dit dien telkens teen die einde van die frase om die ekstatiëse geheime bewondering wat die jong meisie vir die voortreflike jong man ervaar, te beklemtoon. Binne die betrokke melodiese verband spreek dit van roerende innigheid (kyk ook mate 8c-d, 12c-d, 31c-d, 35c-d, 59c-d, 63c-d):

Notevoorbeeld FII:3d-5b

wie so mil. de, wie so gut!

Die kort voorslag op *deinen* in FII:23c spreek van weekheid en dra by tot die effek van weemoed van die betrokke frase:

Notevoorbeeld FII:22d-24b

nur bes. trach. ten dei. nen Schein,

Die dalende mineurtweede in kombinasie met die naslag in FII:45 en 53, tree ook na vore as beklemtoning van die bepaalde twee kadenspunte. Verder word die spesifieke teksinhoud en die woord *tausend* in maat 45 beklemtoon, terwyl maat 45 sowel as maat 53 van diepe ontroering spreek as die meisie haar geliefde se geluk voorop stel:

Notevoorbeeld FII:44d-46a, 52c-54b

vie. le tau. sené Mal. brich, o Herz, was liegt. da. ran?

Die volop versierings in FII val op. Dit kan waarskynlik gekoppel word aan die ekstatiëse onewewigtigheid van die meisie wat opgaan in haar nuutgevonde maar nog onbeantwoorde liefde.

Die draaisneller in FV:30 wat deel van die uitgebreide melisma op die woord *deinen* vorm (en rimitiese sowel as melodiese verwantskap toon met FII:4c-5b en ooreenstemmende plekke), beklemtoon die toegewyde verering wat die bruid vir haar geliefde koester. Soos in FII verleen die draaisneller 'n effek van besondere innigheid aan die betrokke woorde, nl. in hierdie geval *deinen Schein*:

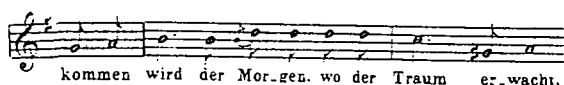
Notevoorbeeld FV:27-30c



Bist mein Ge-lieb-ter, du mir er-schie-nen, gibst du mir Son-ne, dei-nen Schein?

Deernis en ontroering is in die kort voorslag opgesluit in FVI:51c wanneer die vrou in dromerige mymering uitsien na die dag wanneer die kindjie in die wiegie voor haar bed sal lê:

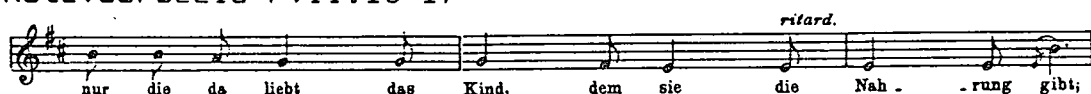
Notevoorbeeld FVI:50d-52c



kommen wird der Mor-gen, wo der Traum er-wacht,

Die versieringstoon voor die b^1 in FVII:17b, wat portato uitgevoer word in verbinding met die *ritardando*, spreek van ontroerde vertedering en gevoeligheid:

Notevoorbeeld FVII:15-17



nur die da-liebt das Kind, dem sie die Nah-rung gibt;

iii) ONDERBREKING VAN MELODIESE FORMULES OF FRASES

Beide in maat $2b^2$ en maat $6b^2$ van DII kom daar 'n sesuur voor, wat nie verband hou met punktuasie in die teks nie. Hierdie kort, subtiele onderbrekings in die melodielyn sluit gepas aan by die nadenklike hunkering wat uit die betrokke teksgedeeltes spreek:

Notevoorbeeld DII:0-8a



Aus mei-nen Trä-nen sprie-Ben viel blü-hen-de Blu-men her-



vor, und mei-ne Seuf-zer wer-den ein Nach-ti-gal-len-chor.

In teenstelling met bg. voorbeelde, hang die sesuur in DIII:5b² ten nouste saam met die punktuasie in die teks. Die voorafgaande teksgedeelte is gelaai met 'n besondere impak, wat deur die momentele swye in die melodielyn beklemtoon word. Binne die beweeglike konteks van die melodielyn dien die onderbreking as 'n vorm van punktuasie:

Notevoorbeeld DIII:4b²-6


Ich lieb-sie nicht mehr, ich lie-be al-lei-ne die

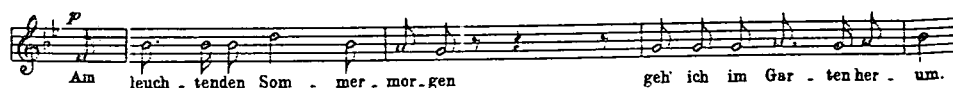
Die sesure wat in die loop van DXIV:0-4a en ooreenstemmende plekke in die melodie ingebou word, spreek van 'n sekere gretigheid, maar ook onsekerheid. Soos in die geval van DII:0-8a stem die sesure nie met die punktuasie van die teks ooreen nie. Dit skep die effek van droomverlorenheid en mymering wat verhoog word deur die aanwending van dalende formules in die melodie:

Notevoorbeeld DXIV:0-4a



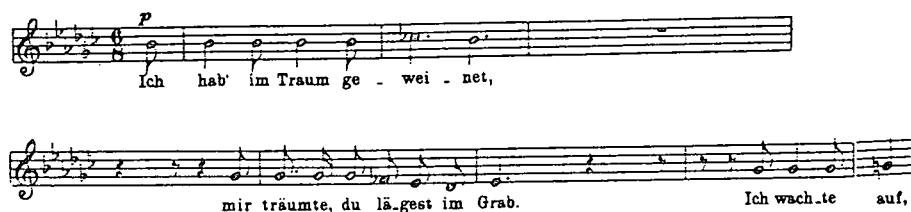
DXII spreek van die afgetrokkenheid van die in gedagtes versonke wandelaar. Ná die eerste frase in mate 2b³-4a² verskyn 'n relatief lang ruspouse gelaai met nadenkende versugting. Die tweede frase in 5-6a² word gevolg deur 'n nog meer uitgebreide ruspouse wat die wandelaar se afgetrokkenheid nog verder beklemtoon:

Notevoorbeeld DXII:2b³-6a²



Die aanvangsmelodie van DXIII word gekenmerk deur 'n besondere lang pouse van byna twee volle mate wat van versugting en 'n bepaalde mate van disoriëntering spreek. Dieselfde effek as in mate 3-4b² word ook in mate 14-15b² bereik:


Notevoorbeeld DXIII:0-8a²



Die lang ruspouse in mate 6b-7a² (kyk hierbo) besit 'n peinsende kwaliteit en dien om die effek van die voorafgaande melodiese formule te laat insink.

In DXIV:35b¹ funksioneer die kort pouse soos 'n leesteken, wat dan ook inderdaad met die punktuasie van die teks ooreenstem. Hierdie momentele onderbreking van die melodielyn besit egter ook 'n bepaalde spanningswaarde wanneer daar 'n oomblik van afwagting geskep word, voor die finale gevolgtrekking:

Notevoorbeeld DXIV:34b-37



Ich wa.che auf. und der Strauß ist fort, und's Wort hab' ich ver.ges.sen.

Die opvallende fragmentering van die melodie van DVII spreek van innerlike gemoedsonrus en emosionele konflik - veral aangesien die digter ooglopend poog om onverskillig voor te kom, terwyl hy in werklikheid baie diep deur die geliefde se optrede geraak word (kyk DVII as geheel):

Notevoorbeeld DVII:1-8d¹


Ich gro.ße nicht, und wenn das Herz auch bricht,
e. wig ver.lor'. nes Lieb, e. wig ver.lor'. nes Lieb!

In DXII weer, dien die fragmentering van die melodie om die nadenkende versugting wat uit die teks en musiek as geheel spreek, te beklemtoon (kyk DXII as geheel).

Die deurlopende opsnippering van die melodie in DXIV spreek van 'n gretige onsekerheid. Dit is ook in ooreenstemming met die mymerende terugroep van sekere droombeelde deur die jong digter om wie die siklus handel (kyk DXIV as geheel).

iv) AANEENSKAKELING VAN MELODIESE FORMULES OF FRASES

Die weglating van die kenmerkende rustekens in die tweede helfte van DII (kyk DII:2b² en 6b²) spreek van 'n roerende aandrang by die jong digter, om die geliefde te oorreed om sy liefde te beantwoord (kyk DII:8b²-16b¹).

Na 'n onderbreking van twee en 'n halwe mate, tree die sangstem in DXIII:24b³ met die aanvangsformule van die lied in. Hierdie keer word die intrede egter nie deur die lang pouse met peinsende effek gevolg nie. Die melodie word in die derde strofe gekenmerk deur een lang ononderbroke melodiese lyn. Hierdie lang aaneenlopende lyn dra by tot die effek van verhoogde emosionaliteit en gedrongenheid wat uit die derde strofe van hierdie lied spreek (kyk DXIII:24b³-32 en vergelyk met DXIII:0-22a²).

In DXIV vanaf maat 30b² word na die handeling van die droommeisie verwys. Die teks word insgelyks meer aktief en die melodiese beweging meer vloeiend, deurdat die kenmerkende rustekens wat die melodielyn opgesnipper het, ontbreek. Die hoër mate van beweeglikheid berei die slotsin, wat gelyktydig klimaks en antiklimaks is, voor (vergeelyk 30b²-37b¹ met die res van DXIV).

Terwyl die voorafgaande frases van FIII telkens deur rustekens van mekaar geskei word (kyk mate 4a-b, 12a-b, 16a-b, 20a-b), ontbreek 'n ooreenstemmende pouse in maat 24. Hierdie aaneenskakeling van die twee frases werk besonder spanningsvol en intensiverend, wat gepas is waar die jong vrou van haar opwindende droom vertel:

Notevoorbeeld FIII:20c-27



..ich bin auf e.wig dein; mir war's ich träume noch im-mer.

Rustige, innerlike afwagting spreek uit die weglating van die verwagte rustekens en uitstel van die klimakstoon in FVI:52d. I.p.v. die rustekens soos dit in maat 9d voorgekom het, verskyn daar 'n vervroegde intrede van die stem:

Notevoorbeeld FVI:9-10, 50d-54b



un-ge-wohn-te Zier freu-dig hell er-zit-tern in dem



kommen wird der Mor-gen, wo der Traum er-wacht, und dar-aus dein Bild-ois mir ent-ge-genlacht.

Die gekonsentreerdheid van die formule in DXIII:7a³-8a is sprekend van 'n momenteel meer positiewe affektiewe wending, wanneer die digter van sy ontwaking vertel:

Notevoorbeeld DXIII:7a³-8a



Ich wach-te auf,

In FVIII word die gebroke vrou se fragmentariese mymering veral weerspieël in die ongelyke fraselengtes wat so kenmerkend van hierdie lied is (kyk FVIII as geheel).

M) DIATONIEK EN EENVOUD VAN HARMONIEK, WENDINGE, FORMULES ENS. IN DIE MELODIEK

'n Eenvoudige, soms selfs voor die handliggende benadering t.o.v. verskillende aspekte van die melodiek word dikwels geassosieer met ongekompliseerde emosies of alledaagse ervarings. Dit gebeur egter wel dat Schumann soms 'n meer gekompliseerde psigiese begroning d.m.v. skynbaar oppervlakkige eenvoud probeer verskuil of juis wil beklemtoon.

In DX:6b²-8a sluit die sterk diatoniese en diastematies eenvoudige melodiewending aan by die opregtheid wat uit die digter se ervaring van verlange en ontroering spreek:

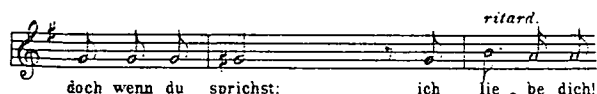
wêreld van emosionele ervaring opgesluit. Lg. word reeds by die begin van die lied deur die ongewone melodie-aanvang met 'n geantisipeerde leunoot bevestig (kyk DI as geheel):

Notevoorbeeld DI:4b⁴-6a



Eenvoud word in DIV ewe treffend aangewend om verskuilde gevoelsinhoud oor te dra. Die soete gewoonheid van die valse(!) liefdesverklaring van die meisie in hierdie lied word in die hande van Schumann skreiende ironie:

Notevoorbeeld DIV:12b²-14b¹



Die eenvoud van die melodiese formule in DVIII:6b⁴-8a sluit aan by die gedagte van heling waarom dit hier handel. Gepaard met die eenvoud, dien die toonaardbevestigende wending van die formule en die onderliggende eerste volmaakte kadens in die lied ook om die idee van heling te beklemtoon. Hierdie positiewe aanwending van die melodiese sowel as harmoniese eenvoud besit egter ook 'n skadukant. Hierdie elemente is nl. sprekend van die selfbedrog wat spreek uit die aanvaarding van 'n simplistiese oplossing vir 'n komplekse probleem:

Notevoorbeeld DVIII:6b⁴-8a



Hierdie bg. moment in die siklus voer die gedagtes onwillekeurig terug na die begin van al die jong digter se emosionele ervarings by die aanbreek van die lente. In DI:4b⁴-6a lyk alles met die eerste oogopslag eenvoudig. Die besonder teer, pakkende formule waarmee die lied begin, tref juis vanweë die eenvoud daarvan en sluit aan by die gewone, eenvoudige verklaring van die verliefde jong man en die ongekompliceerde skoonheid van die lente:

Notevoorbeeld DI:4b⁴-6a



So spreek die eenvoud van die aanvangsformule van DVIII van innige, eerlike ontroering en sluit presies aan by die eenvoudige skoonheid van die klein blommetjies wat hier ter sprake is:

Notevoorbeeld DVII:0-4b¹

Und wüß - tens die Blu - men, die klei - . - . nen, wie
tief ver - wun - det mein Herz,

Die melodiese sowel as harmoniese aanvang van die melodie van DIX sluit nie alleen aan by die volkse eenvoud van die milieu nie, maar beeld ook iets uit van die ongesofistikeerde onderwerp, nl. 'n burgerlike huwelik. Moontlik wou Schumann ook poog om iets van die verwonde minnaar se gewaande onverskilligheid jeens die feestelikheid weer te gee:

Notevoorbeeld DIX:4c-8b

Das ist ein Flö - ten und Gei - . - . - gen,

Dieselfde volkse karakter spreek ook uit die oorbekende onderwerp van DXI. Die wispelturige uitoefening van keuses en snelwisselende belangstelling van verliefde jongmense is 'n alledaagse verskynsel wat deur die eenvoud van die melodie beklemtoon word:

Notevoorbeeld DXI:4b²-8a

Ein Jüngling liebt ein Mäd - chen, die hat ei - nen An - dern er - wählt,

In dieselfde lied dien die eenvoudige diastematiek gepaard met die beklemtoning van die swak maatslag en rededeel in mate 19-20a om die impulsiewe, ondeurdagte optrede van die meisie te beklemtoon:

Notevoorbeeld DXI:16b²-20

Das Mädchen nimmt aus Är - ger den er - sten be - sten Mann, der

Die uiters simplistiese formule gebaseer op die tonikadriekklank waarmee DXII begin en waarmee die jong man 'n eenvoudige stelling op 'n eenvoudige wyse maak, besit iets weemoedig. Hierdie subtiel droewige kwaliteit hang moontlik saam met die kontras wat daar bestaan tussen die

eenvoudige diatoniek van die melodie-aanvang en die gevoelsbelaaide chromatiek waarmee die begeleiding begin:

Notevoorbeeld DXII:2b³-6a²



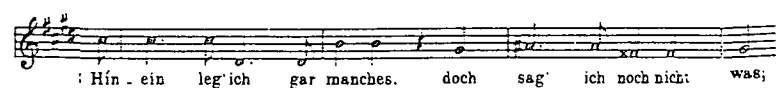
Aan die ongebondenheid en opwinding wat DXV ten grondslag lê, word daar onder andere d.m.v. eenvoudige melodie uitdrukking gegee. In mate 12b³-14 is die melodie gebaseer op die tonika-drieklank en word slegs hierdie drie toontrappe met toonherhaling gebruik:

Notevoorbeeld DXV:12b³-16a²



In teenstelling met die verwickelde melodie in DXVI:11d²-13b met sy heen en weer springende groot intervalle, val die baie gewone wending in die melodie van mate 13d-15b sterk op. Die gewoonheid van die eenvoudige melodiese wending sluit aan by die spel van geheimhouding wat deur die teks gesuggereer word en waardeur die inhoud van die kis nog nie verrai word nie:

Notevoorbeeld DXVI:11d²-15b



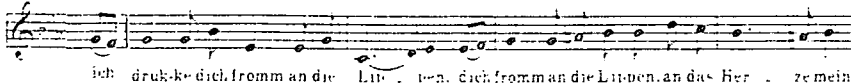
Nadat die meisie die wonder van ontwakende liefde in haar hart besing het, gebruik Schumann 'n baie gewone melodiese wending om die strofe mee af te sluit. Die eenvoud van die betrokke cliché werk besonder effektief om die alledaagsheid van die onderwerp te beklemtoon - alledaags in die oë van die buitewêreld maar beslis nie in die oë van die meisie nie:

Notevoorbeeld F1:11b-15b



Die onopgesmuktheid van die eenvoudige kadensiële 6/4 in FIV:8a-c sluit presies aan by die tevredenheid en opregtheid van die meisie wat met liefdevolle verwondering die ring aan haar vinger betrag en koester:

Notevoorbeeld FIV:4d-8c



Eenvoudige en opregte warmte spreek uit die slotformule wat Schumann in FVI:53d-54b gebruik. Die betrokke formule het in die verloop van die lied deur herhaalde gebruik bekend geword en so 'n bepaalde gevoelswaarde van intieme geneënthheid verwerf:

Notevoorbeeld FVI:50 -54b

Hol-den Traum: kommen wird der Mor-gen, wo der Traum er-wacht, und dar-
aus dein Bild-nis mir ent-ge-gegenlacht

Ook in FVII maak Schumann met gepaste effek van 'n cliché gebruik. Die baie gewone afsluiting in mate 33-34a sluit aan by die een algemeenste ervaring van moederskap, wat aan die vrou soveel vreugde verskaf:

Notevoorbeeld FVII:32-34a

du mei-ne Won-ne, du mei-ne Lust!

N) CHROMATIEK EN MEER GEKOMPLISEERDE HARMONIEK, WENDINGE, FORMULES ENS. IN DIE MELODIEK

'n Meer gekompliseerde en minder voor die handliggende benadering t.o.v. verskillende aspekte van die melodiek word dikwels geassosieer met gekompliseerde, verstrengelde emosies of aandoenlike, selfs smartlike ervarings. In 'n meer konkrete sin word soortgelyke middele aangewend om die idee van kleur, beweging, dramatiese aksie ens. uit te druk.

Na die aanvanklike suiwer diatoniek van die stemmelodie van DIII, word o.a. chromatiek aangewend om aan die melodie 'n bykomende soetlikheid te verleen wanneer die digter die geliefde se skoonheid en deugde besing. Veral die sewende van die tussendominant speel hier 'n rol:

Notevoorbeeld DIII:8b²-12b²

sie sel-ber. al-ler Lie-be Won-ne.ist Ro-se und Li-lie und Tau-be und Sen-ne.

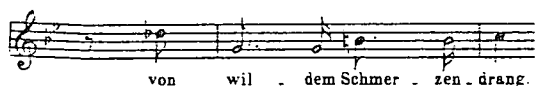
Ongeluk en twyfel word emfaties uitgedruk d.m.v. die chromatiese verhoging van die melodienoot in DIV:13 teenoor die woord *sprichst*. Die harmoniese beklemtoning van die betrokke melodienoot is presies gepas waar dit om die verraderlike valse liefdesbeloftes van die meisie handel:

Notevoorbeeld DIV:12b²-13b

Die intense smartgevoelens wat gewek word deur die liedjie wat die geliefde eens gesing het, word benewens die melodierigting ook d.m.v. chromatiek oorgedra in DX:8b²-10a:

Notevoorbeeld DX:8b²-10a

Wanneer dieselfde melodiese wending herhaal word, word die effek daarvan verder geïntensiveer deur die chromatiek van maat 10b² en die feit dat daar na 'n donkerder toonaard uitgewyk word:

Notevoorbeeld DX:10b²-12a

Die styging na die chromatiese toon in DXI:29-30 spreek saam met die volgehoue toonherhaling van die diepliggende en allesoorheersende smart van die teleurgestelde jong digter:

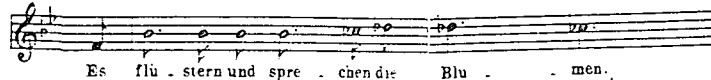
Notevoorbeeld DXI:28b²-32a

Terwyl die futiliteit van die jong man se woede oor die meisie se onverskilligheid deur die ongestoorde direkte herhaling in DXI:22b²-24a onderstreep word, word die herhaling harmonies meer gekompliseerd ingeklee. Hierdeur word die innerlike woeling wat die man beleef, gesuggereer:

Notevoorbeeld DXI:20b-24a



In DXII staan die helderheid van die someroggend en die kleur en geur van die ryk blommeprag in sterk kontras met die bleek digter en sy treurige gemoed. In mate 7b-9 beklemtoon die chromatiek die verruklike kleure- en geurespel van die blomme in die sonlig:

Notevoorbeeld DXII:7b³-9

Die positiewiteit van die skerper chromatiese tone in DXII:17 en die verdonkerende effek van die verlaagde tone in maat 19 speel aan op die ongelykgestemdheid van die omringende natuurskoon en die droewe digter. Die kleurvolle blommeprag word hier gesuggereer asook die neerdrukkende emosionele effek wat dit op die digter het. Hier is 'n sprekende voorbeeld van die fyn insig waarmee Schumann die psigiese en emosionele toestand van die digter aanvoel en verklank. Hy verval in die aanwending van chromatiek ook nie in oppervlakkige handwerlikheid nie, maar integreer dit presies gepas in die geheel van die lied:

Notevoorbeeld DXII:17-20a



Sei uns - rer Schwe - ster nicht bö - se. du trau - riger, blas - ser Mann.

Die heroïese gehalte van die herhaling van die heroutformule en die aanvangsmateriaal van die lied in FII:57-64 word getemper deur die chromatiese halftoondaling in maat 64c. Hierdie wending sluit aan by die verinnerliking en huiwering wat die meisie ervaar nadat sy skynbaar ongeërg verklaar het dat haar geliefde maar haar hart kan breek:

Notevoorbeeld FII:62d-64c



hel-ler Sinn und fe - ster Mut, ___

Die chromatiek in FII:27-28 wat in die halftoonskredes van die stemmelodie resulteer, beklemtoon die weekheid waarmee die verliefde meisie haar held op 'n afstand betrag:

Notevoorbeeld FII:27-28



se - lig nur und trau - rig sein! ___

Versterkte verwondering spreek uit die stilstand van die melodie op die chromatiese noot in FIII:7-8a teenoor die woord *berückt*:

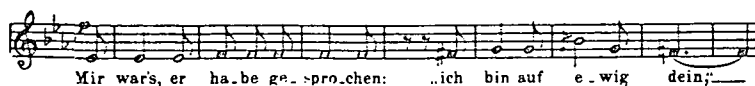
Notevoorbeeld FIII:4c-8a



es hat ein Traum mich be - rückt; ___

Die chromatiese noot waarmee die melodiese formule in FIII:20c begin, spreek van teerheid wanneer die meisie van haar droomervaring vertel:

Notevoorbeeld FIII:16c-24b



Mir war's, er ha-be ge-spro-chen: ..ich bin auf e-wig dein;

In hierdie selfde lied word dissonansie ewe betekenisvol aangewend om die teenstelling tussen droom en werklikheid te beklemtoon. In FIII:24 bly die f^2 uit die vorige maat nog in die stemparty klink, terwyl die begeleiding reeds 'n $f^{\#1}$ bevat. Soos vroeër verduidelik (kyk onder die analise van FIII) word dit vertolk as die stemparty wat nog vashou aan die gedagte van ewige liefde terwyl die klavier reeds vooruitdui op die ongeloof dat die droom nie waar kan wees nie:

Notevoorbeeld FIII:20c-27



..ich bin auf e-wig dein; mir war's-ich träume noch im-mer

Innige piëteit word deur die dalende chromatiese melodieverloop in FIV:3c-4c oorgedra:

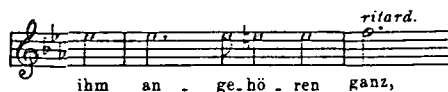
Notevoorbeeld FIV:2d-4c



mein gol-de-nes Rin-ge-lein.

Die chromatiek in FIV:27-28c waardeur die melodiese lyn tot sy hoogtepunt gevoer word, onderskryf die ekstase wat die meisie ervaar wanneer sy die begeerte uitspreek om aan haar geliefde te behoort:

Notevoorbeeld FIV:26d-28c



ihm an-ge-hö-ren ganz,

FIV:24d-32c bevat 'n besonder gevoelsbelaaide strofe. Die toenemende hartstog wat die jong bruid hier ervaar, word treffend verklank deur die opstapeling van tussendominant-vierklanke. Hierdie effek word verkry a.g.v. die inherente harmoniese oplossingsdrang van die vierklanke (kyk FIV:24d-32c). Wanneer die feestelike stemming die oorhand oor die momentele weemoed by die afskeid kry in FV:43-44, word hierdie effek bewerkstellig deur die chromaties-stygende melodie. Onderliggend hieraan is die harmoniese verheldering wat plaasvind wanneer daar van G-mol na die oorspronklike B-mol teruggekeer word:

Notevoorbeeld FV:41-44

p *ritard.* - - - - - *a tempo*

A - ber euch, Schwe.stern, grüß' ich mit Weh . mut, freu - dig schei . dend aus eu - rer Schar.

p *ritard.* - - - - - *a tempo*

52. * 52. * 52. * 52. *

The musical score consists of three staves. The top staff is for the voice, the middle for the right piano hand, and the bottom for the left piano hand. The key signature has one flat (B-flat). The tempo markings are *ritard.* and *a tempo*. The lyrics are written below the voice staff. The piano accompaniment features chords and arpeggiated figures. At the bottom, there are five measures marked with '52.' and an asterisk, indicating a specific rhythmic or melodic motif.

3.2.3.2 RITMIEK

A) RITMIESE STYL

Die oorgrote meerderheid van die liedere in die twee siklusse vertoon 'n gestileerde woordritme of word oorheers deur die woordbetekenisritme. Daar kom egter wel 'n paar uitsonderings t.o.v. die ritmiek voor.

In die geval van DVIII geniet die musikale ritmiek voorrang en word daar nie van 'n gestileerde woordritme gebruik gemaak nie. Die vlugge ritmiese beweging wat hier op die ritseling van die massa klein blommetjies aanspeel, bepaal die globale ritmiese indruk (kyk DVIII as geheel).

Die kwart-agste-kwart-agstenoot verdeling waardeur DXV ritmies oorheers word, dra positief by tot die effek van die bruisende mōrelied. Ook in hierdie lied staan die woordritme terug ten gunste van die skilderende effek van die musikale ritmiek (kyk DXV as geheel).

DXIII besit 'n baie sterk deklamatoriese karakter. Hierdie eienskap van die lied vereis dat die ritme baie vry sal wees om uitdrukking te gee aan die droewe woorde van die digter. Schumann wend die ritmiek treffend aan om die byna onsamehangende, emosiebelaaide monoloog in te klee (kyk DXIII as geheel).

Die vreugdebelaaide monoloog wat die moeder in FVII met haar kindjie voer, se gestileerd deklamatoriese styl bepaal die ritmiek van die stemmelodie (kyk FVII as geheel).

Die sterk deklamatoriese inslag van DXIII word ook in FVIII aangetref. Hier voer die vrou 'n ewe droewe monoloog om die dood van haar geliefde man te betreur. Soos in DXIII word hier in FVIII ook uitdrukking gegee aan die diepste emosies van die gebroke vrou, d.m.v. slegs die mees essensiële elemente (kyk FVIII as geheel).

Binne die raamwerk van 'n bepaalde ritmiese styl, word sekere karakteristieke ritmiese elemente aangewend om uitdrukking te gee aan die betrokke affek of om sekere beelde meer plasties voor te stel.

Karakteristieke ritmes en die inherente karakter van sekere metrumms word in verskillende liedere aangewend om evokatief te werk. So dien die ritmiese vlugheid, wat die mees prominente ritmiese kenmerk van DIII is, om uitdrukking aan die lighartige behae wat die digter in die natuur skep, te gee (kyk DIII as geheel).

Hoewel daar in DVI geensins van lighartigheid sprake is nie, word beweeglike ritmiek ook ekspressief aangewend om die

behae wat die digter in die voorkoms van die ikon skep, te beklemtoon:

Notevoorbeeld DVI:39d²-42c

Wäng . lein, die glei . chen der Lieb . sten ge . nau.

B) METRUM

Die metrum van 'n lied (of enige ander musikale werk) is primêr bepalend vir die effek daarvan in elke opsig. Elke musikale segswyse (analiseerbaar al dan nie) word deur die betrokke metrum bepaal. Die onderstaande voorbeelde word egter uitgesonder omdat die karakteristiek van die betrokke metrum in elkeen van die voorbeelde duidelik na vore tree.

Die beweeglike $\frac{6}{8}$ -metrum van DXV spreek paslik van die bruisende opgewondenheid wat daar in die toweragtige natuur heers (kyk DXV as geheel).

DIX besit in die $\frac{3}{8}$ -metrum met konstante beklemtoning van die eerste maatslag 'n tipiese dansritme wat treffend skilderend aangewend word om die polsende bruilofsdans te skets (kyk DIX as geheel).

Die $\frac{3}{4}$ -metrum van FI werk, veral ook in verbinding met sinkopasie, meesleurend. Hierdeur word die droomverlore verliefdheid van die jong meisie voelbaar oorgedra (kyk FI as geheel).

Die taamlieke snel $\frac{4}{4}$ -metrum van FV dien uitstekend as draer van die opgewondenheid van die bruid en suggereer deurgaans die vrolike bruidsprosessie (kyk FV as geheel).

Waar dit om die moeder se liefdevolle en speelse vertroeteling van haar klein dogtertjie handel, is die wiegende effek van die $\frac{6}{8}$ -metrum in FVII presies gepas (kyk FVII as geheel).

C) BETEKENISVOLLE AANWENDING VAN NOOTWAARDES

Langer nootwaardes binne 'n konteks van korter nootwaardes dien dikwels in albei siklusse om direkte uitdrukking aan 'n bepaalde woord te gee, om die innerlike betekenis van 'n woord te beklemtoon of om 'n sekere verborge gedagte op die voorgrond te laat tree, en so meer.

Verlengde nootwaardes word in DIII aangewend om warmte en innigheid aan sekere woorde te verleen:

Notevoorbeeld DIII:4, 9-10, 16

Lie - bes.won.ne Ich sel.ber. al . ler Lie - be Won.ne.ist Ei. (ne!)

Die relatief lang en selfs baie lang nootwaardes in DVI sluit aan by die grootsheid van die rivier en die weerkaatsing van die statige bouwerk daarin:

Notevoorbeeld DVI:0-7

Im Rhein, im hei - li.gen Stro. .mc, da spie - gelt sich in den Welln,

Ook in mate 17 en 18 van DVI spreek die langer nootwaardes van gewigtigheid wanneer daar na dietrekkrag van die domkerk verwys word. In teenstelling hiermee word korter nootwaardes en groter ritmiese beweeglikheid aangewend wanneer van die skone afbeelding op die goue leer sprake is:

Notevoorbeeld DVI:16d-21

Im Dom da steht ein Bild . nis, auf gol. de.nem Le.der ge . malt;

'n Besonder lang nootwaarde verskyn in DVII:17-18b teenoor die woord *långst*. Hierdeur word die letterlike betekenis van die woord treffend beklemtoon:

Notevoorbeeld DVII:16c²-18b

das weiß ich långst

Eerder as om die toehoorder van die jong digter se vaste besluit te oortuig, word die lang uitgerekte ontkenning waarmee DVII afsluit, 'n kreet van vertwyfeling en onderdrukte emosie:

Notevoorbeeld DVII:31c²-33b

ich groß . le nicht.

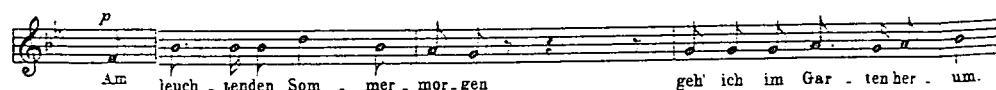
Al is daar in DVIII nie sprake van gestileerde woordritme nie, word die regte woorde soos *tief* en *weinen* tog presies gepas deur die langer nootwaardes beklemtoon:

Notevoorbeeld DVIII:2b²-6b¹

wie tief ver . wun . det mein Herz, sie wür. .den mit mir wei . nen.

Binne die raamwerk van 'n gestileerde woordritme word die aanvangstoon van die eerste en tweede maatslae in DXII meesal verleng. Hierdie ritmiese swaartepunte werk versomberend en skep 'n gevoel van gewigtigheid:

Notevoorbeeld DXII:2b³-6a²



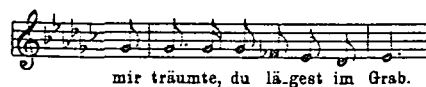
In die verlengde nootwaarde op die tweede helfte van maat 10 in DXII, kan iets gelees word van die afgetrokkenheid van die jong man. Die buitengewone beklemtoning van *aber wandle* onderstreep die onewewigtige gemoedstoestand van die sprakelose wandelaar:

Notevoorbeeld DXII:10-11a



Terwyl dit nie in ooreenstemming met die natuurlike spraakritme is nie, dien die verlenging van die nootwaarde op die woord *träumte* in DXIII:5a, 16a en 27a om die droomgedagte subtiel maar sekerlik doelbewus te beklemtoon:

Notevoorbeeld DXIII:4b³-6a



In dieselfde lied sluit die gepunteerde halwenoot teenoor die woord *Flut* in maat 32 aan by die idee van 'n ononderbroke tranevloed en voortdurende smart:

Notevoorbeeld DXIII:28a³-32



Die swenkende effek wat in die melodie van DXV geskep word deur die langer waarde van die gepunteerde kwartnoot op woorde soos *winkt, blühen, glühen*, ens. dien nie alleen om die betrokke woorde te beklemtoon nie, maar ook om reëlmatige ritmiese swaartepunte te skep:

Notevoorbeeld DXV:8b³-12a



Langer nootwaardes word in DXV:65-67 aangewend as eksklamasies wat die ritmiese beweging geleidelik tot stilstand bring wanneer die affek 'n wending neem. Die

tempo-aanduiding verander hierna van *Lebendig* na *Mit innigstem Empfindung*:

Notevoorbeeld DXV:65-67



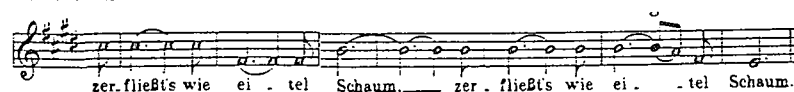
Die oorgebinde note en daaropvolgende relatief kort nootwaardes in DXV:70 en verder, spreek van innerlike versugting. Die effek van hierdie ritmiese kontras tussen die lang en kort nootwaardes, is byna een van 'n snik:

Notevoorbeeld DXV:68b³-75



Die besonder lang nootwaarde in DXV:99-100b², bring die ritmiese beweging van die voorafgaande snit tot stilstand, voordat die nagedagte, gemerk *Adagio* in maat 100b³ intree:

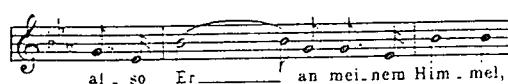
Notevoorbeeld DXV:96b³-103



Besonder intense emosionele betrokkenheid aan die kant van die verliefde meisie word in FII op 'n hele paar verskillende plekke d.m.v. verlengde nootwaardes beklemtoon:

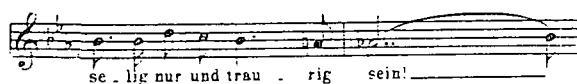
maat 14a-c¹ as gevoelsbelaaide beklemtoning van *Er* en die bewonderende meisie se versoetheid:

Notevoorbeeld FII:13d-15b



maat 28a-d² as beklemtoning van *sein!* uiterlik, maar eintlik die eensame liefdesmart innerlik, veral ook in verbinding met die melisma:

Notevoorbeeld FII:27-28



maat 42a-c¹ as uiterlike beklemtoning van die woord *Wahl*, maar innerlik as aanduiding van die onbereikbaarheid van en hoë prys wat gestel word op die keuse van die held. So ook is die meisie se verskuilde versmagting om deur die held

uitgekies te word, onderliggend aan die betrokke beklemtoning:

Notevoorbeeld FII:38d-42c



maat 45a-c¹ as uiterlike sowel as innerlike beklemtoning van *tausend*, veral in verbinding met die melisma:

Notevoorbeeld FII:44d-46a



maat 50a-c¹ as beklemtoning van die woord *dann*:

Notevoorbeeld FII:49-50c



In FIII:7-8a en 59-60a word die woord *berückt* telkens d.m.v. 'n verlengde nootwaarde beklemtoon. So word die behae wat die verliefde jong meisie in haar verliefdheid skep en die ongelooflike verrukking wat sy beleef, benadruk:

Notevoorbeeld FIII:4c-8a



In mate 83-84 van dieselfde lied word die verlenging van die nootwaarde selfs nog verder uitgebrei met sprekende emfatiese effek:

Notevoorbeeld FIII:80c-84



Die verlengde nootwaarde op die woord *dein* in FIII:23-24b beklemtoon nie alleen die spesifieke woord nie, maar ook die ewigheidsgedagte wat hier uitgespreek word:

Notevoorbeeld FIII:20c-24b



Heerlike verwondering en betowering spreek uit die milde oordrywing in mate 39 en 79 (in vergelyking met maat 3) van FIII. Hier word langer nootwaardes emfaties gebruik om die woorde *sterben* en *glauben* intenser te beklemtoon:

Notevoorbeeld FIII:36c-40a, 76c-80b

O laß im Traume mich ster - ben
ich kann's nicht fas - sen, nicht glau - ben,

Langer nootwaardes aan die einde van frases in FIV:4, 20 en 36 dien nie primêr as ritmiese beklemtoning nie, maar sluit eerder aan by die kontemplatiewe gees van die lied asook die onderliggende ringgedagte. Hierdie verlenging van nootwaardes bring 'n vloeiende aaneenskakeling van die verskillende frases mee:

Notevoorbeeld FIV:2d-6c

mein göl - des Rin - ge - lein, ich drük - ke dich fromm an die Lip - pen,

'n Lettergreep wat normaalweg kort uitgespreek word, word in FIV:10a-b deur 'n halwenoot beklemtoon. Die langer nootwaarde sluit ook aan by die woordinhoud, waar dit om die loomheid van die droom handel:

Notevoorbeeld FIV:8d-10c

Ich hatt' ihn aus - ge - träu - met

Die lang nootwaarde teenoor die woord *ganz* dien om die woord uiterlik sowel as innerlik te beklemtoon. Tegelyk handel dit hier om 'n klimakspunt:

Notevoorbeeld FIV:26d-28c

ihm an - ge - hö - ren ganz,

Die ongewone verlenging van lettergrepe wat dikwels in FIV voorkom, skep 'n effek van besondere innigheid:

Notevoorbeeld FIV:2a-c, 3c-4c, 7d-8c

Fin - ger.
Rin - ge - lein.
an das Her - ze meir.

Ongeduldige afwagting en intense emosionele belewenis spreek uit die hantering van die melodiese klimaks in FV:17. Die betrokke nootwaarde word verleng d.m.v. die puntering wat hier 'n melodiese swaartepunt skep. Verder word die woord

nootwaardes. Dit stem ooreen met die betrokke woordinhoud en intensiveer die finaliteit wat deur die teks oorgedra word:

Notevoorbeeld FVIII:17d²-19a



Die matelose leegheid en doodsheid wat die vrou ervaar, word oorgedra deur die ongewone verlengde nootwaardes in mate 10 en 14. Binne die konteks van hierdie lied gesien, is die oorgebinde note met die effek van dubbelgepunteerde halwenote ongewoon en betekenisvol:

Notevoorbeeld FVIII:9c²-11a, 13c²-15b



Die oorgebinde note en daaropvolgende relatief kort nootwaardes in DXV:70 en verder, spreek van innerlike versugting. Die effek van hierdie ritmiese kontras tussen die lang en kort nootwaardes, is byna een van 'n snik:

Notevoorbeeld DXV:68b³-75



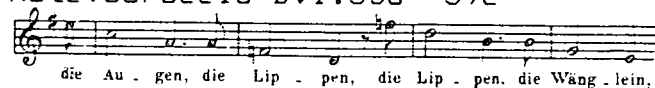
D) VOLGEHOUE RITMIESE PATRONE, HERHALING VAN RITMIESE PATRONE ENS.

Die volhardende ritme van DIII (agste-twee-sestiendes) is nie net gepas om die digter se behepthed met die aangehaalde natuurmotiewe en die geliefde se besondere kwaliteite te beklemtoon nie, maar dit dien ook die fyn spel met woorde en rympatroon van die gedig uitstekend (kyk DIII as geheel).

In DV werk die opeenhoping van dieselfde ritmiese patroon emfaties en gee aan die lied 'n ingehoue gejaagdheid, half uitasem (kyk DV as geheel).

Die volgehoue herhaling van die spesifieke ritmiese patroon in DVI:35d²-39c spreek van die indringende wyse waarop die digter die gelaat van die ikon bestudeer en met die van die geliefde vergelyk:

Notevoorbeeld DVI:35d²-39c



Wanneer die jong digter beseft dat daar in sy geliefde se hart 'n ewige duisternis heers, ervaar hy 'n oorweldigende ontsetting. Hieraan gee Schumann uitdrukking deur die aaneenskakeling van relatief korter nootwaardes in DVII:12c²-16b:

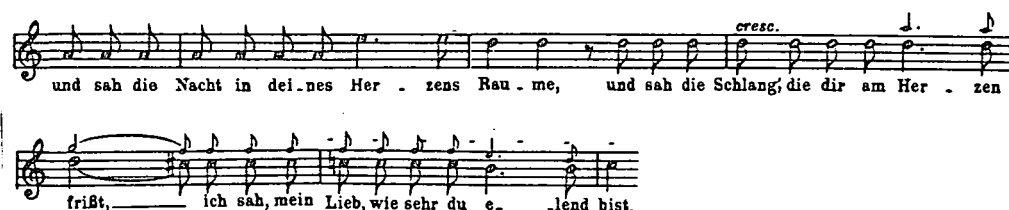
Notevoorbeeld DVII:12c²-16b



Wie du auchstrahlst in Di . a . man . ten . pracht, es fällt kein Strahl in dei . nes Herzens Nacht,

'n Duidelik waarneembare aandrang spreek uit die ritmiese opstapeling vanaf maat 24 van dieselfde lied. Hierdie aandrang sluit meer direk by die woordbetekenis aan waar dit om die verterende kwaad in die binneste van die geliefde handel:

Notevoorbeeld DVII:24c²-30a

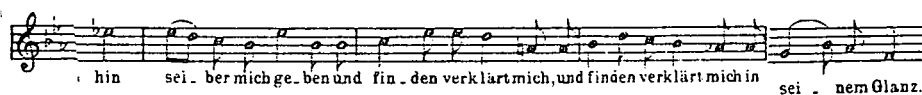


und sah die Nacht in dei . nes Her . zens Rau . me, und sah die Schlang; die dir am Her . zen
frißt, ich sah, mein Lieb, wie sehr du e . . lënd bist.

Die konstante herhaling van sekere ritmiese formules, soms ietwat gewysig, sluit in DVIII aan by die beeld van die digter wat deur sy gebrokenheid van hart vasgevang is (kyk DVIII as geheel).

Mate 29c-32c van FIV vertoon 'n ostinato-agtige ritmiese patroon in die sangstem wat uit 'n kwartnoot en twee agstenote bestaan en wat dien om die oortuigde oorgawe en behaaglike, besliste selfopoffering waarvan die teks spreek, te beklemtoon:

Notevoorbeeld FIV:28d-32c



hin sei . ber mich ge . ben und fin . den verklärt mich, und finden verklärt mich in sei . nem Glanz.

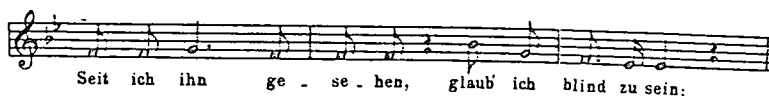
Die konstante aanwending van die opslag in DXV dra by tot die effek van ligtheid en bruisende vitaliteit (kyk DXV as geheel).

Die ritmiek van die eerste strofe van DXI is sterk simmetries. Die simmetrie is in ooreenstemming met die onafwendbaarheid van die gebeure soos dit in die eerste strofe beskryf word (kyk DXI as geheel).

FI word binne die raamwerk van die betrokke siklus gesien, op unieke wyse benader. Die hele lied word in ritmiese opset oorheers deur die sinkopasie wat verkry word deur die beklemtoning van die tweede maatslag soos dit reeds in die

eerste frase van die stemparty waargeneem word. Maat 2 (wat deur die begeleiding in maat 1 voorberei word) dien as ritmiese kern vir die hele lied (kyk FI as geheel):

Notevoorbeeld FI:2-4

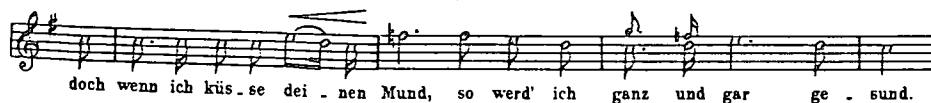


E) RITMIESE ANDERSHEID, UITBREIDING, WYSIGING ENS. VAN BESTAANDE RITMES

Binne die raamwerk van 'n gestileerde woordritme wat oorheers word deur 'n agste-twee-sestiendes verdeling van die maatslae, word die anderse ritmes wat voorkom in DIII as intensiverend ervaar. Telkens wanneer na die geliefde as bron van alle liefdesvreugde verwys word, word van veranderde ritmiek en melismas gebruik gemaak (kyk DIII as geheel).

Aanvanklik kom die stemparty van DIV redelik aksentloos voor en van maat $4c^2$ tot maat 5 val die ritmiek nie sterk op nie. Mate 6a-8a verkry egter 'n besliste ritmiese karakter wat die toenemende vertroue van die man beklemtoon:

Notevoorbeeld DIV:4c²-8a



Na die betekenisvolle opsnippering van die melodielyn wat aan snikke herinner, dra die ritmiese uitgebreidheid van die formule in DXIII:10-11a by tot die beklemtoning van die tranevloed waarvan die teks spreek (kyk DXIII:0-11a).

Die voortvloeiende trane waarvan DXIII:29b²-32 vertel, sowel as die gepaardgaande innerlike gebrokenheid van die jong man, vind neerslag in die komplisering van die ritmiek in die genoemde mate, in vergelyking met mate 0-11a (kyk DXIII:24b²-32).

'n Spreekende en baie effektiewe ritmiese klemverskuiwing vind plaas in DII. Waar die verliefde man en sy liefdesmart op die voorgrond is, verskyn *meinen* telkens op 'n sterk maatslag in mate 1 en 5. Die klem verskuif vanaf maat 8b² geleidelik van die belofte wat die jong man maak na die geliefde as persoon. Om hierby aan te pas, verskyn die spesifieke verwysing na die geliefde in mate 10 en 13 op beklemtoonde maatslae (kyk DII as geheel).

Wanneer dit in DXI om die irrasionele optrede van die meisie handel, begin die formule met 'n aksent op die tweede

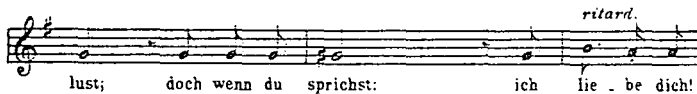
maatslag in maat 20b en verleen so ongewoon veel gewig aan 'n rededeel wat normaalweg nie soveel klem sou ontvang nie:

Notevoorbeeld DXI:16b²-24a



Die verraderlike wyse waarop die meisie van die liefde praat en die feit dat die man beseft hy word mislei, word ook ritmies in DIV weergegee. Daar word van die voorafgaande sterker ritmiese opset afgesien en die stemintredes op die swak gedeeltes van die betrokke maatslae word hervat, bv. mate 12b² en 13c² (kyk DIV as geheel):

Notevoorbeeld DIV:12-14b¹



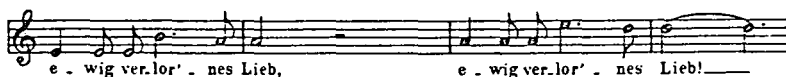
'n Selfs nog intenser ontsetting en oorstelptheid spreek uit die verandering van metrum in DXIV. Wanneer die jong man vergeefs voor die voete van die droombeeld neerval en sy hom weemoedig weier met tranes wat van haar wange afrol, verander die metrum van 2/4 na 3/4 om uitdrukking te gee aan die man se onewewigtige gemoedstoestand:

Notevoorbeeld DXIV:8b²-11a¹, 21b²-24a¹



Die sekwensiële formule in mate 5-6b en 7-8d van DVII begin telkens op die sterk eerste maatslag. Hier word in teenstelling met die voorafgaande melodiese formules 'n sterk stelling gemaak wat op die finaliteit van die ewig verlore liefde dui (kyk DVII:1-8):

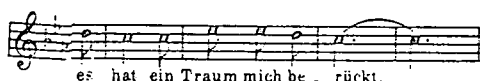
Notevoorbeeld DVII:5-8d¹



In vergelyking met maat 7 se meer vloeiende ritmiese verdeling, spreek daar 'n groter mate van dringendheid uit die eweredige agstenootverdeling van maat 18. Hier vind reeds 'n emosionele intensivering plaas wat die uiteindelijke klimaks voorberei (kyk DXIII:0-22).

FIII:82 maak van dieselfde ritmiese segswyse gebruik. Hierdie maat bevat nie dieselfde gepunteerde ritme as wat mate 6 en 68 vertoon nie. Die gelyke ritme in maat 82 beklemtoon die nadruk waarmee elke woord en elke lettergreep deur die ekstatische jong vrou ge-uiter word (kyk FIII:6, 68 en 82):

Notevoorbeeld FIII:80c-84



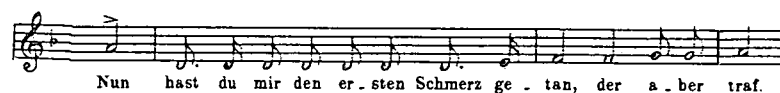
Die gestileerd-deklamatoriese aard van die ritmiek van FVI asook die vraende aandrang van die verwonderde man spreek die duidelikste uit die herhaling van ewe lang nootwaardes soos in die geval van maat $3b^2-3d^1$:

Notevoorbeeld FVI:2b-4b



In verbinding met die bepaalde tempo en harmoniek vind ook die ritmiek van FVIII volkome aansluiting by die vrou se afgetrokke mymering. Die aanhoudende agstenootherhalings wat so dikwels in die verloop van die lied voorkom, versinnebeeld die onomstootlike realiteit van die dood waarmee die vrou gekonfronteer word. Verder is dit ook tipies van die afgematte, verslae persoon se spreekwyse (kyk FVIII as geheel):

Notevoorbeeld FVIII:1c-4b



Ritmiese kontras word in FII op 'n besonder interessante wyse aangewend. Wanneer daar van die jong held se uiterlike voortreflikhede sprake is, word van die gepunteerde ritme gebruik gemaak wat volgens Sams⁶⁰ by Schumann met manlikheid geassosieer word. Waar dit egter om die man se innerlike kwaliteite handel, word daar in kontras met bg. van meer gelykvloeiende ritmes gebruik gemaak:

Notevoorbeeld FII:2-9

Er. der Herrlichste von al. len. Wie so
 mil. de, wie so gut! Hol. de Lip. pen. kla. res
 Au. ge. hel. ler Sinn und fe. ster Mut.

Slegs in maat 24d² van FIV verskyn daar 'n sestienendoot as opslag. By al die ander frases het die opslag uit 'n kwartnoot, 'n melisma van twee agstenote of 'n agstenoot bestaan. Hierdie relatief korter nootwaarde dien as 'n gepaste intensiverende intrede vir die vuriger vierde strofe wat dan ook *Nach und nach rascher* gemerk is (kyk FIV as geheel).

Wanneer die plegstatige lyksprosesse in DXVI beskryf word, word momenteel van die gepunteerde ritme afgewyk om 'n gewigtige marsiale effek te verkry in mate 35d-37b:

Notevoorbeeld DXVI:35d-39c

Die sollen den Sarg fort. tragen, und senken ins Meer hin. ab;

'n Prosesse van heel ander aard word in FV:46c-52a geskilder. Hier handel dit om die statige, maar tog vrolike bruidsgevolg wat uit die midde van die geliefde vriendinne vertrek:

Notevoorbeeld FV:46c-52

F) DIE BETEKENISVOLLE AANWENDING VAN MELISMAS

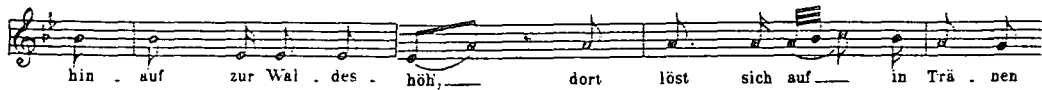
Die enigste twee melismas wat in DI voorkom, verskyn in mate 7b en 18b ter beklemtoning van die woorde *Knospen* en *Vögel*. Die andersheid van die melismas binne die sillabiesse raamwerk werk besonder emfasies en skilderend:

Notevoorbeeld DI:6b²-8a, 17b²-19a

als al. le Knos. pen spran. gen. als al. le Vö. gel san. gen.

Die melismas in mate 16 en 17 van DX werk emfaties te midde van 'n konsekwente sillabiese toonsetting. Die melisma in maat 17 val veral op aangesien die nootwaardes daarvan nêrens anders in die lied voorkom nie. Maat 17b besit die karakter van 'n snik in die melodie:

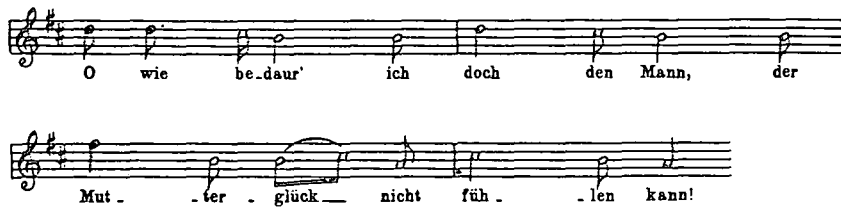
Notevoorbeeld DX:14b²-18a



Wanneer melismas in 'n oorwegend sillabiese FV voorkom, word dit telkens in die tweede helfte van die betrokke frase aangetref (behalwe in die geval van maat 41). Elke frase van hierdie lied begin dus met 'n sterk, oortuigende ritmiese inslag om dan in die tweede helfte van die frases in 'n positiewe sin te verweek. Sillabiek word aangewend om die uiterlike omstandighede te skilder, terwyl die melismatiek op die innerlike ervaring van die jong vrou konsentreer (kyk FV as geheel).

In FVII:24 word die woord *Mutterglück* beklemtoon deur die klimakstoon in die eerste helfte van die maat en die melisma in die tweede helfte van die maat. Hierdie melisma spreek van warmte en die vreugde wat die moeder ervaar:

Notevoorbeeld FVII:22-25b²



Die intense gemoedsbeweging wat die moeder ervaar wanneer die kindjie wat sy aan haar bors hou vir haar glimlag, word beklemtoon deur die gevoelsbelaaide melismas gepaard met melodiese styging en chromatiek in FVII:31:

Notevoorbeeld FVII:29b³-31

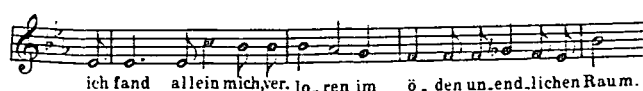


G) SINKOPASIE AS UITDRUKKINGSMIDDEL

Die enigste sinkopasie wat in DVIII in maat 30 voorkom, werk besonder betekenisvol. Dit handel hier om die wyse waarop die digter se hart deur die meisie figuurlik in twee geskeur is. Hierdie emosionele skeuring en die gevolglike ontwrigting wat die jong man beleef, vind wonderlik uiting in die aanwending van die sinkopasie:

Notevoorbeeld DVIII:28b²-32a

In FIV verskyn die enigste sinkopasie wat in hierdie lied voorkom, teenoor die woord *verloren* in maat 14. So word nie alleen die woord uiterlik nie, maar ook die innerlike betekenis van onstabiliteit en vreemdheid beklemtoon:

Notevoorbeeld FIV:12b²-16b

Ongewone beklemtoning (d.i. ongewoon binne die raamwerk van die betrokke lied) wat besonder gepas is, kom voor in FII:52c²-d. Hier verlustig die hulpeloos verliefde meisie haar op melodramatiese wyse in die gedagte dat sy haar held so innig lief het, dat hy gerus maar haar hart kan breek:

Notevoorbeeld FII:50d-54b



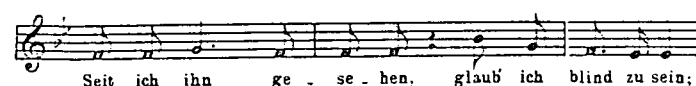
Die gesinkopeerde stemaanvang in FVI:2b wat reeds deur die klavier in maat 1 geantisipeer word, beklemtoon nie alleen op besondere wyse die woord *Süsser* nie, maar spreek ook van 'n tere weekheid en innige koestering kenmerkend van die lied in die algemeen:

Notevoorbeeld FVI:2-4



Die hele FI word ritmies oorheers deur die sinkopasie wat verkry word deur die beklemtoning van die tweede maatslag wat reeds in die eerste frase van die stemparty waargeneem kan word. 'n Beswymende effek word verkry deurdat die tweede maatslag so dikwels beklemtoon word. Dit sluit ten nouste aan by die droomverlorenheid waarin die jong verliefde meisie haar bevind (kyk FI as geheel):

Notevoorbeeld FI:2-4b



H) AFWESIGHEID VAN RITMIESE AKSENTE OF RUSPUNTE

Die afwesigheid van aksente, net soos aksente self, dien in DIV op 'n besonder geslaagde wyse die heersende affek. Waar die man droomverlore in die meisie se oë staar, is mate 1-4 redelik aksentloos. Dit word veral so aangevoel a.g.v. die feit dat die twee motiewe telkens op die swak deel van die maatslag begin:

Notevoorbeeld DIV:1-4a

Wenn ich in dei - ne Au - gen seh', so schwin - det all mein Leid und Weh;

Langer nootwaardes kom opvallend voor in mate 4, 20 en 36 van FIV. Op hierdie spesifieke plekke in hierdie lied dien dit nie primêr as ritmiese beklemtoning nie. Eerder help dit om die vloeiende aaneenskakeling van die verskillende frases te verkry, wat aansluit by die kontemplatiewe gees van die teks. Verder kan dit ook gesien word in aansluiting by die ringgedagte wat hierdie lied oorheers (kyk FIV as geheel):

Notevoorbeeld FIV:0-8c

Du Ring an meinem Fin - ger mein gol - de - nes Rin - ge - lein. ich
drük - ke dich fromm an die Lip - pen, dich fromm an die Lippen. an das Her - ze mein

I) EMFATIESE AANWENDING VAN GEPUNTEERDE RITMES

Die eerste twee melodiese formules van die stemparty van DI word oorheers deur reëlmatige sestiendenote. Wanneer die emosionele intensiteit vanaf maat 9 toeneem, werk die oorheersende gepunteerde ritme emfaties. Dieselfde ritmiese teenstelling is ewe effektief binne die raamwerk van die tweede strofe (kyk DI as geheel).

In DII word gepunteerde ritmiek in samewerking met wentelende melodiek skilderend aangewend om die gesang van die nagtegale voor die gees te roep. Dit is weer eens die kontras tussen gelyke en gepunteerde ritmiek wat die betrokke evokatiewe formule ook in die tweede strofe laat slaag:

Notevoorbeeld DII:6b²-8a¹

ein Nach - ti - gal - len - chor.

Die volgehoue gepunteerde-kwart-agste *siciliano*-agtige ritmiek wat vanaf maat 31 in DVI ook na die stemparty deurwerk, dien die soetlikheid wat daar uit die beskrywing van die ikon spreek:

Notevoorbeeld DVI:31b²-35a



Es schweben Blu-men und Eng-lein um uns-re lie-be Frau;

In DVII:13c²-14b en die daaropvolgende sekvens sluit die puntering subtiel aan by die skittering van die harde, koue diamant wat hier as beeld gebruik word en waarvan die flonkerende strale nie eens die duisternis in die geliefde se gemoed kan verdryf nie:

Notevoorbeeld DVII:12c²-16b



Wie du auchstrahlst in Di-a-man-ten-pracht, es fällt kein Strahl in dei-nes Herzens Nacht,

Die gepunteerde ritmiek wat op gereëde afstande in die verloop van DX verskyn, lê berekende klem op sekere woorde:

Notevoorbeeld DX:6b²-8a¹, maat 7a: *einst*



das einst die Lieb-ste sang.

Notevoorbeeld DX:8b²-10a, maat 9b: *Brust*



so will mir die Brust zer-sprin-gen

Notevoorbeeld DX:12b²-14a, maat 13b: *dunkles*



Es treibt mich ein dunk-les Seh-nen

Notevoorbeeld DX:14b²-16a, maat 15a: *hinauf*



hin-auf zur Wal-des-höh,—

Notevoorbeeld DX:16b²-18a, maat 17a: *löst*



dort löst sich auf— in Trä-nen

Notevoorbeeld DX:18b²-20a, maat 19a: *Über~*; 19b: *-grosses*



mein ü-ber-gro-ßes Weñ.

Waar hierdie ritmiese formule met sy voelbaar swenkende effek, binne dieselfde maat herhaal word, werk dit in teenwoordigheid van die spesifieke diastematiek en harmoniek intensiverend. In mate 11 en 19 word die smart en weemoed wat die digter ervaar, op hierdie wyse beklemtoon:

Notevoorbeeld DX:10b²-12a, 18 -20a

von wil . dem Schmer . zen . drang. Trä . nen mein ü . ber-gro . Bes Weh.

Die enigste gepunteerde nootwaarde in die hele verloop van die stemmelodie van DXI verskyn in maat 27a teenoor die woord *bleibt*. Hierdie verlengde nootwaarde onderskryf nie alleen die uiterlike betekenis van die betrokke woord nie. Die speelse effek daarvan sluit gepas aan by die wispelturigheid waarom dit in die lied handel:

Notevoorbeeld DXI:24b²-28a

Es ist ei-ne al-te Ge-schich-te, doch bleibt sie im-mer neu;

Vir die duur van die eerste drie sinne van DXVI word van gepunteerde ritmiek gebruik gemaak (mate 4, 6 en 8). Hierdie ritmiek werk mee om 'n effek van gewigtige afgemetenheid te skep. Die swaarvoetige, byna hinkende ritme van die stemparty roep die enorme beelde wat in die lied beskryf word, voor die geestesoog:

Notevoorbeeld DXVI:3d²-9b

Die al-ten bö-sen Lie-der, die Träu-me bö's und arg. die laßt uns jetzt be-graben,

Ook wanneer die afmetings van die enorme kis met die Heidelbergse vat vergelyk word en melding van die reusagtige brug by Mainz gemaak word en na die Keulse domkerk verwys word, word weer van gepunteerde ritmiek gebruik gemaak (kyk DXVI:15d-35c).

In FI word gepunteerde ritmiek weer met 'n heel ander resultaat aangewend. A.g.v. die gepunteerde nootwaarde wat die melismas in mate 8 en 10 voorafgaan, word die tweede maatslag genivelleer wat 'n swewende effek tot gevolg het. Dit pas presies aan by die idee van 'n swewende droombeeld in die eerste strofe. Hoewel die aansluiting by die tweede strofe nie so ooglopend is nie, kom die idee van droomverlorenheid tog tereg:

Notevoorbeeld FI:7c-11b

wie im wa-chen Trau-me schwebt sein Bild mir vor-

Die gepunteerde-agste-sestiende-motief speel in FII 'n belangrike rol. Volgens Sams⁴¹ word hierdie motief by Schumann met manlikheid geassosieer. Die aanwending daarvan in hierdie lied om die uiterlike voortreflikhede van die jong held te besing is presies gepas (kyk FII as geheel). Teen die lewendige tempo van hierdie lied en in kombinasie met die spesifieke melodie verleen die gepunteerde ritmiek van mate 2, 5 en 6 en ander plekke wat daarmee ooreenstem of daarvan afgelei is, 'n innige opgewondenheid aan die lied wat spreek van die jong vrou se innerlike emosionele stuwings en gloeiende, bewonderende liefde (kyk mate 10, 13d-15b, 29, 57, 60d-62b).

Die opeenvolging van gepunteerde ritmes spreek op bepaalde plekke in die verloop van FVI van innerlike versugting en ontroering. Die snak-effek van die betrokke ritmiek in kombinasie met opeenvolgende toonherhaling speel hier 'n definitiewe rol. Sonder die opeenvolgende toonherhaling lewer dit egter nie presies dieselfde resultaat nie. Vergelyk maat 8 (18) met maat 25 (of 29, 35 en 37):

Notevoorbeeld FVI:7d-9c, 25-26b

laß der feuch-ten Per-len un-ge-wohn-te Zier
Weißt du nun die Trä-nen,

In FVI:39 en 40 werk die toonherhaling weer mee om aan die gepunteerde ritmiek 'n effek van verinniging en intensivering te gee:

Notevoorbeeld FVI:38d-41b

daß ich fest und fe-ster nur dich drük-ken mag,

J) ONREËLMATIGE NOOTGROEPE

Triole word in slegs drie gevalle in die verloop van die twee siklusse gebruik en telkens met 'n besonder sprekende emfatiese effek.

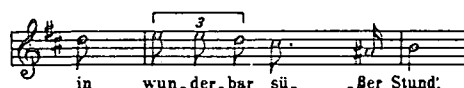
In DII word die onreëlmatige ritmegroep in maat 13b gebruik om aan die melodie 'n hunkerende ondertoon wat van weekheid spreek te verleen. Terselfdertyd trek dit die aandag weg van *deinem* af, wat 'n geweldig subjektiewe effek skep:

Notevoorbeeld DII:12b²-14b¹

und vor dei-nem Fen-ster soll klin-gen

Die triool in DV:15a verleen sprekende ritmiese gewig aan die woord *wunderbar* deurdat al drie lettergrepe ewe lang nootwaardes verkry. Die uitsonderlikheid van die onreëlmatige notegroep binne die bepaalde ritmiese konteks beklemtoon die uiterlike sowel as innerlike betekenis van die woord treffend:

Notevoorbeeld DV:14b²-16a



Die triool in FVI:20 tree vanweë die uitsonderlikheid daarvan binne die bepaalde konteks sterk op die voorgrond - veral aangesien dit ook die enigste melisma in die lied verteenwoordig. Die spesifieke teksinhoud verleen aan hierdie triool 'n speelse karakter. Dit staan in sterk kontras met die diepe ontroering wat uit die lied as geheel spreek. As sulks dien dit om balans te verkry binne die raamwerk van die byna beswaarde atmosfeer en dien as 'n momentele opflikkering:

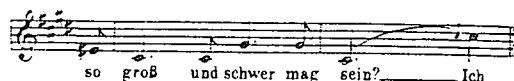
Notevoorbeeld FVI:20-21b



K) DIE EMFATIESE GEBRUIK VAN VERSIERINGS

Dit val sterk op dat daar nêrens in die verloop van *Dichterliebe* van versierings gebruik gemaak word nie. Slegs in DXVI:47 verskyn daar 'n *portato*-aanduiding t.o.v. die stygende oktaaf om die vraag te beklemtoon. Hierdie *portato*-oktaaf spreek van intense weekheid en aandoening en dien as gepaste oorgang van die een stemregister na die ander asook van die een affek na die ander:

Notevoorbeeld DXVI:45d²-47

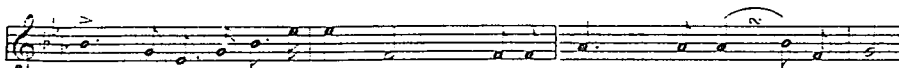


Versierings, wat moontlik meer by die vroulike karakter van *Frauenliebe und Leben* pas, werk op 'n hele paar plekke in die loop van die siklus besonder effektief en is veral volop in die ekstatische FII.

Die versierings wat in FII verskyn, het elke keer 'n berekende ritmiese effek. So dien die draaisnellers soos dit in mate 4c en 8c voorkom, telkens om die meisie se besondere ontroerde bewondering vir haar jong held te beklemtoon (kyk FII mate 12c, 16c, 31c, 25c, 59c, 63c). In 'n mindere of meerdere mate spreek elkeen van hierdie

versierings van die meisie se intense aandoening by die gedagte aan die voortreflikheid en verheuenheid van haar held. Selfs maat 31c, waar dit om haar bede vir sy geluk handel, is steeds op haar verering vir hom ingestel:

Notevoorbeeld FII:2-5b



Er. der Herrlichste von al - len, wie so mil - de, wie so gut!

Notevoorbeeld FII:29-32



Hö - re nicht mein stil - les Be - ten, dei - nem Glück - ke nur - ge brechen, brich, o

In FII:23c vestig die voorslag ritmies die aandag op die betrokke noot en daarmee saam op die tweede persoonsvorm wat vir die eerste maal in die lied voorkom. Tot op hierdie punt in die lied het die meisie net in die derde persoon na die geliefde verwys, as simbool van die vererende afstand wat sy bewaar:

Notevoorbeeld FII:21-24b



Wand - le, wandle die Bahnen, nur be - trach - ten dei - nen Schein,

Die gewaande ongeërgdheid wat die meisie in FII:52-53 probeer voorhou, word weerspreek deur die emfatiese versiering in maat 53c. Sy probeer die gedagte aan 'n gebroke hart oënskynlik as onbeduidend van haar afskud. So vestig sy egter eerder aandag op haar besondere kwesbaarheid:

Notevoorbeeld FII:50d-54b



soll - te mir das Herz auch brechen, brich, o Herz, was liegt - da - ran?

Ritmiese beklemtoning word aan die betrokke note en maatslae verleen deur die versieringsnote wat in mate 10a, 22a en 62a (lg. identies met 10a) van FIII verskyn. Hierdie beklemtoning dien om die ekstase en verwondering van die oorstelpte meisie uit te bou:

Notevoorbeeld FIII:8c-11, 20c-24b



wie hätt' er doch un - ter al - len ... ich bin auf e - wig dein!

Soos in FII dikwels die geval was, word die draaisneller ook in FV gebruik om die meisie se bewondering vir die voortreflikheid van die man te besing.

Wanneer die bruid in ekstase na haar bruidegom as die son in haar lewe verwys, word die woord *deinen* sprekend met 'n draaisneller beklemtoon:

Notevoorbeeld FV:27-30



Bist, mein Ge.lieb . ter, du mir er.schie . nen, gibst du mir, Son . ne, dei . nen Schein?

In FVI:51c word 'n versieringsnoot teenoor die woord *Morgen* gebruik wat dit ritmies beklemtoon en van intense hunkering spreek wanneer die vrou van die wiegie langs haar bed vertel. Op hierdie oomblik in haar lewe is die wiegie nog leeg, maar sy sien met verlange uit na die dag dat haar kindjie, ewebeeld van haar man, daarin sal lê en haar sal toelag:

Notevoorbeeld FVI:50d-54b



kommen wird der Mor.gen, wo der Traum er.wacht, und dar . aus dein Bild.nis mir ent.zc.genlacht,

Die versieringston in FVII:17b wat portato uitgevoer word, beklemtoon die moeder se deernis wat deur die melodiek gefimpliseer word en wat duidelik uit die teks spreek. Die moeder getuig hier van die bevoorregte posisie van die vrou wat aan haar kindjie die lewensnoodsaaklike moedersmelk gee:

Notevoorbeeld FVII:14-17



O wie be.daur' ich doch den Mann, der
Mut . ter . glück nicht füh . len kann! Du

L) OPSNIPPERING VAN DIE MELODIESE LYN

Dit is opvallend dat die opsnippering van die melodiese lyn om uitdrukking aan sekere gemoedsbeweginge te gee, net in *Dichterliebe* voorkom. Moontlik kan dit verklaar word vanuit die man se relatiewe onvermoë om werklik uitdrukking aan sy emosies te gee. Hy probeer om eerder innerlik sy emosionele ewewig te herwin, terwyl die vrou meer geredelik vrye teuels aan haar emosies gee en haar gevoelens ook makliker in woorde uitdruk.

Die opsnippering van die melodielyn van DXIII deur die invoeging van uitgebreide rustekens, sluit ten nouste aan by die nadenkende, introspektiewe afgetrokkenheid van die ontsette digter wat van sy makabere droom vertel (kyk DXIII as geheel):

Notevoorbeeld DXIII:0-6a

Ich hab' im Traum ge . wei . net,
mir träumte, du lä . gest im Grab.

Die relatief kort pouses wat in 'n aantal mate in DXIII verskyn, snipper die melodielyn eweneens betekenisvol op en het hier die effek van snikke (kyk ook 18-22):

Notevoorbeeld DXIII:7-11a

Ich wach . te auf, und die Trä . ne floß noch von der Wan . ge her . ab.

Die opsnippering van die melodielyn is ook 'n opvallende ritmiese kenmerk van DXIV. Die invoeging van rustekens met hierdie effek sluit aan by die mymerende karakter van die lied as geheel (kyk DXIV as geheel):

Notevoorbeeld DXIV:0-4a

All . nächtlich im Traume seh' ich dich,

In DIII dien die rusteken in maat 5b² egter 'n ander doel. Dit verskyn op die momente wanneer die geliefde verklaar dat hy *nie meer* al die natuurvoorwerpe bemin nie, maar nou *net* sy klein, fyn, geliefde meisie:

Notevoorbeeld DIII:4b²-7a

ne . Ich lieb' sie nicht mehr, ich lie . be al . lei . ne die Klei . ne

Die wyse waarop die onderbreking van die melodielyn in die e.g. twee voorbeelde aangewend word, spreek telkens van versugting. Dit verklaar waarskynlik ook waarom dit nie in *Frauenliebe und Leben* presies so aangewend word nie, omdat dieselfde emosie gewek deur 'n verlore liefde nie daarin voorkom nie.

M) DIE SIMBOLIESE GEBRUIK VAN RITME

Slegs eenmaal in *Frauenliebe und Leben* en nêrens in *Dichterliebe* nie, word 'n bepaalde kenmerkende ritme simbolies aangewend. Die onderliggende *sarabande*-ritme van FI kan met redelike sekerheid beskou word as simbool van die dood. Hier waar die vrou vertel van die eerste maal wat sy

haar geliefde gesien het, is die treurige afloop van die verhaal reeds gesuggereer. Hierdie siening is veral ook geldig in die lig van die feit dat die siklus nie noodwendig verhalend in die teenwoordige tyd is nie, maar eerder as retrospeksie gesien moet word (kyk FI as geheel).

3.2.3.3 DINAMIEK

A) TEMPO-AANDUIDINGS

Langsame tempi word in albei siklusse aangedui by dié liedere waar dit om besonder innige en oorwegend na binne gerigte emosionele belewenisse handel.

Wanneer dit in DI om die tere ontwaking van die lente en die ewe brose liefde handel, is die tempo-aanduiding *Langsam, zart*. Die intieme reminissensie van DIV word ewe gepas met *Langsam* aangedui. Die tempo-aanduiding *Langsam* gee presiese uitdrukking aan die kontemplatiewe aard van DX. Die toenemend intense weemoed van die slotwoorde van DXV, waar die digter besef dat al die opwindende skoonheid om hom soos 'n vlugtige droom vervloei het, word *Adagio* gemerk (kyk maat 102). Wanneer die arglistige jongman uitgewoed is in DXVI, word sy besef van die futiliteit van sy liefde en sy grootsprakigheid rondom die weglê daarvan met 'n *Adagio*-aanduiding beklemtoon (kyk maat 48).

Die emosioneel verwonde vrou se smartlike verklaring in FVIII besit die tempo-aanduiding *Adagio*. Hoewel FVI geensins oor 'n smartlike onderwerp handel nie, is die vrou tog diep aangedaan wanneer haar man nie haar vreugdetrane dadelik begryp nie. Die tempo van die besonder innige, intieme tafereel wat hom hier afspeel, word as *Langsam mit innigstem Ausdruck* aangedui.

Hoewel die aard van die drie liedere waarna hieronder verwys word taamlik verskil, bestaan daar tog 'n gemeenskaplike ondertoon van aandoening. Dit vind in elke geval uitdrukking in die tempo-aanduiding *Ziemlich langsam*. In DVI is die tempo gepas by die grootsheid van die rivier, die bouwerk en die afbeeldings in die domkerk. Ook sluit dit aan by die algemene religieuse gees van die lied. Die afgetrokkenheid van die dwalende digter word ewe gepas daardeur weerspieël in DXII. Ook die gewigtige marsiaal en (soms oordrewe) erns van die bedroë minnaar vereis die betrokke tempo-aanduiding.

Die innige, weemoedige versugting van die jong digter in DXV:68b³-103 en die droomverlore jong meisie se bepeinsing rondom die ring aan haar vinger in FIV vind weerklank in die onderskeie tempo-aanduidings, nl. *Mit innigster Empfindung* en *Innig*. So is die *Larghetto*-aanduiding t.o.v. die peinsende, afgetrokke FI ook presies gepas.

'n Spreekende vertraging van die tempo word in DXII en FIII aangedui. In DXII word die blom se medelydende pleitrede om die meisie se onthalwe met *Langsamer* aangedui (DXII:17). Wanneer die oorstelpte meisie haar geliefde se aandoenlike liefdesverklaring in herinnering roep, verskyn die aanduiding *Etwas langsamer* in FIII:16.

Leise is die tempo-aanduiding wat verskyn bo-aan DV wat van innerlike versugting spreek. Dieselfde aanduiding word ook vir DXIII gebruik waar dit om die ontstellende droom en verdriet van die jong man gaan.

Vir DII sowel as DVII en DIX is 'n nie-snelle tempo aangedui. In DII (*Nicht schnell*) handel dit om die hunkering en versugting van die jong man wat poog om d.m.v. die sang van die nagtegaal sy geliefde te bereik. 'n Te vinnige tempo sou die verlangende kwaliteit van die lied laat verlore gaan. In die intense maar ook nadenklike DVII (*Nicht zu schnell*) probeer die verydelde digter homself oortuig dat hy onverskillig staan teenoor die geliefde se verraad. Hoewel die man dus gretig is om die smart wat sy geliefde hom aandoen, te ontken, moet die intense gevoelsbelevensie nie in die proses verlore gaan a.g.v. 'n te haastige tempo nie. DIX handel ook oor die bedroëtheid van die jong man wat met ontsteltenis die geroesemoes van die ietwat boerse bruilofsfees gadeslaan. Hier sou die tipiese dansritme verlore kon gaan indien die tempo te vinnig sou wees.

Momente van besondere behae, opwinding en vreugde word in die twee siklusse d.m.v. tempo-aanduidings soos *Munter*, *Lebendig*, *Innig*, *Lebhaft* en *Fröhlich*, *innig* aangedui. So word die behaaglikheid wat uit die digter se verlustiging in die natuur en sy geliefde se aanvalligheid spreek, in DIII deur die aanduiding *Munter* getipeer. Die bruisende, opwindende môrelied wat in DXV van die towertoneel vertel, het die tempo-aanduiding *Lebendig*. Die innige begeestering wat die jong meisie ervaar wanneer sy die voortreflike eienskappe van haar geliefde in FII besing, word met *Innig*, *lebhaft* aangedui. Net so gepas is die aanduiding *Fröhlich*, *innig* by die beskrywing van die moeder se vreugdevolle samesyn met haar dogtertjie in FVII.

Wanneer die jong meisie haar totale oorgawe aan haar verloofde in FIV besing, verskyn die tempo-aanduiding *Nach und nach rascher* in maat 24d², terwyl dit aanvanklik *Innig* was.

Die opgewondenheid wat daar onder die meisies heers wanneer die bruid deur haar vriendinne getooi word vir haar bruilof vind neerslag in die tempo-aanduiding *Ziemlich schnell* in FV.

Die intense oorstelptheid van die jong meisie wanneer haar geliefde sy liefde uiteindelik in FIII teenoor haar verklaar het, word nêrens in die verloop van die siklus weer presies só brandend, gretig aangetref nie. Dieselfde gemoedsbeweging maak ook nêrens in *Dichterliebe* sy verskyning nie. Dus is dit nie vreemd dat hierdie die

enigste liedere in die twee siklusse is met die aanduiding *Mit Leidenschaft* nie.

Geen tempo-aanduidings verskyn bo-aan DVIII, DXI en DXIV nie. Die tekstuele en affektiewe inhoud van die verskillende liedere, die notasie van die begeleiding van DVIII wat duidelik 'n ritselende effek wil skep, en die snelwisselende sentimente van die wispelturige jong mense, kan as riglyne vir die keuse van tempi in hierdie liedere geld. DVIII sal nie te stadig voorgedra kan word nie, anders sal die geritsel van die blommetjies en die ander natuurbeelde wat in die lied genoem word nie effektief voorgestel kan word nie. So sal ook die ongeërgdheid van die jeug volgens DXI nie bevredigend oorgedra kan word as die tempo nie snel genoeg beweeg nie. Die droom-idee van DXIV asook die intense emosionele aandoening verg 'n loom, byna trae gang.

B) TOONSTERKTE

Pianissimo-toonvlakke word slegs in 'n paar gevalle in die verloop van die twee siklusse aangetref. Die medelydende gefluister van die blomme wanneer hulle in DXII:17-20a vir hulle suster pleit, moet op hierdie lae toonvlak voorgedra word. So ook die nóg groter verdriet wat die digter vanaf DXIII:24b² uitsing. Wanneer die droombeeld die jong man aanspreek en aan hom die sipreskrans oorhandig, word 'n *pianissimo*-aanduiding ook in DXIV:26b² aangetref.

Die resignasie wat die vrou beleef nadat haar man, haar anker in die lewe, deur die dood van haar weggeneem is, word eweneens op hierdie lae toonvlak voorgedra en dan ook nog d.m.v. *ritardando* beklemtoon.

Dit is opvallend hoe dikwels daar *piano*-aanduidings in albei die siklusse voorkom. Waar dit handel om die teerheid, innigheid, hunkering, smart, nadenklikheid ens. wat met die liefde gepaard gaan, is hierdie dinamiese aanduiding telkens gepas:

In DI:4b² en 15b² handel dit om die tere ontwaking van die lente en die jong liefde wat met ontsag en omsigtigheid benader word. Die innige hunkering en versugting van DII verklaar waarom daar vir die hele verloop van die lied, buiten die *piano* by die begin van de stemparty, geen ander dinamiese aanduiding verskyn wat betrekking op toonsterkte het nie. DIV se nadenkende bepeinsing vind neerslag in die enkele *piano*-aanduiding wat by die begin van die lied verskyn. Afgesien van die enkele subtiele infleksie wat by die klimakspunt van die stemmelodie aangedui word, is hierdie ook die enigste aanduiding t.o.v. toonsterkte in die lied. Uit DV spreek 'n innerlike versugting wat weer eens slegs met 'n enkele *piano*-aanduiding by die begin van die

lied bevestig word. Die intieme, subjektiewe waarneming van die digter in die domkerk word beklemtoon deur die *piano*-toonvlak in DVI:16d. So ook sluit die uitsluitlik lae toonvlak van DVIII aan by die kontemplatiewe gees van die lied. Teenoor die *forte*-passasies waarin daar na die dansende bruilofsgangers verwys word, staan die verwysings na die geliefde op 'n *piano*-toonvlak in subtiele kontras in DIX. Die *piano*-aanduiding wat by die begin van DX voorkom en die enigste aanduiding t.o.v. toonvlak in die stemparty van die lied is, sluit ten nouste aan by die kontemplatiewiteit daarvan. Die afgetrokkenheid waarmee die digter deur die somertuin wandel, word weerspieël in die *piano*-aanduiding wat by die begin van die stemparty van DXII verskyn en tot in maat 16a geld. Heel gepas is die *piano*-toonvlak wat vir die eerste 22 mate van die stemparty van DXIII geld, waar dit om die ontstellende droom van die jong man en sy oneindige verdriet handel. Hoewel daar in mate 2-3 en 18-19 subtiele infleksies aangedui is, sal die oorwegende toonsterkte steeds *piano* wees. Ook in DXIV waar dit handel om 'n droom wat die digter dikwels ervaar het, is die *piano*-aanduiding by die begin van die stemparty van die lied gepas. Hierdie toonvlak sal vir die duur van die eerste 24 mate geld, met emfatiese infleksies in mate 9 en 22. Wanneer die wonderbaarlike tafereel van die flonkerende blou en rooi lig in DXV vanaf maat 48b³ beskryf word, tree die stem met 'n geheimsinnige *piano* in. In DXVI:44 verskyn daar vir die eerste maal in hierdie lied 'n *piano*-aanduiding in die stemparty. Dit sluit gepas aan by die geheimsinnigheid wat uit die teks spreek, asook by die rustigheid wat intree nadat die voorafgaande bravade homself uitgewoed het.

Die *piano*-toonvlak wat vir FI aangedui is, is gepas by die peinsende, innig bewoë inhoud en gees van die betrokke lied. Binne die wye dinamiese spektrum waardeur FII gekenmerk word, tree die *piano*-aanduiding in 38d as beduidend na vore. Die piëteit waarmee die meisie bereid is om haar liefdesverlorenheid ter wille van haar geliefde se beswil te aanvaar, vind wonderlik weerklank in die lae dinamiese vlak van die stemparty.

Soos in etlike liedere uit *Dichterliebe* die geval was, word die meisie se droomervaring in FIII ook deur 'n *piano*-toonvlak beklemtoon. Aandoening spreek uit die gedempte verwysing na die geliefde se liefdesverklaring in FIII:16c en verder. Verinnerliking en verwondering spreek uit die herhaling van die aanvangstrofe van die lied in mate 52c-67 op 'n *piano*-vlak. Uitgesonderd die strofe wat vinniger voorgedra moet word, sal die dinamiese vlak van FIV afgesien van kleiner natuurlike infleksies *piano* bly soos aangedui by die begin van die stemparty. Dit sluit aan by die besondere innige bepeinsing van die meisie. In FV skemer momentele weemoed deur in mate 41 en 42 wanneer die jong bruid van haar vriendinne afskeid neem. Dit word beklemtoon deur die

piano-toonvlak en die meegaande *ritardando*. Die klankvlak van die stemparty van FVI word in maat 2b asook in 12b as *piano* aangedui. Dit sluit aan by die besondere intimiteit wat uit die lied spreek. In maat 45b verskyn daar ook weer 'n *piano*-aanduiding as die aanvangsmateriaal weer in die stemparty intree en so ook by die laaste mymering van die ontroerde swanger vrou in maat 57d². Die afgetrokkenheid waarmee die vrou in FVIII verklaar dat sy haar in haar eie wêreld terugtrek, word in 15d met 'n *piano*-aanduiding vir die stemparty beklemtoon.

Relatief neutrale *mezzo forte*-aanduidings kom in enkele liedere voor waar die indruk van onbetrokkenheid of afsydigheid geskep wil word. So verskyn 'n *mezzo forte*-aanduiding by die begin van DVII om aan te sluit by die berekende ontkenning van emosionele betrokkenheid van die jong digter in hierdie lied. Die aanvanklike neutraliteit wat uit die digter se relaas oor die wispelturigheid van die liefde spreek, vind neerslag in die *mezzo forte*-toonvlak van DXI.

Strofes 3 en 4 van FII wat meer na binne gerig is wanneer die meisie verklaar dat sy haar geliefde maar net op 'n afstand sal gadeslaan, het net een dinamiese aanduiding in maat 21, nl. *mezzo forte*.

Forte-toonvlakke word uiteraard aangewend om uitdrukking te gee aan groot en grootse voorwerpe en beelde, om sekere stellings te beklemtoon en om intensiteit aan sekere formules te verleen. Waar die grootsheid van die Rynrivier en die imposante Keulse domkerk se weerkaatsing daarin besing word, word by die begin van DVI aangedui dat die toonvlak *forte* moet wees. Die bedroë digter se heftige ontkenning van die pyn wat die geliefde hom aandoen, word telkens in die verloop van DVII *forte* gemerk. Die toonvlak is ook *forte* wanneer die jong man vertel van die geroesemoes van die orkes en bruilofsgangers in DIX:8c. Die grootsprakigheid waardeur DXVI gekenmerk word en die reusagtige prosesie waarvan vertel word, regverdig die *forte*-aanduidings wat in die verloop van die lied voorkom.

In FII sluit die klankintensiteit aan by die heersende gevoelsintensiteit wanneer die beskrywing van die jong held se lippe en oë in mate 5d-7b *forte* gemerk word. By die volhardende ongeloof en die verrukking van die droom waarvan die eerste 15 mate van FIII vertel, is die *forte*-aanduiding aan die begin van die lied heeltemal gepas. Dit geld ook die geïntensiveerde herhaling van die eerste 15 mate in 36c-51.

C) TOONGRADERING

Wanneer die emosionaliteit intensiever as die man van die groeiende liefde in sy hart praat, word daar in DI:9 en 11, 20 en 22 'n infleksie aangetref wat ook die sekvens effektief beklemtoon.

Die *crescendo* in maat 11 is die enigste dinamiese infleksie wat hoegenaamd in DIII verskyn. Gepaard met die aangeduide *ritardando* verhoog dit die gevoel van behaaglikheid wat uit die tekstuele en musikale gegewe spreek.

Wanneer die jong man in DIV vertel van die besondere uitwerking wat die mond van die geliefde op hom het, word die klimakspunt wat die stemparty in maat 7 bereik, voorberei deur die *crescendo* in maat 6c.

'n Uitgebreide *crescendo* wat mettertyd d.m.v. 'n *ritardando* gefintensiever word en wat van oplaaiende emosie spreek, begin in maat 25 van DVII. Dit loop uiteindelik uit op die klimakteriese *forte* in maat 30 en weerspieël die konfliktsituasie waarin die jong man homself bevind.

Die emfatiese infleksie in die stemparty van DXIII:1b-2 verleen 'n besonder smartlike effek aan die betrokke woorde en melodiek. Wanneer daar in DXIII:18b-19a na die jong man se ontwaking uit sy onaangename droom verwys word, werk die momentele *crescendo* nie alleen emfaties nie, maar ook in 'n sekere sin skilderend.

Die intense gevoelsopwelling wat die digter in DXIV beleef wanneer hy met skreiende smart voor die voete van sy geliefde neerval (maat 9 en verder) en die tranes oor haar wange sien gly (maat 22 en verder), word d.m.v. 'n gepaste *crescendo* gefintensiever. Vanaf maat 35b verskyn 'n *crescendo* met sy hoogtepunt in maat 37a wat die ontsetting weergee wat die ontwakende jong man beleef as hy beseft die ruiker en die woord van sy geliefde was net 'n droom. In DXV:13-14 vind die stygende melodiese lyn en die onderliggende toenemende opgewondenheid weerklank in die aangeduide *crescendo*. Die *crescendo* wat in maat 57 voorkom, dra suksesvol by om die opbruisende veelkleurige fontein te suggereer.

Die *crescendo* in FII:2 vestig die aandag emfaties op die woord *Allen* om so die uitsonderlikheid van die held in die oë van die verliefde meisie te beklemtoon.

Wanneer daar in FVI:39c-40 'n *crescendo* verskyn, is dit volkome in ooreenstemming met die tekstuele en affektiewe inhoud, waar dit om 'n opwelling van gevoel handel as die vrou die begeerte uitspreek om haar man steeds stywer vas te hou.

Die *crescendo* wat in maat 3 en ook in maat 9 van FVIII aangedui word, werk emfaties t.o.v. die smart wat die vrou ervaar. In die eerste geval vestig dit die aandag op die woord *traf* om die emosionele verwonding van die vrou te beklemtoon. In maat 9 beklemtoon dit die woord *leer* (leeg), wanneer die bedroefde vrou die betekenisloosheid van haar bestaan bekla.

Die ontwyking van die vervlietende woord wat die geliefde tot die jong digter in sy droom gesprek het, word in DXIV:37 d.m.v. 'n *decrescendo* voorgestel. Die *decrescendo* teenoor die byna wanhopige uitroep van die jong man in DXV:65-66a bring mee dat die tweede eksklamasie as't ware na binne gerig word. Dit skep die indruk dat die man beseft dit help nie om sy versugting teenoor die buitewêreld uit te spreek nie, daarom keer hy in homself.

D) AKSENTE

Die sprekende aksent in DVII:13a-b dien om die uiterlike sowel as die innerlike betekenis van die woord *strahlst* te beklemtoon, wanneer die digter die ewige duisternis in die binneste van sy geliefde betreur. Die aksent op die tweede helfte van maat 20 in DXI is betekenisvol as die ritmiese afwyking wat hier t.o.v. die konteks voorkom, in ag geneem word. In die voorafgaande mate het die eerste lettergreep of woord van elke maat effens meer gewig gedra. Hier word die klem egter na die tweede woord en ook die tweede maatslag in die maat verskuif om uitdrukking aan die onderdrukte ergernis te gee. In DXV:65 word die eensame jong man se wanhopige uitroep d.m.v. 'n *sforzando* beklemtoon. Dit onderskryf sy intense verlange na die geluksoord wat hy vroeër geken het.

Die aksent wat teenoor die woord *begehr* in FI:23a voorkom, beklemtoon nie alleen die woord as sulks nie, maar ook die gefimpliseerde begeerte wat die verliefde jong meisie nog nie hier uitspreek nie, nl. om by haar geliefde te wees. Die aksent op die woord *Er* by die stemintrede van FII (maat 2) werk nie alleen emfaties t.o.v. die woord self nie, maar verhef reeds die jong man wie se voortreflikhede hier besing word bo alle ander mans. Die besondere gevoelsintensiteit waarmee die meisie sy aantreklike deug besing, word in hierdie enkele aksent vasgevang. Later, in maat 57, word dieselfde woord op dieselfde wyse beklemtoon. Die subtiele verdonkering wat die veranderde register hier meebring, verinnerlik egter die ekstase van die jong meisie in 'n sekere mate. Ook in FVIII tree die stem met 'n aksent in. Hier is die effek egter heeltemal en aangrypend anders. In hierdie laaste, somber lied spreek die aksent van die intense smart wat die vrou by die verlies van haar man ervaar.

E) GRADERING VAN TEMPO

Die *ritardando* wat in DIV:14 teenoor die woorde *Ich liebe dich* verskyn, beklemtoon nie alleen die kernwoorde van die meisie se ontroue verraad nie, dit suggereer ook die wyse waarop die man aan die soete oomblik van haar liefdesverklaring probeer vashou.

In kombinasie met die *forte*-klankvlak werk die *ritardando* in DVII:16 besonder intensiverend. Die jong man, wat reeds lankal van sy geliefde se verraad bewus was, word hier genoodsaak om teenoor homself sy ontnugtering a.g.v. haar ontrou te erken.

By twee geleenthede in die verloop van DXIII word 'n *ritardando* emfaties aangewend, nl. maat 10 en maat 27. Eerstens, wanneer die man uit sy ontstellende droom ontwaak en die trane nog oor sy wange vloei, word sy ontsettende droefheid d.m.v. 'n *ritardando* beklemtoon. Tweedens, wanneer die man droom dat sy geliefde nog getrou aan hom is, beklemtoon die meegaande *ritardando* nie alleen sy smart oor die droombedrog nie, maar suggereer dit ook sy traagheid om van die droomgedagte afstand te doen.

In DXIV word 'n *ritardando* ook op twee plekke aangewend om die spesifieke intense emosionele momente emfaties te beklemtoon. Wanneer die jong man oorstelp van aandoening voor die voete van sy geliefde neerval, word die besonder effektiewe werking van die leunnoot (maat 11a) in die stemmelodie deur die *ritardando* beklemtoon. Ook aan die einde van die tweede strofe is die soortgelyke beklemtoning van die leunnoot (maat 24a) ewe gepas wanneer die man die trane oor die wange van sy geliefde sien gly.

Die intense bewoënheid wat die hulpeloos verliefde meisie in FI ervaar, word effektief d.m.v. 'n *ritardando* beklemtoon. In maat 7 handel dit om die immer teenwoordige beeld van die jong man wat oral en altyd voor haar geestesoog bly verskyn en wat haar verlange na hom vergestalt. In maat 23 word die feit dat sy nie langer die geselskap van haar vriendinne begeer nie beklemtoon. By implikasie verlang sy maar net na die nabyheid van haar geliefde.

Wanneer die moeder in FVII verwys na die ongekende voorreg van 'n vrou om haar kind self te voed, word 'n *ritardando* in maat 16 aangedui om die behae wat sy in haar moederskap skep, te beklemtoon. So ook in maat 31 wanneer sy die vreugde besing van haar kindjie aan haar hart te druk.

F) DINAMIESE VERSKEIDENHEID

Geen dinamiese aanduidings word in FVII vir die stem verskaf nie, uitgesonderd die twee *ritardando*-aanduidings in mate 16

en 31. Vir sover dit die dinamiese inkleding van die lied aanbetref, sal daar dus in die eerste plek vanuit die affektiewe gegewe gehandel word. Tweedens sal die dinamiek van die begeleiding ook in ag geneem word en sal die solis haar deur die lae dinamiese vlak van die klavier laat lei.

Vir die hele verloop van DXII word daar slegs 'n *piano* en 'n *pianissimo*-aanduiding aangegee. Hierdie volgehoue lae toonvlak sluit ten nouste aan by die afgetrokke eensaamheid van die dwalende digter.

In DIII word 'n baie beperkte dinamiese verskeidenheid aangetref wat gepas is binne die raamwerk van die miniatuur.

Die tipies vroulike aard wat as uitgangspunt vir FV dien, bepaal waarskynlik ook die dinamiese verskeidenheid van die lied wat slegs tot *piano* en *mezzo forte* beperk bly.

Die dramatiese inhoud van DVII vind ook neerslag in die breë dinamiese spektrum van die lied. Die aanduidings vir die toonvlak van hierdie lied wissel van *piano* tot *forte*.

Ook in FII word so 'n wye verskeidenheid t.o.v. die toonvlak aangetref as die aanduidings van *piano* tot *forte* wissel. Dit is in ooreenstemming met die wye emosionele spektrum waardeur die vrou in haar innerlike ervaringswêreld beweeg. Eweneens regverdig die ekstatische verrukking en verwondering wat sy in FIII ervaar, 'n soortgelyke wisseling van *piano* tot *forte*. Die ewe dramatiese dinamiek wat in FVIII aangewend word, spruit uit 'n geheel ander affektiewe opset as FII of FIII, maar getuig ook van die besondere gevoelsintensiteit waarvoor die lied staan.

3.2.3.4 REGISTER

A) BEPERKTE TOONOMVANG

Die toonomvang wat die stemmelodie van 'n lied beslaan, hang meesal saam met die heersende affek. 'n Beperkte of betreklik beperkte toonomvang (d.w.s. 'n oktaaf of kleiner as 'n oktaaf) word in die volgende liedere aangetref:

Die toonomvang van DII bly beperk tot 'n mineursesde. Dit sluit aan by die intens verinnerlikte karakter van die lied waarin die digter vergeefs probeer uitreik na sy geliefde.

DIV se stemparty skep die indruk van 'n oorwegend beperkte toonomvang. Die omvang van die stemmelodie bly binne die perke van 'n mineursesde, uitgesonderd die klimaks in mate 5c-7. Die intense, bewoë karakter van die lied word deur die beperkte toonomvang uitgebou.

Ook die intens verinnerlikte DV se toonomvang is beperk tot 'n mineursesde. Die gekonsentreerdheid van die lied wat van 'n baie klein verskeidenheid middele gebruik maak en waarin die digter se hele wese gesentreer is net soos op die lelie in wie hy sy geliefde sien, baat uitstekend by die klein omvang.

Die somberheid van DXII vind ook in die beperkte toonomvang van die stemparty, nl. 'n majeursesde neerslag. Die gesug van die bedroefde digter word hierin weerspieël.

Die besondere innigheid van DVIII met sy steeds terugkerende melodie vind in die beperkte toonomvang van 'n mineursewende wat die stemmelodie oorspan, uitdrukking.

Die innige mymering van die droewige jong man word gepas weerspieël in die beperkte omvang van DX, nl. 'n verminderde oktaaf.

Die besondere innigheid van FI wanneer die meisie haar in haar eie gedagte-wêreld terugtrek, regverdig die beperkte toonomvang van 'n rein oktaaf.

Dieselfde omvang word in FVI aangetref wat ook van innigheid spreek. Hier is die man en vrou in hulle eie intieme wêreld afgesonderd wanneer die vrou haar ontroering oor haar verwagte moederskap met haar man probeer deel.

B) WYE TOONOMVANG

In DI beslaan die stemmelodie die omvang van 'n mineurnegende. Hierdie betreklik wye toonomvang hang saam met die besondere emosionaliteit wat in die lied na vore kom

waar dit oor die ontwaking van die lente handel en die liefde en die geïmpliseerde smart wat daarmee gepaard gaan.

Terwyl die globale toonomvang van DIV taamlik beperk is (soos aangedui onder *BEPERKTE TOONOMVANG*), word die omvang by die emosionele sowel as melodiese klimaks van die lied uitgebrei tot 'n mineurnegende. Dit sluit aan by die digter se intense emosionele belewenis wanneer hy na die genesende kus van sy geliefde se mond verwys.

Hoewel die stemomvang van FVIII tot die laer, donkerder tone beperk bly, is die totale omvang betreklik wyd, nl. 'n mineurnegende. Hierin sluit die toonomvang aan by die intense smart en ontroering wat die vrou beleef, veral wanneer die omvang na bo uitgebrei word om uiting aan haar skreiende droefheid te gee.

In DVI sluit die relatiewe wye toonomvang van 'n mineurtiende aan by die grootse beelde waarna in die lied verwys word en die intense emosies wat die digter in die gewyde atmosfeer van die imposante domkerk beleef.

Die totale toonomvang van die stemmelodie van DXIII is 'n mineurtiende. Dit sluit aan by die intense droefheid wat die jong man in sy makabere droom beleef. Binne hierdie omvang word egter opgemerk dat die eerste twee strofes se omvang tot 'n mineursewende beperk bly, om uitdrukking te gee aan die oorweldigende somberheid van die digter. Die derde strofe se omvang is beperk tot 'n mineursewende, dus nog kleiner as dié van die eerste twee strofes. Aangesien hier van 'n oorwegend hoër register gebruik gemaak word, bring dit 'n uitbreiding van die totale toonomvang mee, wat misleidend werk. Op die oog af het die lied dus 'n wye toonomvang, maar binne hierdie wye toonomvang word daar vir so lank binne 'n beperkte omvang gebly, dat die hoorbare effek een van beperkte toonomvang is.

Die wye toonomvang van 'n majeurtiende van die stemmelodie van DVII spreek van die intense en wisselende emosies wat die ontgogelde digter a.g.v. sy geliefde se hardheid en ontrou ervaar.

Ook die stemmelodie van DXIV oorspan 'n majeurtiende. Die stemparty bly oorwegend tot die warm middelregister beperk om aan te sluit by die nadenklikheid waarmee die digter sy droomervaring verhaal. Die toonskilderende aanwending van die lae register en die uitbreiding na die hoër register ter wille van emosionele opwelling, brei die omvang egter aansienlik uit.

Die besondere intense en rykgeskakeerde emosionele belewenis van die moeder in FVII, vind neerslag in die wye toonomvang van 'n majeurtiende.

Die onstuimigheid van die boerefees, die wisselende affekte van die dansende bruid en die bedroë digter asook die afwisselende toneel resulteer in DIX in die wye toonumfang van 'n rein elfde.

Die stemregister van FIII is oorwegend warm om aan te sluit by die nuutgevonde behae wat die jong vrou uit haar nuutgevonde liefde put. Uitwykings na die hoër register wat in 'n wye toonumfang van 'n rein elfde resulteer, gee musikale uitdrukking aan die emosionele opwelling wat die jong vrou by hierdie tekstuele en emosionele klimakspunte ervaar.

'n Omvang van 'n rein elfde word ook in FIV aangetref wat aansluit by die intense emosionaliteit wat die verliefde, verloofde jong meisie ervaar. Hoewel haar gevoelservaring aanvanklik baie intens op en om die ring gesentreerd is, neem haar emosionele belewenis na mate sy haar gedagtes na haar geliefde rig, 'n meer hartstogtelike wending.

Die besonder intense en opgewonde emosionaliteit van FII resulteer in die wye toonumfang van 'n verminderde twaalfde. Dit sluit aan by die uiterstes van ekstase tot innerlike selfverloëning wat die meisie beleef.

Hoewel die stemparty van DXI oorwegend tot die middelregister en die laer tone van die hoër register beperk bly, bring die opwaartse uitbreiding van die register by klimakspunte en die stemverlaging aan die einde van die lied mee, dat 'n wye toonumfang van 'n rein twaalfde gedek word. Dit sluit aan by die wispelturigheid wat hier aan die orde van die dag is.

DXVI is 'n dramatiese, intense en onstuimige lied. Hierdie eienskappe word ook in die wye toonumfang van die stemparty, nl. 'n rein twaalfde weerspieël. Die wye toonumfang sluit ook aan by die enorme beelde wat in die lied beskryf word. Binne die wye toonumfang van hierdie lied word die effek van beperkte toonumfang waargeneem waar daar in mate 38 en 39 van die dramatiese grootsprakigheid afgesien word. So ook in mate 44 tot 51 waar die futiliteit van al die vertoon deurskemer.

Die opgewonde, intense karakter van DXV asook die verstommende fantasiebeelde wat daarin beskryf word, regverdig die besonder wye toonumfang van 'n majeurdertiende (die wydste omvang in die siklus) van die stemparty.

Die toonumfang van DXV word slegs deur die toonumfang van FV geëwenaar. Die stemmelodie maak oorwegend gebruik van die middelregister en die laer tone van die hoër register. 'n Uitbreiding na bo by klimakspunte en die treffende stemverlaging by die afskeidsgroet bring mee dat die omvang uiteindelik 'n majeurdertiende beslaan.

C) AANWENDING VAN DIE HOË REGISTER

Die hoë register word in albei siklusse vir die uitdruk van baie eenderse affekte en situasies binne die konteks van elke siklus gebruik. Dit is egter opvallend dat die hoë register in *Dichterliebe* meesal in 'n mindere of meerdere mate met smartlikheid in verband gebring word. Daarenteen word die hoë register in *Frauenliebe und Leben* oorwegend met betrekking tot aangename emosies aangewend. Hierdie verskynsel hang waarskynlik saam met die verskil in die natuurlike stemkwaliteit van die man en die vrou, asook die temperamentverskille tussen die twee geslagte.

In DI word die hoë register aangewend wanneer die emosie oplaai by die jong man se verwysing na die ontwaking van die liefde in sy hart.

In mate 11, 13 en 14 van DIII beweeg die stem na die hoë register wanneer die digter met opgewondenheid verklaar dat sy geliefde al die elemente in die natuur waarop hy verlief was, verteenwoordig.

Wanneer die jong man vertel van die helende effek wat die kus van sy geliefde op hom het, bereik die melodie van DIV sy hoogtepunt in mate 5 tot 7. Om hierdie klimaks te help, word die hoë register in die stem met emfatiese effek aangewend.

Die ontstemdheid van die digter vind in mate 25 tot 27 van DVII uiting in die volgehoue herhaling van note in die hoë register.

Note van die hoë register word getref by die digter se verwysing na die feesmusiek in DIX. Hierdie hoë en helder tone dra egter nie net 'n positiewe boodskap nie. Die jong man is ontsteld oor die feestelikheid aangesien dit die verlies van sy geliefde manifesteer en hom ook van die plesierige verkeer uitsluit. Daar is dus ook 'n mate van ontstemdheid in hierdie hoë tone opgesluit.

In die verloop van die tweede strofe van DXI word telkens tone uit die hoë register aangetref waar dit om die hoogtepunt van die verraderlikheid van die wispelturigheid van die jeug gaan. Hierdie tone is gepas om die ontsteltenis oor die lukrake verandering van hart van die jong mense uit te druk.

Namate die emosionaliteit vanaf maat 28 van DXV toeneem, word die stem toenemend na die hoë register verplaas. Wanneer die bome en die voëls aktief meedoen aan die wonderlike toneel, spreek hierdie hoë tone van besondere opgewondenheid. In mate 57 tot 66 van dieselfde lied word die hoë register ook sprekend aangewend om die beeld van die opbruisende fontein wat deur die marmer breek en in die

helder strome weerkaats word, uit te bou. Ook verleen dit intensiteit aan die verlangende uitroepe van die digter wanneer hy daarna smag om na die wonderoord te gaan. Te midde van die oorwegende aanwending van die middelregister tree die hoë tone in mate 94 en 95 as beklemtoning van die verlies van die sprokiestoneel besonder gevoelsbelaaï na vore.

Die tone van die hoë register wat in mate 25 en 33 van DXVI aangetref word, werk intensiverend waar die digter die enorme beelde voor die geestesoog roep. Dit spreek ook van sy onderliggende ontsteltenis wat hy d.m.v. die oordreweheid probeer besweer.

Wanneer tone uit die hoë register in FI geraak word, handel dit om getemperde klimakspunte (mate 8, 10, 12, 24, 26, 28). Die besondere innigheid wat die meisie by haar bepeinsing van haar nuutgevonde liefde ervaar, word hierdeur gefintensiveer.

In FII word die hoë stemregister affektief aangewend by die musikale en tekstuele hoogtepunte om uitdrukking te gee aan die emosionele opwelling wat die meisie beleef (mate 8, 16, 35, 42, 50, 63). Elkeen van hierdie melodiese hoogtepunte spreek van die meisie se bewondering vir haar geliefde en die behae wat sy in haar totale oorgawe aan die liefde skep.

Emosionele opwelling en absolute behae in die liefde word ook in FIII d.m.v. die hoë register gesuggereer. Terwyl tone uit die hoë register sprekend in mate 34, 39, 46 to 49 figureer, is die koda as geheel in die hoë register geplaas, wat bydra tot die intense karakter daarvan.

Die uitbreiding van die stemomvang in FIV gaan gepaard met die versnelde tempo soos aangedui in maat 25. Hier ondervind die meisie 'n sprekende emosionele opwelling wanneer sy haar algehele oorgawe aan en opoffering ter wille van haar geliefde uitspreek.

By klimakspunte en momente wat van intense emosionele opwelling spreek, word in FV van die hoë register gebruik gemaak. In mate 16 en 17 verwys die jong bruid na haar bruidegom se - en sekerlik by implikasie ook haar eie - ongeduldige afwagting op die huweliksdag. In mate 33 tot 35 spreek die bruid haar begeerte tot algehele oorgawe aan haar bruidegom uit.

In mate 10 en 53 van FVI handel dit telkens om 'n vreugdegevoel wanneer die stem die hoogste tone in die gehele stemparty tref. Ook hier word die hoë register met aangename emosies geassosieer.

Uiting word in FVII aan die moeder se ekstase en intense liefdeservaring gegee deur van die hoë register gebruik te maak in mate 24 en 31.

Slegs in FVIII word die hoë register in hierdie siklus nie met aangename emosies geassosieer nie. In mate 10 en 12 word die uitwykings na die laer tone van die hoë register klimakteries aangewend om aan te sluit by die intense ontroering en droefheid van die treurende vrou.

D) MIDDEL TOT HOË REGISTER

Die gemene faktore wat aanleiding gee tot die aanwending van die tone wat om die grens tussen die middel en die hoë register en in die oorgang van die middel na die hoë register lê, is nie so opvallend soos in die geval van die hoë register as sulks nie. Tog kan daar wel 'n sekere tendens waargeneem word. In albei siklusse is daar sprake van innigheid en in sekere gevalle ook betreklik intense gevoelservarings.

In DII word die beperkte omvang van die lied binne die warm register van die stem as aansluitend by die ontroering en die versugting van die jong man ervaar.

Die aanvangsmotief van DIII konsentreer om die grens tussen die middel en hoë registers. So word 'n speelse, ligte kwaliteit verkry wat aansluit by die digter se behae in die natuur.

Die toonomvang van DV is geleë om die grens tussen die middel en hoë register wat volkome aansluiting vind by die intense verinnerliking waarom dit in die lied handel.

Wanneer daar in DVI verwys word na die beeltenis van die Moeder Maria en die invloed daarvan op die digter se innerlike lewe, sentreer die toonomvang om die grens tussen die middel en hoë register. In vergelyking met die voorafgaande registerkleur is hier 'n subtiele verheldering werksaam.

In mate 7 tot 10b van DVII sentreer die stemmelodie hoofsaaklik om die grenstone tussen die middel en hoë registers wanneer daar 'n emosionele intensivering waargeneem word.

Die feit dat die melodie van DVIII om die grens tussen die middel en hoë register gekonstrueer is, skep 'n effek van gevoelige innigheid. Die timbre bly hier lig en warm met 'n eteriese toon.

Die algemene wyer toonomvang wat DXV kenmerk, bring mee dat die deurbeweeg deur die middel na die hoë register vanaf

maat 56b³ 'n dramatiese effek skep wat pas by die beeld wat hier voor die geestesoog geskilder word.

Die omvang van die stemparty van FII lê veral op en naby die grens tussen die middel en hoë registers. Dit sluit aan by die intense liefdesbeleving van die meisie.

Ook in FV is die stemmelodie oorwegend in die middelregister en op die laer tone van die hoë register geleë. Dit verleen aan die melodie 'n warm, innige kleur wat by die besondere emosionele ervaring aanpas.

Die stemomvang van FVI bly in ooreenstemming met die warm innigheid van die teks beperk tot die middelregister en die laer tone van die hoë register. Dit dien gepas om uitdrukking te gee aan die intieme samesyn van die emosioneel oorstuurde vrou en haar verwonderde man.

Die konsentrasie van die stemmelodie van FVII op die tone om die grens tussen die middel en hoë register vind aansluiting by die tevrede uitbundigheid van die moeder wat die lied ten grondslag lê.

E) AANWENDING VAN DIE MIDDELREGISTER

Daar bestaan weer eens 'n sterk ooreenkoms tussen die affekte wat met die aanwending van die middelregister in die verskillende liedere verband hou:

In DI word vir die waarneming van die aanbreek van die lente die middelregister aangewend. Hoewel die warme affiniteit waarmee die digter die natuur bejeen aanvoel kan word, is sy emosionele betrokkenheid hier nog nie so intens nie.

Die stemmelodie van DIV bly as geheel hoofsaaklik tot die warm middelregister beperk. Die byna konstante aanwending van hierdie register resulteer in 'n ietwat somber toonkleur wat aansluit by die bedroënheid van die digter.

Die toonomvang van die stemmelodie van DXII is opvallend beperk en lê hoofsaaklik in die middelregister. Hierdeur word uiting gegee aan die sombere gemoedstemming van die verdwaasde man.

Die intense verinnerliking en nostalgiese bepeinsing wat uit DXIV spreek, vind neerslag in die stemregister. Lg. bly beperk tot die tone om die grens tussen die middel en hoë register, m.a.w. die warm register van die stem.

Wanneer die stemomvang van DXVI in mate 19d²-23b tot die middelregister beperk bly, het dit te midde van die wye toonomvang van die omringende melodiese materiaal 'n

treffende geheimsinnige en selfs makabere effek. Dit sluit gepas aan by die verwysing na die reuse doodsbaar.

Die klankkleur van FI is innig en warm weens die oorwegende aanwending van die ryk middelregister van die stem. Dit is gepas by die meisie se verinnerlikte bepeinsing van haar nuutgevonde liefde.

Die oorwegende warm registerkleur van FIII wat die gevolg is van die hoofsaaklike aanwending van die middelregister, spreek van die intense gevoelsbelewenis van die meisie. Terwyl sy haar wonderlike geluk nie kan glo of begryp nie, oorspoel 'n warme liefdesgloed haar wat in die registerkleur weerspieël word.

FIV se stemomvang is ook hoofsaaklik tot die middelregister beperk. Die warm, simpatieke register van die stem spreek van innigheid wat aansluit by die meisie se liefdesgedagtes en drome wat om die ring sentreer.

F) DIE LAE TOT MIDDELREGISTER

Die aanwending van die oorgangstone tussen die lae en middelregister speel in liedere uit albei siklusse 'n duidelik waarneembare ooreenstemmende rol:

Wanneer die ontroerde, bedroefde man poog om die meisie met 'n belofte te verlok, word daar in DII van subtiel donkerder tone gebruik gemaak (maat 11a).

Die laaste drie mate van die stemparty van DVI konsentreer om die grens tussen die middel en laer register en neem so 'n subtiel somberder kleur aan. Dit sluit gepas aan by die verwysing na die geliefde se lippe en die diepliggende onsekerheid in die man se gemoed: bron van smart en vreugde vir die digter.

Die totale melodiese omvang van DX is binne die lae en middelregister van die stem geleë. Die opset sluit aan by die innige ontroering wat die digter in sy eensame mymering ervaar.

Die oorgangstone van die lae na die middelregister word in FII op sprekende wyse aangewend. In mate 30d-34 beklemtoon dit die gewillige wyse waarop die meisie haarself op die agtergrond wil stel ter wille van haar geliefde se geluk. So ook in mate 52c-54b stel sy haar eie belang ondergeskik aan haar geliefde s'n. Wanneer sy ten slotte weer sy voortreflikheid besing in mate 57-62 het die registerkleur verdonker en verinnig om uitdrukking te gee aan die groter mate van erns en verinnerliking wat hier intree.

Hoewel die hoë register op 'n paar plekke in FIV aangewend word, oorheers die warm, innige kleur van die middel en lae registers. Dit sluit aan by die innige bepeinsing van die verliefde meisie.

In mate 35-41b van FVI word na die laer stemregister beweeg. Hierdie stemverlaging wat 'n sekere mate van verdonkering meebring, vind aansluiting by die intensivering van die affek en spreek van aandoening wanneer die vrou by haar man aandrang om naby haar te bly.

Wanneer daar 'n bepaalde verinniging uit die teks spreek, beweeg die stemmelodie van FVII:14-17 algaande na die laer register. Die warmer, ietwat donkerder tone is geskik om aan die moeder se ontroering uiting te gee by die besef van haar voorreg om haar kindjie self te versorg en te voed.

G) AANWENDING VAN DIE LAE REGISTER

Die affekte, tekstuele gegewe en situasies waarmee die lae register geassosieer word, stem in die verskillende liedere van albei siklusse opvallend ooreen:

In mate 32 en 33 word daar na die laagste toonhoogte in DVII teruggekeer om so te bevestig dat die ongeluk wat die digter ervaar het, nog lank nie agter hom lê nie, maar steeds deel van sy bestaan uitmaak.

Laer, donkerder tone word in die verloop van DIX op verskillende plekke aangewend om op subtiele wyse te laat deurskemer dat die digter te midde van al die feestelike plesier, steeds deur 'n troebele emosionele gesteldheid geteister word.

In maat 25 van DXI verskyn 'n uiters effektiewe lae registertoon wat verdonkerend werk wanneer 'n ongeërgde houding jeens al die wispelturigheid van die jeug geveins word.

In mate 10-11 en 22-23 van DXIV word besonder lae melodienote nie alleen skilderend aangewend wanneer die digter beskryf hoe dat hy voor die voete van sy geliefde neerval en die trane van haar wange gly nie. Hierdie donker tone sluit ook aan by die somberheid wat onderliggend aan hierdie ervaring van die digter is.

Mate 44-45b van DXVI bly beperk tot die lae register wanneer daar van chromatiek gebruik gemaak word om 'n element van geheimsinnigheid in die lied in te dra.

Die slotmaat van die stemmelodie van FV maak op treffende wyse van die lae register gebruik wanneer die bruid finaal die bekende kring van haar vriendinne agterlaat. Hierdie

donker tone bevestig die finaliteit van die afskeid en die gefimpliseerde weemoed wat te midde van die liefdesvreugde en opwinding tog teenwoordig is.

FVII eindig sprekend in die lae register om aan die woord *Lust* 'n warme intensiteit te verleen. Moontlik is daar in hierdie donker toon iets van die weemoed opgesluit wat die vrou sal ervaar as sy haar man aan die dood moet afstaan en haar kind die enigste band met hom verteenwoordig.

Namate die bedroefde vrou se afgetrokkenheid in FVIII toeneem, raak die toonomvang al hoe enger en die registerkleur dienooreenkomstig donkerder. Uitgesonderd die f^1 en g^1 in mate 19 en 20 bly die melodiese omvang uiteindelik beperk tot die tone $c^{#1}$ tot e^1 .

3.2.3.5 VORM IN DIE SANGSTEM EN BEGELEIDING

Dit is opvallend dat DII, DIII en DIV al drie formeel slegs eendelig is. Die dimensies van DII is só miniatuuragtig, dat dit nie sinvol kan onderverdeel nie. Hoewel DIII groter dimensies vertoon, leen die globale opset van die lied hom nie tot 'n bevredigende onderverdeling in geleidinge nie. DIV is ook nie op so 'n miniatuurskaal soos DII gekonstrueer nie, maar ook hier kan nie op 'n aanvaarbare wyse geleidinge aangedui word nie. Tussen DI waarin die ontwaking van die lente en die liefde besing word en DV waarin die digter sy hunkering uitspreek na die geliefde wat met die lelie geassosieer word, verskyn DII, DIII en DIV soos momente van reminissensie waarin die digter intens na sy eie innerlike ervaring kyk.

Nêrens in *Frauenliebe und Leben* word daar liedere met dimensies op so 'n klein skaal aangetref nie. Soos hieronder sal blyk, is daar ook net een lied in bg. siklus wat tweedelig is. Die groter uitgebreidheid van die liedere in hierdie siklus hang moontlik saam met die feit dat digter sowel as komponis, synde mans met minder insig in die gevoels- en ervaringswêreld van die vrou, 'n groter omhaal van woorde en tone nodig het om hulleself uit te druk. In *Dichterliebe*, waar dit vir hulle albei om die bekende leefwêreld van die man handel, kan albei kunstenaars met minder middele uitdrukking aan hulle gedagtes en gevoelens gee.

Liedere wat 'n tweedelige vorm vertoon, is DI, DV, DVII, DVIII, DIX, DX, DXII, DXV en FI. Die genoemde liedere uit *Dichterliebe* besit aansienlik groter dimensies as wat met die eendelige liedere die geval was en neem algaande toe in omvang, uitgesonderd DX en DXII wat min of meer op dieselfde skaal as DI is. FI is die enigste lied in *Frauenliebe und Leben* wat tweedelig is. Al die ander liedere in die siklus besit 'n meer omvangryke en meer gekompliseerde formele samestelling.

Die volgende liedere vertoon 'n driedelige vorm: DXVI, DX (begeleiding), DXI, DXIII, DXIV, DXVI, FIII, FVI en FVIII. Dit is opvallend hoe 'n relatief groot aantal liedere uit *Frauenliebe und Leben* groter formele dimensies vertoon.

'n Vierdelige vorm word in DXV (stem) en FVII aangetref. Die dikwels wisselende emosie en toneel speel in hierdie ruimer formele opset 'n bepalende rol.

FII, FIV en FV vertoon elkeen 'n rondo-agtige vorm, wat nie in een van die liedere van *Dichterliebe* aangetref word nie. In FII keer die bewonderende meisie telkens terug na die innerlike sowel as uiterlike voortreflikhede van haar geliefde. Hierdie behepthed met die jong man se goeie hoedanighede vind neerslag in die tipe rondo-vorm wat hier

aangetref word. In FIV sluit die rondo-agtige vorm gepas aan by die meisie se mymering rondom die ring aan haar vinger en haar gedagtes wat steeds na haar geliefde en haar ring as simbool van sy liefde terugkeer. In FV is die bruid en haar omringende vriendinne se aandag slegs op haar as middelpunt van belangstelling toegespits. Hoewel die jong vrou se gedagtes momenteel na haar afwagende bruidegom verskuif, sentreer dit tog maar telkens weer op haar en haar belange. Hierdie selfgesentreerdheid (positief bedoel) vind dan ook gepas neerslag in die rondo-vorm wat die lied kenmerk.

'n Interessante verskynsel in DI en DIII is die aanwending van die barvorm, kenmerkend van die middeleeuse minnelied. In hierdie twee liedere word enersyds die ontwaking van die lente en die digter se liefde en andersyds sy behae in die natuur en die geliefde besing. Dit bring mee dat die barvorm wat hier gebruik word, 'n bepaalde simboliese betekenis kry, aangesien albei inhoudelik as minnesang kwalifiseer. Dit spreek eintlik vanself dat daar nie van 'n soortgelyke vorm in *Frauenliebe und Leben* gebruik gemaak sal word nie.

Vier van die liedere uit die twee siklusse is strofies getoonset. Hulle toon 'n sterk mate van inhoudelike ooreenkoms in die sin dat daar in almal sprake van steeds terugkerende gedagtes of beelde is. In DI bly die digter se gedagtes om die ontwakende lente en die ontluikende liefde in sy hart wentel. Die hunkering van die digter na sy geliefde word gemanifesteer in sy mymering rondom die lelie wat vir hom sy geliefde versimboliseer. In DIX handel dit om die voortdurende gedans van die feestelike bruilofsgangers en die digter se getob oor sy geliefde se ontrou. Die droomverlore meisie van FI sonder haarself af om haar gedagtes net op haar nuutgevonde liefde toe te spits.

'n Strofies-gevarieerde toonsetting word ook in 'n hele aantal liedere aangetref waar daar sprake van 'n sekere beheptheid met bepaalde idees of steeds terugkerende gedagtes of beelde is. In DVII ontken die digter by herhaling dat sy geliefde se verraderlikheid hom raak. In DVIII rig hy hom by herhaling tot die natuur om daar aanklank in sy gebrokenheid te probeer vind. Ook in DXII bly die jong man afgetrokke in homself gesentreerd te midde van die blommeprag in die tuin. In DXIII keer die droewe digter se gedagtes steeds terug na die ontstellende droom wat hy gehad het. Die aanvangswoorde van DXIV dui reeds aan dat dit hier om steeds terugkerende gedagtes handel. FII, soos reeds i.v.m. die rondo-agtige vorm aangedui is, is ook strofies-gevarieerd getoonset in aansluiting by die meisie se herhaalde verwysing na die jong man se deugde en voortrefflike voorkoms. In FIII bly die meisie ook by herhaling haar verwondering en ongeloof uitsing. Soos reeds

vroeër onder die bespreking van die rondo-agtige vorm aangedui is, sentreer die meisie se hele wese in FIV om die ring aan haar vinger en alles wat daardeur versinnebeeld word. So ook is reeds aangedui dat die aandag van die bruid sowel as haar vriendinne om haar in FV net op haar, haar belange en haar gevoelservaring toegespits is. In FVI bly die vrou se gedagtes om die koms van haar verwagte kindjie sentreer en is dit die onderwerp van die intieme gesprek tussen haar en haar man. Die moeder se herhaalde jubeling oor haar vreugde-ervaring van moederskap en haar spel met haar kindjie, vind gepas neerslag in die strofiesgevarieerde toonsetting wat telkens weer na dieselfde musikale gedagtes in 'n ander gedaante terugkeer.

DVI, DX, DXI, DXV, DXVI en FVIII is almal deurgekomponeer. In al hierdie liedere is daar 'n sekere element van handeling of chronologiese gebeure ter sprake wat 'n herhalende tipe toonsetting ongewens maak. In DVI verskuif die fokus van die Rynrivier en die weerkaatsing van die Keulse katedraal daarin, na die interieur van die domkerk en uiteindelik na die innerlike gevoelservaring van die jong man. Wanneer die jong man die dooldeuntjie van sy geliefde in DX aanhoor, dryf dit hom uit in die natuur op soek na troos. In DXI word die aandag telkens na 'n nuwe verbintenis van die wispelturige jongmense verskuif. Die fokus word in DXV voortdurend van die een towertoneel na die volgende verskuif. So lei die musiek die hoorder in DXVI ook van die een enorme beeld na die ander tot by die watergraf. In FVIII word die bedroefde vrou wat haar toenemend aan die wêreld onttrek se fragmentariese gedagtes weergegee. Die deklamatoriese karakter van hierdie droewe mymering sou nie binne die raamwerk van 'n vormmodel wat van herhaling van geledinge gebruik maak tot sy reg kon kom nie. Dit is juis die byna onsamehangende aard van haar mymering wat so treffend is.

3.2.4 SUGGESTIEWE ELEMENTE IN DIE BEGELEIDING

3.2.4.1 MELODIEK

Die melodie van die begeleiding neem een van twee gedaantes aan in die verloop van die twee siklusse (soos in enige ander lieder die geval sou kon wees): die begeleidingsmelodie verdubbel die stemmelodie letterlik, of die begeleidingsmelodie verskyn as 'n selfstandige maar komplementerende melodiese lyn wat van die stemmelodie verskil. Daar verskyn ook begeleidingsmateriaal wat glad nie melodiese ingestel is nie. Hierdie materiaal dien gewoonlik in mindere of meerdere mate as harmoniese ondersteuning vir die sangstem met slegs hier en daar melodiese raakpunte. Of soos in die geval van die *stile concitato*-begeleidingsfiguur wat bestaan uit herhaalde akkoorde of note in relatief kort nootwaardes (gewoonlik agstenote), werk dit evokatief, suggestief of indirek skilderend.

Wanneer die begeleidingsmelodie die stemmelodie presies verdubbel, word die samestelling van die melodie nie in detail bespreek nie, aangesien die identiese stemmelodie reeds breedvoerig onder 1.3.3.1 en 2.3.3.1 geanaliseer en bespreek is. Die inhoud, betekenis, seggingskrag ens. van die klaviermelodie sal in die geval van letterlike verdubbeling om voor die handliggende redes dieselfde wees as dié van die stemmelodie.

A) VERDUBBELING VAN DIE STEMMELODIE DEUR DIE BEGELEIDINGSMELODIE

Die hoë mate van verdubbeling van die stemmelodie deur die begeleidingsmelodie in DII sluit aan by die gekonsentreerde subjektiwiteit wat hierdie tweede lied van *Dichterliebe* uitstraal (kyk DII as geheel).

In DV val dit op dat daar 'n volgehoue parallelle beweging tussen die stemmelodie en die boonste begeleidingstem voorkom wanneer dit om dié pertinente verwysing na die geliefde en die soete samesyn met haar handel:

Notevoorbeeld DV:6b²-8a¹

Notevoorbeeld DV:14b²-16a

in wun-der-bar sü- .Ber Stund:

Die begeleiding van DVI:16d-27 tree uitgesproke melodiese op. Die aandag word hier nie alleen op die interieur van die domkerk gevestig nie, maar ook op die spesifieke gevoelservaring van die digter wanneer hy die Maria-beeld betrag (kyk DVI:16d-27).

Die minder gelukkige gevolgtrekking waartoe die digter in DVIII:28b²-32a kom wanneer hy die ongevoeligheid van sy geliefde besef, word weerspieël in die toenemende melodiese verdubbeling van die klavierparty. Terwyl die begeleiding in die voorafgaande mate die natuurbeelde versinnebeeld het wat in die verloop van die lied vermeld word, dui die begeleiding hier op die direkte wreedheid van die ongevoelige jong vrou (kyk DVIII as geheel):

Notevoorbeeld DVIII:28b²-32a

sie hat ja selbst zer-ris-sen, zer-ris-sen mir das Herz.

a tempo
ritard.

In mate 17 en 18 van DXII, waar die blomme self *praat* en om 'n positiewe gesindheid jeens die meisie by die man pleit, is die konstante aanwesigheid van die melodienoot in die begeleiding opvallend. Hoewel die samestelling van die begeleidingsfigure wat hierby verskyn nie primêr op die melodiese ingestel is nie, is die melodienoot tog duidelik hoorbaar. Die oomblik wanneer die blomme se aandag na die digter verplaas word, ontstaan daar weer 'n groter afstand tussen die begeleiding en die melodie:

Notevoorbeeld DXII:17-20a

Sei uns-er Schwe-ster nicht bö- se, du trau-figer, blas-ser Mann.

pp

In die verloop van DXIV verdubbel die klaviermelodie tot 'n baie groot mate die stemmelodie, en vul dit in sekere opsigte selfs aan, bv. mate $2b^2$ en $4a^2$:

Notevoorbeeld DXIV:0-4

All.nächtlich im Traume seh' ich dich, und

Die oorewegend parallelle beweging tussen die begeleidingsmelodie en die stemmelodie van hierdie lied speel aan op die blywende teenwoordigheid van die geliefde in die man se drome. Die oorkoepelende indruk wat die begeleidingsmelodie laat, is een van besondere homogeniteit wat weer eens aansluit by die gedagte van voortdurende teenwoordigheid. 'n Sekere mate van stuwing, wat treffend kontrasteer met die bevalligheid van die voorafgaande melodiese materiaal, spreek uit die akkoordale opset van mate 8-11a. Selfs hier waar die tekstuur van die begeleiding sprekend verander, word die melodiese hoofnote nog steeds deur die begeleiding getref wat die gedagte van voortdurende teenwoordigheid nog verder uitbou:

Notevoorbeeld DXIV:8-11a¹

grüßen, und laut aufweinend stürz' ich mich zu dei - nen sü - ßen Fü - ßen.

In die eerste strofe van DXV verskyn die begeleidingsmelodie parallel met die stemmelodie in die boonste en/of in een van die binnestemme van die begeleiding. Hierdie breë teenwoordigheid van die melodie speel aan op die magie wat oral in die towertoneel waarneembaar is (kyk DXV:0-16a²).

Die parallelle weergawe tussen die twee hande van die roerende melodie in die begeleiding van mate $28b^3$ - $36b^2$ is evokatief van die natuur wat deelneem aan die towerkoor (kyk DXV:28b³-36).

Van maat $68b^3$ tot maat 101 van DXV word die begeleidingsmelodie, wat die stemmelodie verdubbel, parallel tussen die twee hande aangetref. Hierdie hegte saambeweg van die verskillende stemme sluit aan by die gehegtheid van die digter aan sy verbeelde omgewing en aangename drome.

Dit spreek ook van 'n sekere toegeneentheid van die kant van die elemente in die towerlandskap jeens die ontroerde jong man (kyk DXV:68b³-103).

Die feit dat die begeleidingsmelodie van FI tot so 'n groot mate die stemmelodie verdubbel, sluit aan by die kontemplatiewe gees van die lied en die besondere innigheid wat uit hierdie eerste lied van *Frauenliebe und Leben* spreek (kyk FI as geheel).

Die *stile concitato*-figuur word in die begeleiding van FII telkens op dié plekke onderbreek waar die stemparty sprekende melismas bevat wat die besondere gevoelsinhoud van die teks uitdruk. Die begeleiding word dan op dié spesifieke plekke aangepas om meer pertinente parallelle beweging met die stem te skep (kyk in hierdie verband mate 22, 24, 37-38, 42, 50 en 65 van FII).

In mate 25-26 en voortsettend in mate 27-28 van FII handel dit om die meisie se emosionele ervaring en haar aanvaarding van haar besondere omstandighede. Hier word nie die reeds bekende melodiese motiewe wat met die held geassosieer word, aangetref nie. Die parallelle beweging tussen die stem en die begeleiding en die verdubbeling van die *concitato*-figuur tussen die twee hande asook die afwesigheid van die sterk baslyn of melodiese verwysing na die held se eienskappe getuig van hierdie ingesteldheid van die meisie:

Notevoorbeeld FII:24d-28

Wanneer daar in maat 37 van dieselfde lied weer eens na die geliefde as 'n ster met 'n heerlike lig verwys word, verdubbel die begeleiding nie alleen die stem in die onderste oktaaf nie, maar word die melodiese formule wat teenoor die woord *Stern* gebruik word ook nageboots (kyk maat 37a-b¹ en 37c²-37d). Sodoende word die behaaglikheid wat uit die teks en die melodiese wending spreek, geïntensiveer:

Notevoorbeeld FII:36d-38a

In FIII word die volhardende staccato-akkoorde tydelik onderbreek deur 'n meer vloeiende beweging en meer melodiese verdubbeling waarvan die effek van verinniging gepas is waar die meisie aan die geliefde se liefdesbetuiging dink (kyk mate 16-36).

Die begeleiding van FIV bied oorwegend sterk melodiese ondersteuning aan die stem. Hierdie parallelle beweging van die sangstem en die boonste begeleidingstem en dus die begeleidingsmelodie as sulks word gedeeltelik deur die aanhoudende beweging van die vulstemme versluier. Nogtans word 'n sterk homogene eenheid geskep wat die karakter van hierdie innig-peinsende lied en die eenvoud van die onderwerp wat by die eenvoud van die meisie aansluit, bevorder (kyk FIV as geheel).

Die begeleiding van FV se hoof funksie is nie melodie-ondersteunend nie. Daar verskyn egter 'n hele paar plekke waar die begeleiding tog uitgesproke melodiese optree. In hierdie gevalle laat die binnestemme nie die voortdurende agstenootbeweging vaar nie. Hierdie fragmente met 'n sterker melodiese ingesteldheid verskyn veral aan die einde van die betrokke frases en dra melodiese beweging óór die kadense. Die effek hiervan sluit aan by die bedrywige handeling van die bruid se vriendinne rondom haar (kyk FV mate 6c-d, 10c-d, 14c-d, 18c-d en ooreenstemmende plekke).

In die geval van die laaste strofe van FV word daar 'n groter gedeelte aangetref waar die begeleiding die melodie ondersteun en dus self meer melodiese gekonsipieer is, nl. mate 41-44. Hier handel dit nie meer om die funksie wat die vriendinne vervul om die bruid te tooi en te versorg nie. Sy rig haar nou direk tot hulle in 'n afskeidsgroet en is emosioneel baie na aan hulle, selfs nader as ooit voorheen:

Notevoorbeeld FV:41-44

The musical score for FV:41-44 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a *p* dynamic and a *ritard.* marking, followed by a *a tempo* marking. The lyrics are: "A - ber euch, Schwe - stern, grüß' ich mit Weh - mut, freu - dig schei - dend aus eu - rer Schar,". The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) and includes dynamic markings (*p*, *ppp*) and tempo markings (*ritard.*, *a tempo*). The score is marked with asterisks (*) and the letters "FV" at the bottom of the piano part.

In FVI kry die begeleiding van maat 7d-9c momenteel 'n groter melodiese funksie en is die begeleidingsmelodie in ooreenstemming met die stemmelodie. Die emosionele geladenheid van die eerste sewe mate van hierdie lied word ietwat verlig wanneer die vrou effens geamuseerd na die ongewoonheid van haar trane verwys d.m.v. eenvoudige melodie en ritmiek:

Notevoorbeeld FVI:7d-9c

laß der feuch-ten Per-len un-ge-wohn-te Zier

Waar die begeleiding van FVIII in die eerste plek daarop ingestel is om die nodige harmoniese ondersteuning aan die stem te bied, beweeg dit ook melodies na aan die stem sonder om ooit in oppervlakkige parallelle beweging met of verdubbeling van die stem te verval. Die verdubbeling het telkens 'n berekende empatiese effek wat aansluit by die vrou se intense gevoelsbelewenis wanneer sy die verlies van haar geliefde man bepeins (kyk FVIII as geheel).

B) MELODIESE MATERIAAL ANDERS AANGEWEND AS IN DIE BOONSTE BEGELEIDINGSTEM

Melodiese materiaal word dikwels in die begeleiding van die verskillende liedere van die twee siklusse aangetref waar dit nie noodwendig die melodie van die begeleiding vorm nie. So kan die melodie in 'n binnestem of binnestemme verskyn, dit kan opgesnipper word tussen verskillende begeleidingstemme, dit kan die vorm van eggo's aanneem, antisperend of nabootsend gebruik word, ens. ens.

In DVI word die melodie op sprekende wyse in die binnestem van die begeleiding aangetref. In mate 31b²-33 is die melodietone wat die stem in die onderoktaaf verdubbel in die binnestem van die regterhand geleë, terwyl dit in mate 34-35a² in die boonste stem van die begeleiding geleë is, maar steeds as oktaafverdubbeling. Hier handel dit om die Maria-beeld wat omgeef is van blommetjies en engeltjies wat om haar sweef. Aan hierdie gedagte word deur die spesifieke plasing van die begeleidingsmelodie uitstekend uitdrukking gegee:

Notevoorbeeld DVI:31-35a

Es schweben Blu-men und Eng-lein um uns-re lie-be Frau;

Die begeleiding van DVII:27c-29 verdubbel die stemmelodie in die binnestem van die regterhand. Met herhaalde note bokant die melodie geleë, werk dit nie alleen skilderend t.o.v. die spesifieke teksinhoud nie, maar skep dit ook 'n besonder

spanningsvolle effek waar dit handel om die kwaad wat die meisie se binneste verteer:

Notevoorbeeld DVII:27c-30a

Die wyse waarop die stemmelodie van DV se note in die begeleiding versteek is, sluit aan by Heine se erotiese simboliek van die lelie waarin die digter wil versink. Dit val op dat waar dit om die digter se handeling gaan, die melodie in die binnestemnote vervat is. Wanneer dit om die lelie of die geliefde se reaksie of handeling gaan, dryf die melodie as't ware deur die trillende twee-en-dertigste note na bo (kyk DV as geheel).

Op die oog af is die begeleiding van DVIII glad nie op die melodiese ingestel nie. Die stemmelodie word op vernuftige wyse in die begeleidingsformules van hierdie lied ingebou. Dit val op dat die verskuilde parallelle beweging tussen die stem en begeleiding juis op dié punte afwesig is waar 'n mens uit tekstuele oogpunt gesien, die parallelle beweging weliswaar sou verwag, nl. waar die teks innerlike sowel as uiterlike gelykgestemdheid suggereer. So beweeg die stem en begeleidingsmelodie op subtiele wyse parallel, met die begeleiding die heterofonie van die stem, uitgesonderd die genoemde plekke, totdat die frase *sie würden mit mir weinen* voorkom in mate 4b²-6b (kyk DVIII as geheel).

Die indruk van klein, flonkerende ligpuntjies word deur die staccato-begeleiding waarmee die stemmelodie se hoofnote in DXV:17-24a ondersteun word, geskep. Die begeleiding werk hier, soos in die lied as geheel, nie primêr melodies nie, maar bereik tog deur die besondere aanwending van melodienote 'n besondere effek (kyk DXV:16b³-24a).

DXV:56b³-64 bevat 'n gedeeltelike verdubbeling van die stygende melodielyn in die linkerhandparty van die begeleiding. In teenwoordigheid van die herhaalde akkoorde wat daarbo geplaas is in die regterhandparty, werk hierdie melodiese lyn in die begeleiding subtiel skilderend en evokatief van die veelkleurige fontein wat deur die marmer breek (kyk DXV:56b³-64).

Aansluitend hierby kan FI genoem word. Sodra die teks oor die geliefde se beeld handel wat uit die diepste donker opduik (eerste strofe) en van die meisie se afsondering en blinde liefde in die tweede strofe meld, verskyn die

begeleidingsmelodie nie meer in die boonste begeleidingstem nie. Die melodie word paslik in die binnestem verskuil totdat dit in maat 12 (28) nie meer herken kan word nie. Om hierdie effek verder uit te bou, kom die melodie weer uit die vervlegting van stemme in mate 14-15b (30-31b) op totdat dit weer duidelik herkenbaar word. In die tweede strofe is die aansluiting by die teks nie so presies soos in die eerste strofe nie, maar meer algemeen dog steeds baie betekenisvol (kyk FI:9c-15b).

Wanneer die gewigtige stemmelodie van DXVI, saamgestel uit tonika- en dominantnote van die grondtoonard in 'n aangepaste gedaante in mate 35d-37b verskyn, word die melodie tussen die twee hande opgebreek en in beide die linker- en regterhandparty in oktawe verdubbel. Dit word op so 'n meesterlike wyse hanteer om die onderliggende effek te dien, dat dit nie net as blote slaafse melodieverdubbeling gesien kan word nie. Dieselfde beginsel word in mate 37d-39c toegepas, hoewel die stemmelodie nie so konsekwent verskyn nie:

Notevoorbeeld DXVI:35d-39

Uit die tappende toonherhaling in maat 43 van DXVI vloei 'n interessante effek voort: die linkerhandparty verdubbel die stemmelodienote in die onderste twee oktawe in gelyke maatslag, terwyl die boonste lyn van die regterhandparty die presiese melodienote bevat, maar moeisaam in rykgeskakeerde dominantharmonie en gesinkopeerde ritme agter die stemparty aan beweeg. Die effek hiervan is een van swarmoedige vermoeidheid, wat aansluit by die finale verklaring van die digter, nl. dat die kis so groot en swaar is omdat al sy smart en ook sy verydelde liefde daarin weggeleë is:

Notevoorbeeld DXVI:44-47

Mate 4a²-5 van DIV is meer melodies gekonsipieer as die direk voorafgaande maat. In die genoemde mate kom in die

begeleidingsmelodie 'n voorafskaduwing van die stemmelodie voor, met 'n besondere mymerende effek:

Notevoorbeeld DIV:4-5

Weh, doch wenn ich küs-se dei-nen

In DXIII:22b³-24 antisipeer die begeleiding die aanvangsformule van die stemparty van die derde strofe in 'n relatief lae register. Die effek van hierdie vooraf aanbieding van die melodie is een van innerlike mymering:

Notevoorbeeld DXIII:22 -26b²

lich. Ich hab' im Traum ge-wei-net, mir

'n Besonder sprekende aanwending van melodiese materiaal in die begeleiding kom in FII voor in mate 38 en 40. Die gesinkopeerde antisipasie van die stemmelodie wat in elkeen van die genoemde mate voorkom, dien telkens 'n dubbele doel. Enersyds tree dit stemondersteunend op by die relatief moeilik singbare intervalle. Andersyds werk dit intensiverend deurdat dit die besonder gevoelsbelaaide stygende mineursewende intervalle uitlig (kyk ook mate 46-49):

Notevoorbeeld FII:38-41

keit! Nur die Wür-digste von al-len darf be-glück-ken dei-ne

In DXI word die stemmelodienoot dikwels deur die begeleiding herhaal om so die volgehoue sinkopasie waardeur hierdie lied gekenmerk word, te beklemtoon. Hierdie nabootsing en sinkopasie sluit aan by die gedagte van onewewigtigheid wat uit die wispelturigheid van die jong liefdes spreek (kyk DXI as geheel).

In mate 4, 8, 12 en 16-17 word die direk voorafgaande stemmelodienote deur die begeleiding ge-eggo. Uitgesonderd maat 12 is die effek daarvan sterk skilderend. Die nagtegaalsang verkry so besondere betekenis as draer van die bedroefde minnaar se boodskap (kyk die genoemde mate in DII):

Notevoorbeeld DII:14b²-17

Die eggo-beginsel word in DIII weer aangewend maar met 'n heeltemal verskillende effek. Die stemmelodienoot word telkens deur die hoogste begeleidingsnoot ge-eggo deurdat die stem- en begeleidingsmelodieë 'n sestiendenoot uit mekaar lê. Hierdie eggo-effek sluit aan by die speelse atmosfeer wat deur die stemparty geskep word). Die besondere samehang tussen die stem en die begeleiding in hierdie lied spreek van die hoë mate van beheptheid en aanhanklikheid wat hier vaardig is (kyk DIII as geheel).

Mate 2-3a van DIV is meer uitgesproke melodies as wat die voorafgaande maat was. Hier geld die begeleiding as 'n eggo van die vokale lyn, met 'n innige mymerende effek:

Notevoorbeeld DIV:1-3

Hoewel die begeleiding van DXIII nie primêr op die melodiese ingestel is nie, gebeur dit op bepaalde punte dat die melodietone in die begeleidingsakkoorde ingebou is, of dat grepe uit die stemmelodie in die begeleidingsparty weerspieël word. So word die melodietone van mate 5b en 6a in die binnestem van mate 6b en 7a gehoor. Dieselfde gebeur in mate 16b-18a. Hierdie nabootsing van die stem deur die begeleiding het 'n besondere mymerende effek wat aansluit by die droom-idee van die lied:

Notevoorbeeld DXIII:4b³-7a¹

mir träumte, du lä-gest im Grab.

pp

C) GROTER MELODIESE ONAFHANKLIKHEID IN DIE BEGELEIDING

In DIV:14a-b¹ dra die begeleiding die verdubbelde stemmelodie in oktawe. Daarvandaan verder verdwyn die stemmelodie uit die begeleiding. Die binnestem van die regterhandparty vertoon egter 'n sprekende onafhanklike melodielyn met 'n sekwensieële struktuur. Die intensiteit van hierdie melodielyn word versterk deur die daarteenoor konvergerende begeleidingstemme, veral mate 14b²-15a:

Notevoorbeeld DIV:13 -16a

spricht: ich lie-be dich! so muß ich wei-nen bit-ter-lich.

ritard.

Hoewel daar in DVI:35-39 ooglopende raakpunte tussen die stem- en begeleidingsmelodieë bestaan, is die begeleidingsmelodie só gekonsipieer dat dit as 'n selfstandige melodie op die oor val. Dit werk nie alleen evokatief nie, maar die besondere bevalligheid van hierdie melodielyn dra by tot die effek van intense teerheid waarmee die digter die ikon betrag:

Notevoorbeeld DVI:35d²-39c

die Au-gen, die Lip-pen, die Lip-pen, die Wäng-lein

In mate 40b³-44a van DXV word die begeleiding en die stem interessant teen mekaar afgespeel. Terwyl die stemparty materiaal vertoon wat ritmies en t.o.v. toonherhaling aan 16b³-24a herinner (hoewel die rigting van die spronge verskil), haal die begeleiding die voorspel getransponeer

aan. 'n Besonder plastiese effek word hier geskep waar die teks verwys na newelbeelde wat uit die aarde van die towerland opstyg. Die stem is hier verteenwoordigend van die newelbeelde, terwyl die begeleiding die towerlandskap wat as agtergrond vir die tafereel dien, skilder:

Notevoorbeeld DXV:40b³-44a

und Ne - bel.bil.der stei - gen wohl aus der Erd'her. vor.

Nog steeds nie primêr melodies gekonsipieer nie, werk die begeleiding van DVIII:26 en 28 meer melodies en ook melodies onafhanklik van die stem. Die teenbeweging wat hier in die buitestemme van die begeleiding verskyn, het a.g.v. die konvergerende krag daarvan 'n intensiverende effek. Lg. is besonder gepas wanneer die jong man tot die ongelukkige gevolgtrekking kom dat hy alleen staan met sy smart wat hom enkel deur sy geliefde aangedoen is:

Notevoorbeeld DVIII:24b²-28a

Sie al - . Je kön - nen's nicht wis - . sen, nur Ei - ne kennt mei - nen Schmerz;

In die linkerhandparty van FVI:26b-27c verskyn 'n figuur wat herlei kan word na die aanvang van die stemmelodie in maat 2 en wat in mate 28b-29a sekvensieel herhaal word. Hierdie spesifieke formule word nou reeds in hierdie lied so sterk met die man geassosieer, dat die begeleiding hier die indruk skep van 'n dialoog met die stem, d.i. met die vrou:

Notevoorbeeld FVI:25-29a

Weißt du nun die Trä - nen, die ich wei - nen kann, sollst

Terwyl die regterhandparty van DIII hoofsaaklik op die verdubbeling van die stemmelodie ingestel is, is die linkerhandparty melodies ingestel. Dit het 'n interessante kontrapuntale werking tot gevolg wat aansluit by die speelse behepthed met die geliefde en die natuurmotiewe wat aan haar herinner (kyk DIII as geheel).

D) NIE-MELODIESE BEGELEIDINGSMATERIAAL

Terwyl daar na die funksie van melodiese begeleidingsmateriaal gekyk is, is dit eweneens nodig om in te gaan op die rol van nie-melodiese begeleidingsmateriaal. Vir hierdie doel word begeleidingsmateriaal in aanmerking geneem wat nie die stemmelodie verdubbel of parallel daarmee beweeg nie, maar ook nie 'n opvallende eie melodie vertoon nie.

Die roerende, meesleurende melodielyn van DI verdwyn uit die begeleiding op dieselfde tydstep dat die stem met nuwe materiaal begin. Die aanvanklike basparty-figuur word vanaf maat 9 sekvensieel uitgebrei na albei begeleidingspartye. Daar is dus nie sprake van verdubbeling van die stemmelodie nie. Die stygende begeleidingspatrone wat algaande na bo uitgebrei word in mate 9 en 10, beklemtoon die verhoogde emosionaliteit waarom dit in die teks handel:

Notevoorbeeld DI:8b²-12

da ist in mei. .nem Her . zen die Lie . be auf . ge . gan . gen.

ritard..

Die begeleiding van DV se funksie is nie primêr melodies nie. Die volgehoue ritselende arpeggio-figure werk in die eerste plek skilderend en evokerend van die aandoening en byna angstige versmagting van die digter (kyk DV as geheel).

In DVI:0-7 beweeg die basparty parallel met die stemparty. Die ander begeleidingsparty is hier nie op 'n melodiese funksie ingestel nie, maar tree eerder evokatief van aanskoulike begrippe op. Die weerkaatsing van die imposante Keulse katedraal in die deinende water van die Ryn word treffend in klank verbeeld:

Notevoorbeeld DVI:0-7

Im Rhein, im hei . li . gen Stro . .m', da spie . gelt sich in den Well'n,

In mate 8-11 van DVI stem van die begeleidingsnote sporadies met die stemparty se note ooreen, maar weer eens is die skilderende effek van die begeleiding hier op die voorgrond (kyk mate 8c-d, 10a en 11-12b).

Die uitgangspunt van die begeleiding van DVIII is skilderend en stemmingskeppend. Die afwyking van selfs verskuilde parallelle beweging tussen die stem- en begeleidingsparty in DVIII:5a²-b speel waarskynlik aan op die isolasie wat die digter in sy smart ervaar. By die ooreenstemmende plekke in die tweede en derde strofes (mate 13a²-b en 21a²-b) is die effek nie so direk waarneembaar nie, maar word die skeiding van innerlike en uiterlike elemente van mekaar tog as betekenisvol ervaar (kyk DVIII as geheel):

Notevoorbeeld DVIII:4b²-6b¹

zu hei. .len mei. .nen Schmerz.

Op die punt waar die digter in DVIII besef dat die natuurvriende nie met sy smart kan meeleeft nie, word die melodies-ondersteunende rol van die begeleiding nog verder op die agtergrond geskuif. In mate 24-28 is dit by uitstek die harmoniese effek wat voorrang geniet met, soos reeds bespreek, selfstandige melodiese materiaal wat nie aan die stemparty verwant is nie in mate 26 en 28.

Die begeleiding van DIX is as geheel nie in die minste op die melodiese ingestel nie, maar skilder die agtergrond van 'n bruilofsfees met gepaste musiek, waarteen die digter sy teleurstelling en pyn uitsing. Daar bestaan wel raakpunte tussen die stem en die begeleiding maar dit dien slegs as hulpmiddel vir die stem. Hierdie musikale afstand tussen die stem en die begeleiding is ook suggestief van die verwydering wat daar tussen die digter en sy geliefde bestaan (kyk DIX as geheel).

Die uitgangspunt van die begeleiding van DX is nie melodies nie maar stemmingskeppend. Die begeleiding raak wel net soms sekere melodienote en dan ook nie noodwendig die boonste regterhandnoot nie. Hierdie melodie wat so vaagweg uit die begeleiding opklink, sluit aan by die herinnering uit die verlede aan die liedjie wat die geliefde altyd gesing het (kyk DX as geheel).

In die begeleiding van DXI is dit opvallend dat die stem feitlik deurgaans 'n halwe of hele maatslag voor die

begeleiding is. Dit is waarskynlik suggestief van die wispelturige grille van die verliefdes, waarby die begeleiding as't ware nie kan byhou nie (kyk DXI as geheel):

Notevoorbeeld DXI:4b²-8b¹

Die begeleiding van DXII is geheel en al op die skep van 'n bepaalde stemming en die oproep van sekere sigbare beelde gerig. Die melodiese element tree dus heeltemal op die agtergrond. Die begeleiding bevat wel momenteel melodienote maar op so 'n wyse dat dit na blote toeval lyk. Hierdie toevallige aanraking van melodienote kan as suggestief gesien word van die natuur se afsydigheid jeens die dwalende digter (kyk DXII as geheel):

Notevoorbeeld DXII:2 -6a

Die kwasi resitatiewe karakter van DXIII laat nie juis ruimte vir 'n uitgesproke melodiese begeleiding nie. Die akkoordale begeleiding wat afwisselend met die stem verskyn en eers in die derde strofe die stem vergesel, werk suggestief t.o.v. die afgetrokkenheid, ontroering en mymering wat uit die lied as geheel spreek (kyk DXIII as geheel):

Notevoorbeeld DXIII:0-4

Die verdubbeling van die stemmelodie in die begeleiding en die verdubbeling van die begeleidingstemme onderling het in mate 68b³-95b¹ van DXV van die innerlike gehegtheid van die digter aan sy drome gespreek. Die wyse waarop die

verskillende elemente wat vroeër so heg aan mekaar verbind was in mate 96-104a¹ van mekaar af wegdryf, weerspieël die teksinhoud waarin dit om kwynende drome wat uiteindelik vervloei, handel (kyk DXV:68b³ en verder):

Notevoorbeeld DXV:96-104a¹

Die begeleiding van DXVI is in geen opsig bedoel om melodiedraer te wees nie. In die verloop van die ostinato-begeleiding, wat daarop ingestel is om 'n gestileerde weergawe van die soms makabere skouspel daar te stel, tref die begeleiding soms 'n melodienoot. Dit handel hier bloot om subtiele ondersteuning van die vokale lyn (kyk DXVI as geheel). Soos onder die afdeling oor melodiese materiaal in die begeleiding aangedui, bestaan daar sekere fragmente waar die begeleiding berekend meer melodies optree. Oorwegend werk die begeleiding stemmingskeppend en evokatief van sekere aanskoulike begrippe. In die geval van mate 39d-43b bv. word daar wel sekere melodienote getref, maar is die begeleiding in die eeste plek op harmoniese kleur en effek ingestel en nie om melodiedraer te wees nie:

Notevoorbeeld DXVI:39-43

Ook die begeleiding van die laaste sin van DXVI (mate 47d-52c) is op harmoniese kleureffekte ingestel en tref slegs asof toevallig in maat 48c-d die betrokke melodienote in die onderste oktaaf:

Notevoorbeeld DXVI:47-52

Hoewel die begeleiding van FIII op talle plekke in die diskant dieselfde noot as die stemmelodie bevat, vervul dit geensins 'n melodiese rol nie. Die begeleiding wat oorwegend akkoordiaal die eerste maatslag van die maat beklemtoon, kan moontlik as 'n soort verstarringsimbool gesien word: die meisie volhard in haar ekstatische ongeloof en heerlike angs, terwyl die geliefde haar reeds uitgekies het. Verder werk die begeleiding skilderend deurdat dit d.m.v. kleur en in mindere mate ook tekstuur die woordinhoud en algemene stemming onderskryf (kyk FIII as geheel).

FIV:9-11 vertoon veel minder melodiese materiaal as wat met die omringende mate die geval is. Veral in mate 9 en 11 staan die begeleiding die verste van die melodie verwyder as wat tot nog toe die geval was. Die beklemtoonde sewende van die dominantvierklank in die bas, die rankende arpeggio-figure en kronkeling in die binnestem van maat 9 sluit presies aan by die dromerigheid waarvan die teks spreek:

Notevoorbeeld FIV:8d²-12c

Ich hatt' ihn aus-ge-träu-met, der Kindheit fried-lich-schönen Traum

FV se begeleiding werk hoofsaaklik stemmingskeppend en evokatief van bepaalde gemoedstoestande. Die sirkelfigure wat so volop in die begeleiding voorkom, suggereer die bedrywighede om die bruid vir die huwelikeremonie te tooi, asook die algemene opgewondenheid wat daar heers (kyk mate 1-5, 7, 8, 11, 12, 15, 16 en ooreenstemmende plekke:

Notevoorbeeld FV:1-6

Helft mir, ihr Schwestern, freund-lich mich schmücken.
dient der Glück-lichen heu-te, mir.

Hoewel daar plekke bestaan waar die begeleidingsmelodie en die stemmelodie ooreenstem (soms berekend, soms asof

toevallig) vervul die begeleiding van FVI nie primêr 'n melodiese funksie nie. Veel eerder is die begeleiding evokatief van 'n bepaalde stemming, nl. innige ontroering en oorstelpende aandoening (kyk FVI as geheel).

FVII se begeleiding word gekenmerk deur rankende arpeggio-figure wat uiteraard nie baie direkte melodiese ondersteuning bied nie. Daar bestaan op bepaalde punte 'n ooreenstemming tussen die stem- en begeleidingsnote wat wel ondersteunend werk, maar hierdie note beklee egter nie 'n meer prominente plek in die begeleiding as enige van die ander note nie. Hier kom dus toevallige verdubbeling van wisselende belangrikheid voor (kyk FVII).

Die *stile concitato*-begeleidingsfiguur bestaande uit herhaalde note of akkoorde van relatiewe kort nootwaardes word in 'n paar van die liedere van die twee siklusse met min of meer dieselfde effek gebruik.

Die geaksentueerde aanvangsmotief wat onmiddellik die *stile concitato* waardeur die regterhandparty van die begeleiding van DVII gekenmerk word, in werking stel, besit besondere impak. Dit vang die heersende atmosfeer wat gelaai is met emosie en konflik, treffend vas (kyk DVII as geheel). Die *stile concitato* wat nie melodies ingestel is nie, tref wel soms sekere melodienote maar word prinsipiële stemmingskeppend aangewend.

Die volgehoue *stile concitato*-figuur as simbool van opgewondenheid soos dit in maat 1 van FII verskyn, geld as die mees uitstaande kenmerk van die begeleiding van hierdie lied. Hoewel die begeleiding bestaande uit hierdie figuur soms melodienote raak, is dit nie melodies gekonsipieer nie maar wel stemmingskeppend en evokatief van die opgewonde ingenomenheid waarmee die meisie haar held vereer (kyk FII as geheel).

Wanneer, in FIV, 'n veranderde stemming van groeiende opwelling wat tot intense ekstase ontplooi, in maat 25 intree, word daar tydelik van die oorwegende parallelle beweging tussen die stem en die begeleiding afgewyk. Die sterk *stile concitato*-akkoorde en die sangstem beweeg soms melodies onafhanklik van mekaar, maar is meesal tog melodies verdubbeld. Hierdie spesifieke begeleidingsfiguur word aangewend om uitdrukking te gee aan die intense opwelling en ekstase wat die jong vrou beleef (kyk FIV:25-32).

Van maat 25 tot maat 28 van FVI verskyn daar in die regterhandparty 'n *stile concitato*-figuur bestaande uit herhaalde derdes en vierdes wat hoofsaaklik op harmoniese ondersteuning ingestel is, maar wat ook stemmingskeppend werk, aangesien die eweredige agstenootherhaling en chromatiese styging in albei stemme 'n intensiverende effek het. Die jong vrou ervaar hier die genot en opwinding van

gedeelde vreugde, aangesien haar man nou ingelig is omtrent die oorsaak van haar geluk, nl. haar nuutontdekte swangerskap. Hierdie figuur word voortgesit tot in maat 42 om uitdrukking te gee aan die vrou se emosionele ervaring (kyk FVI:25-28).

3.2.4.2 RITMIEK

Die effek van sekere ritmiese formules of ritmiese patrone kan nie losgemaak word van die tempo van die betrokke lied of enige ander betrokke musikale werk nie. Die bespreking van sekere ritmiese verskynsels soos dit in die betrokke twee siklusse voorkom en die spesifieke effek wat dit het, moet dus voortdurend teen die agtergrond van die heersende tempo gesien word.

A) HOMOGENITEIT VAN DIE BEGELEIDING

Die oorgrote meerderheid liedere in die twee siklusse se begeleidings is besonder homogeen. In die *Dichterliebe*-siklus is dit werklik net DIV wat nie aan hierdie beskrywing voldoen nie. Hierdie lied se begeleiding vertoon 'n besondere verskeidenheid wat aansluit by die intense emosionaliteit en ook die relatief breë emosionele spektrum wat uit die lied spreek (kyk DIV as geheel).

DVIII is tot en met maat 29 baie homogeen, met 'n wending in die begeleidingspatroon wanneer die digter finaal tot 'n gevolgtrekking kom. Die naspel van hierdie lied sit die veranderde begeleidingspatroon voort (kyk DVIII as geheel).

In die geval van DXIII wyk die derde strofe af van die homogeniteit van die res van die lied se begeleiding. Die langer nootwaardes wat vanaf maat 22 aangevoer word, werk stuwend met 'n dramatiese effek (kyk DXIII as geheel).

Die eerste 35 mate van die begeleiding van DXVI word deur besondere homogeniteit gekenmerk. Terwyl die digter besig is om die reusagtige prosessie saam te stel, hou die begeleiding vas aan die sprekende stapritme. Eers wanneer die doel van dit alles duidelik word en daar tot die *seebegrafnis* oorgegaan word, word daar van die homogene stapritme afgewyk (kyk DXVI as geheel).

Proporsioneel is daar 'n groter aantal liedere in *Frauenliebe und Leben* wat nie 'n homogene begeleiding besit nie. Die begeleiding van FI, FVI en FVIII voldoen nie aan hierdie beskrywing nie, terwyl dit in FVII tot in maat 25 van toepassing is (kyk FVII as geheel). Die groter mate van heterogene begeleiding in hierdie siklus hang waarskynlik saam met die dikwels en soms selfs snel wisselende emosies wat in die liedere van die siklus voorkom. In die geval van *Dichterliebe* bly een spesifieke stemming of emosionele gesteldheid meesal vir een hele lied geld, terwyl dit nie die geval in *Frauenliebe und Leben* is nie.

B) AANHOUDENDE RITMIESE BEWEGING

'n Tipe begeleiding wat in 'n hele aantal van die liedere in albei siklusse voorkom is een van aanhoudende beweging. 'n Hele aantal uiteenlopende affekte, beelde en stemminge word deur hierdie tipe begeleiding gesuggereer.

In DI skep die aanhoudende sestiendenoot-beweging in kombinasie met die oorheersende arpeggio-figure in die linkerhand 'n swewende, eteriese geheel wat die brose lentebotsels en vlietende emosies van die jong man suggereer (kyk DI as geheel).

DIII word ook gekenmerk deur 'n aanhoudende sestiendenoot-beweging, maar a.g.v. die verskillende tempo en tekstuur is die effek daarvan heeltemal anders as wat die geval in DI was. In DIII is die effek daarvan een van opgewondenheid. Wanneer die linkerhandparty na meer vloeiende agstenote oorgaan, wen die begeleiding as geheel aan warmte en innigheid maar sonder om die opgewonde behae wat die digter ervaar, te benadeel (kyk DIII as geheel).

Die volgehoue vlugge beweging van die ostinato-figuur in die begeleiding van DV dra by tot die gevoel van ingehoue emosie wat uit die lied spreek (kyk DV as geheel).

In DVIII word iets van die natuurbeelde wat in die teks vermeld word, in die aanhoudende ritmiese vloei van die begeleiding wat byna aksentloos voortritsel, weerspieël. Dit sluit ook aan by die idee van die eteriese droom van die digter (kyk DVIII as geheel).

Die vloeiende sestiendenote van die diskantparty van die begeleiding van DIX suggereer die fluit- en vioolmusiek wat die dans en voortdurende beweging van die bruilofsgaste vergesel (kyk DIX as geheel).

Die volgehoue ritmiese patroon waardeur die begeleiding van DX gekenmerk word, is in ooreenstemming met die kontemplatiewe deuntjie wat met die geliefde geassosieer word (kyk DX as geheel).

Vloeiende sestiendenote kenmerk die ritmiek van die begeleiding van DXII. Dit dra by tot die deursigtige, eteriese effek wat d.m.v. onder andere die toonkeuse en registerkleur bereik word (kyk DXII as geheel).

Die vloeiende agstenoot-beweging wat voortdurend deur die begeleiding van FIV aan die gang gehou word, sluit aan by die beeld van die verloofde meisie wat peinsend haar ring betrag met gedagtes wat om die ring en om haar geliefde gewef is. Dit suggereer ook die wyse waarop sy nie regtig uit haar gedagtes kan of wil loskom nie (kyk FIV as geheel).

Die begeleiding van FV, gekenmerk deur 'n aanhoudende, vloeiende agstenoot-beweging, is tekenend van die meisie se bedrywigheid om hulle vriendin, die bruid, vir die groot geleentheid te tooi (kyk FV as geheel).

Opwelling en bruisende vreugde spreek uit die reëlmatige sestienendoot-arpeggiando kenmerkend van die begeleiding van FVII (kyk FVII as geheel).

C) DIE *STILE CONCITATO*-BEGELEIDINGSFIGUUR

Hierdie uitdrukkingsmiddel stam van Monteverdi, as 'n musikale tegniek wat in verbinding met die betrokke teks, gebruik word om opwinding in die musiek teweeg te bring. Met die eerste toepassing hiervan het hy hoofsaaklik toorn uitgebeeld (*Combattimento di Tancredi e Clorinda*, 1624). Die element van herhaling om opwinding te suggereer, het deur die eeue behoue gebly ⁶². *Stile concitato*, 'n tipiese oorgeërfde toonsimbool van die Romantiek wat o.a. ook volop in die liedere van Schubert en Wolf voorkom en wat daarop ingestel is om affekte op te wek of aan te hits, manifesteer hom in 'n hele aantal van die liedere in die betrokke twee siklusse in die vorm van herhaalde akkoorde. Die tipe gemoedsbeweginge wat telkens vaardig is waar dié *stile concitato*-figuur gebruik word, is opvallend eenders.

Dit is opsigtelik dat DVII die enigste lied in die *Dichterliebe*-siklus is, waarin die *stile concitato*-figuur voorkom. Dit kan moontlik verklaar word vanuit die feit dat dit die enigste lied is waarin sulke sterk uitwaartsgerigte emosies voorkom. In hierdie lied, met sy intense emosionaliteit, probeer die digter hom vergeefs verset teen enige opstand wat moontlik in sy hart teen die geliefde mag posvat (kyk DVII as geheel).

In nie minder nie as vier van die agt liedere van die *Frauenliebe und Leben*-siklus word die *stile concitato*-figuur in die begeleiding aangewend.

Die *stile concitato*-figuur as simbool van opgewondenheid, soos dit reeds in maat 1 van FII verskyn, geld as die mees uitstaande kenmerk van die begeleiding van hierdie lied. Hierdie opsigtelik volhardende begeleidingsfiguur is evokatief van die gloeiende opwinding wat die idealistiese verliefde jong meisie ervaar. Die *stile concitato* word feitlik dwarsdeur die hele lied aangetref met min onderbreking en word feitlik deurgaans in minstens een van die hande se partye aangetref. Wanneer die *stile concitato* wel heeltemal of gedeeltelik onderbreek word, is dit met die doel om 'n sekere mate van weekheid tuis te bring, soos bv. in mate 37, 42, 50, 65 en die naspel (kyk FII as geheel).

Met die intrede van die veranderde stemming in maat 25 van FIV, word van die vloeiende agstenootbeweging van die begeleiding afgewyk en oorgegaan na 'n *stile concitato*-figuur. Die meisie se aandag word hier verplaas van die bepeinsing rondom die ring en haar eie innerlike wêreld na die geliefde man en die plek wat hy in haar lewe gaan inneem. Die vloeiende beweging word hier vervang deur die sterk akkoordale opset. Die *stile concitato*-begeleiding werk vanaf maat 25 stemmingskeppend en is evokatief van die gedrongenheid en totale oorgawe aan die geliefde wat die meisie hier ervaar (vergelyk mate 25-32 met die res van die begeleiding van FIV).

In die vierde strofe van FV spreek die bruid haar geliefde direk aan. Die gevoelsmatige verandering wat in die teks ingetree het, word ook in die begeleiding weerspieël. Die sirkelfigure, tekenend van die bedrywigheid rondom die bruid, word vervang met 'n gedempte *stile concitato*-figuur in die regterhandparty en parallelle oktawe in die linkerhandparty. Gloeiende, ingehoue en opgewonde geesdriftige bewondering straal uit hierdie begeleiding, wanneer die bruid haar bruidegom ontmoet (vergelyk mate 27-34 met die res van FV).

In die derde strofe van FVI vertoon die begeleiding oorheersend herhaalde agstenote in die regterhand wat as *stile concitato* besonder intensiverend werk. Dit vind aansluiting by die gesuggereerde ontroering wat die twee persone beleef nadat die oorstelpte vrou haar man omtrent die oorsaak van haar tranes ingelig het, nl. haar nuutontdekte swangerskap. Vanaf maat 31 word die *stile concitato*-figuur ook na die linkerhand uitgebrei asof beide die vrou en haar man nou in die opgewondenheid deel. Wanneer die tempo-aanduiding na *Lebhafter* verander, werk die *stile concitato* nog meer stuwend (vergelyk mate 25-42 met die res van FVI).

D) RITMIESE SIMBOLIEK

Sekere kenmerkende ritmiese modelle word in enkele van die liedere van die twee siklusse gebruik wat as simbool van 'n bepaalde milieu of omstandigheid beskou kan word.

Die begeleiding van DVI bv. word tot 'n baie groot mate gekenmerk deur 'n *siciliano*-agtige ritme wat sterk aan die Franse ouverture herinner. Dit sluit om ooglopende redes nou aan by die beeld van die Gotiese bouwerk wat in hierdie lied voor die gees geroep word (kyk DVI as geheel).

Binne die kader van die meesleurende $\frac{3}{4}$ -maatslag van FI is die opvallendste ritmiese kenmerk van die begeleiding (soos van die stemparty) die beklemtoning van die tweede maatslag van verskeie mate. Die rusteken in mate 1 en 2 wat op die

derde maatslag verskyn en die gepunteerde kwartnoot in maat 3b-c¹ dra by tot die uitbouing van die *sarabande*-idee in hierdie lied. Soos onder die afdeling i.v.m. *INDIREK SKILDERENDE ELEMENTE*⁶³ aangedui is, kan hierdie *sarabande*-ritme in verband gebring word met die dood wat uiteindelik 'n einde aan die idille waarom dit in die siklus as geheel handel, maak (kyk FI as geheel).

Die marsiale naspel van FV is ritmies heeltemal nuut in vergelyking met die res van die lied. Melodies is dit wel verwant aan die aanvangsmelodie en skeep 'n besonder plastiese voorstelling van die vertrekkende bruidspaar wat hulle op maat van statig-opgewekte marsmusiek uit die midde van die bruilofsgangers onttrek (vgl. mate 46c-52 met die res van FV).

Die ritmiese ostinato wat DXVI kenmerk, spreek van absolute determinasie. Dit neem die vorm van 'n ritmiese stapmotief aan wat as simbool van die makabere, titaniese optog dien deur middel waarvan die digter met groot vertoon al sy griewe en ongeluk uit die weg wil ruim (kyk DXVI:3d-35c).

E) SINKOPASIE

Sinkopasie word met uiteenlopende effek in 'n hele aantal liedere in albei die siklusse gebruik. Hoewel die betekenis wat die sinkopasie binne die raamwerk van die verskillende liedere kry, heeltemal kan verskil, gaan die ritmiese effek daarvan egter nooit ongemerk verby nie en werk dit op een of ander manier altyd emfaties.

In DII word 'n swewende effek geskep deur die nivellerende sinkopasie waarmee drie van die vier frases van hierdie lied begin, nl. mate 0, 4b² en 8b²:

Die mees prominente kenmerk van die begeleiding van DXI as geheel is die gesinkopeerde ritme wat as't ware moedswillig gehandhaaf word deur die begeleiding. Hierdie sinkopasie word des te meer beklemtoon deur die feit dat die begeleiding agter die stem aan beweeg. Hierdie moedswillige volharding sluit aan by die idee van wispelturige, vermakerige en snelwisselende verliefdheid (kyk DXI as geheel).

Sinkopasie is deurgaans belangrik in die begeleiding van DXII. Dit dra grootliks by tot die geweldig subjektiewe effek van teerheid en ontroering (kyk DXII as geheel).

Die mees opvallende kenmerk van die ritmiek van die begeleiding van DXIV is die sinkopasie. Dit verleen aan die begeleidingsmelodie, soos aan die stemmelodie, 'n sekere weekheid en dra positief by tot die algemene effek van dromerigheid (kyk DXIV as geheel).

Die gesinkopeerde herhaalde c-kruise in maat 43 van DXVI werk treffend skilderend wanneer dit net op die regte oomblik aan 'n eentonig-tampende klok herinner. Die gesinkopeerde ritme word in mate 44-47 voortgesit om 'n hinkende effek te skep wanneer na die afmetings en gewig van die enorme kis verwys word:

Notevoorbeeld DXVI:43-47

Grab. Wisst ihr warum der Sarg wohl so groß und schwer mag sein? Ich

In maat 4 van FI word die idee van blind wees, in die positiewe sin van die woord, treffend d.m.v. die harmonie geskilder. Ritmies sluit die sinkopasie in die begeleiding baie subtiel maar uiters betekenisvol hierby aan in die sin daarvan dat dit 'n momentele swenkende onsekerheid skep:

Notevoorbeeld FI:3-4b

sehen, glaub' ich blind zu sein

Uitgebreide sinkopasie word in mate 12 en 13 van FI baie effektief aangewend om, in verbinding met die spesifieke harmoniek, voelbaar uitdrukking te gee aan die idee van donker dieptes, waarom dit in die teks handel. In mate 28-29 van die tweede strofe is die werking daarvan minder direk, maar sluit tog nog gepas aan by die idee van blind wees:

Notevoorbeeld FI:11 -13

vor, taucht aus tiefstem Dunkel heller,

Sinkopasie speel 'n belangrike rol in FII om uiting te gee aan die oorweldigende bewondering wat die meisie vir haar held koester. Haar allesoorheersende liefde en gloeiende

verering laat haar soms oorstelp van aandoening. Hierdie geweldige gemoedsbeweging kom dan wonderlik tot uiting in die aanwending van sinkopasie:

Die herout-motief soos dit in maat 2 van FII in die stemparty voorkom, word in maat 9 getransponeerd met 'n gesinkopeerde intrede in die klavierparty aangetref:

Notevoorbeeld FII:9



In FII:17 word die motief weer op dieselfde wyse en met dieselfde effek van oorstelpte bewondering aangewend. Hier word die werking daarvan egter gefintensiveer deurdat dit in maat 18 sekwensieel herhaal word:

Notevoorbeeld FII:17-18



In mate 54-56 van FII word die heroutmotief weer eens gesinkopeerd gebruik en tot drie herhalings uitgebrei. Opvallend hier is die feit dat die middelste verskyning afwyk in die sin dat dit 'n rusteken op die sterk maatslag bevat, asof die meisie hier moet veg om ewewig:

Notevoorbeeld FII:54-56



FII:38, 40 en 42 bevat sinkopasie in verbinding met groot stygende melodiese spronge om uitdrukking te gee aan die intense gevoelsbelevens wat die meisie ervaar wanneer sy haarself as ontoereikend verklaar om deur die geliefde uitgekies te word:

Notevoorbeeld FII:38-42

keit! Nur die Wür-digste von al-len darf be-glück-ken dei-ne Wahl, und ich

Wanneer dieselfde materiaal as hierbo genoem in mate 46, 48 en 50 van FII verskyn, is die effek subtiel getemper deurdat, i.p.v. die sprekende mineursewende spronge, mineurderdes klink. Dit sluit wonderlik gepas aan by die meisie se vrywillige onttrekking in belang van haar geliefde. Die ekstase van die voorafgaande voorbeeld maak hier plek vir intense patos:

Notevoorbeeld FII:46-50

Mal. Will mich freu-en dann und wei-nen, se-lig, selig bin ich dann, sollte

Maat 66 van FII is dieselfde as maat 38 en word in maat 67 sekwensieel herhaal ter intensivering van die ekstase wat uit 66 spreek, maar ook ter voorbereiding van die besonder sprekende epiloog van mate 68-71a:

Notevoorbeeld FII:66-71

ut!

ritard. p p

Die swymelende sinkopasie wat deel uitmaak van die tussenspel van FIII (68-75) sluit treffend aan by die droomgedagte wat in die lied vermeld word:

Notevoorbeeld FIII:68-78

Ich kann's nicht fas-sen, nicht

ritardando

Die kenmerkende sirkelfiguur wat in FV so 'n prominente plek inneem, keer in maat 44c terug en wel 'n halwe maat vroeër as wat gewoonlik die geval op ander plekke in die lied is. Hierdie verandering dien as aanloop vir die sinkopasie in maat 46a-b en die sprekende marsiaal waarmee die lied afsluit. Die ritmiese ongelykheid wat hier tussen stem en begeleiding geskep word, sluit merkwaardig aan by die gedagte van afskeid en die bruid wat nou uit die bekende kring van haar vriendinne verdwyn:

Notevoorbeeld FV:44-46

eu- rer Schar, freu- dig schei- dend aus eu- rer Schar.

ritard.

Ritmies word die eerste, tweede en vierde strofes van FVI gekenmerk en oorheers deur die gesinkopeerde ritme wat reeds op sprekende wyse by die aanvangsformule na vore tree. Hierdie formule verskyn by herhaling deur die hele lied en dien as 'n sterk samebindende faktor - nie alleen formeel nie, maar ook affektief waar dit die onderliggende stille ekstase en ontroering bevestig:

Notevoorbeeld FVI:1-4

Sü- ßer Freund, du blickest mich ver- wundert an.

p

Hoewel sekere melodiese aanpassings gemaak word, bly die aanvangsformule van FVI nogtans duidelik herkenbaar in die naspel. Die sekwensiële herhaling van die aanvangsformule kom in maat 56 te staan op die melodiese klimaks. Die klimaksakkoord word d.m.v. oorbinding en gevolglik sinkopasie verleng om nog groter klimakteriese effek daaraan te verleen. Die effek van die gesinkopeerde melodielyn in

maat 57 word versterk d.m.v. die arpeggiando-versiering op die tweede maatslag:

Notevoorbeeld FVI:54-58

ge-gen lach:-- ritard. Adagio dein Bild.nis!

p *pp*

F) AKSENTUERING

Besondere aksentuering en veranderinge t.o.v. aksentuering speel dikwels in van die liedere van hierdie twee siklusse 'n rol in die uitdra van sekere affekte, beelde, emosies ens.

DXIV is die enigste lied in die twee siklusse waarin daar 'n wisseling van metrum voorkom. Die wisseling van metrum in mate 9 en 22 werk besonder effektief om 'n toenemende mate van beweeglikheid en oplaai van emosie te bewerkstellig (vergelyk mate 9 en 22 met die res van DXIV).

In die naspel van DVII word die ritmiese klem verskuif a.g.v. die gewysigde harmoniese ritme. Ná die volharding van een basiese ritmiese patroon dwarsdeur die hele lied wat aangespeel het op die digter se volgehoue verset teen opstand, word hierdie klemverskuiwing 'n subtiële teenspraak teen die gewaande berusting waarop die teks dui (vergelyk mate 32-36 met die res van DVII).

Die beklemtoning van die tweede maatslag binne die raamwerk van die meesleurende $\frac{3}{4}$ -maatslag van FI, is die opmerklikste kenmerk van hierdie lied. Dit spreek van 'n behepte betrokkenheid en heerlike onsekerheid by die verliefde jong meisie:

Notevoorbeeld FI:1-4b

Seit ich ihn ge - se - hen, glaub ich blind zu sein;

p

Ná die reëlmatige beklemtoning van die eerste maatslag in die voorafgaande mate van FIII, werk die verskuiwing van die akkoord in maat 10 na die laaste maatslag subtiel emfaties.

Die verplasing van die staccato-akkoord sowel as die verkorte nootwaarde daarvan, vind aansluiting by die verrukking wat die jong vrou in haar vreugde ervaar (vergelyk maat 10 met die voorafgaande mate van FIII).

In DXIV, binne die raamwerk van 'n omgewing waarin sinkopasie en afwisselende lang en kort nootwaardes oorheers, werk die gelyke ritme van die agstenote in mate 11a²-12a, 24a²-25a en 36b-37a besonder stuwend wanneer die fokus telkens subtiel na die digter verskuif (vergelyk hierdie mate met die res van DXIV).

In FVI word 'n soortgelyke effek aangetref. Te midde van die sinkopasie, puntering en dubbelpuntering en lang nootwaardes tree die ewe lang kwartnote in mate 9 en 19 sprekend emfaties op. In maat 9 kan dit direk in verband gebring word met die teks, in die sin van *ongewoon*. In maat 19 is die aansluiting by die teks nie heeltemal so direk nie, maar kom daar nogtans iets van die speelsheid waarmee die vrou haar man nader nooi - in teenstelling met hulle albei se erns - tereg. In maat 52 weer, vind dit tóg aansluiting by die vooruitsig op die blye dag, wanneer die kindjie uit die wiegie vir die moeder sal glimlag (vergelyk mate 9, 19 en 52 met mate 1-24 en mate 45-58).

Die byna aksentlose voortritseling van DVIII is treffend. In die ononderbroke, vloeiende twee-en-dertigstenote word iets weerspieël van die natuurbeelde wat in die teks genoem word (blommetjies, sterretjies). Ook spreek hierdie onophoudelike ritmiese vloei van die eteriese droom van die digter (kyk DVIII as geheel).

Vanaf maat 30 verander die rol van die ritmiek van DVIII. Die ligte vervlietende beweging word hier tot stilstand geruk deur die staccato-akkoorde met 'n berekende skokeffek wat die idee van verskeurdheid beklemtoon (vergelyk maat 30 met die voorafgaande mate van DVIII).

Die deklamatoriese, kwasie resitatiefstyl van FVIII bring mee dat die ritmiek, in die sin van 'n gereelde maatslag, op die agtergrond geskuif word in diens van die gestileerde woordritme en die woordbetekenis. Die aksentuering van swakker maatslae (1b, 2c, 3c, 4c, 5c, 6c, 7c) en talle oorgebinde akkoorde of note oor maatstrepe heen (mate 1-2, 4-5, 7-8, 14-15, 16-17, 17-18, 18-19) werk nivellerend, wat meebring dat die maatstrepe in der waarheid net visuele hulpmiddels word en nie 'n aanduiding van enige ritmiese beklemtoning of metriese aksentuering nie. Hierdie hantering van die ritmiek sluit presies aan by die bedroefde vrou se afgetrokke geestesgesteldheid, haar onewewigtigheid en beheptheid met haar situasie (kyk FVIII as geheel).

Wanneer daar 'n verinniging in die teks en gevolglik in die stemmelodie van DIII intree, word die rustekens in die

linkerhand weggelaat en verskyn daar langer nootwaardes. Gevolglik is die beweging tot 'n sekere mate meer vloeiend en wen die begeleiding as geheel aan warmte en innigheid (vergelyk mate 9-16 met die voorafgaande mate).

Hierdie ritmiese verdigting word in die naspel uitgebrei deur die pedaalnote wat in mate 17 en 18 by die agstenote gevoeg word en deur die dubbele pedaalnoot in mate 19-21 wat mekaar a.g.v. die verlenkede nootwaardes oorvleuel. Die aksentuering van die naspel word dus nog meer subtiel as wat die van mate 9-16 was, terwyl lg. weer gladder as die van die voorafgaande mate is. Dit sluit aan by die feit dat speelsheid algaande meer op die agtergrond geskuif word ten gunste van groter gevoelsgeladenheid (vergelyk mate 17-22 met die res van DIII).

Wanneer die tempo in maat 16 van FIII as *Etwas langsamer* aangegee word, word die rustekens weggelaat en word daar van langer nootwaardes gebruik gemaak. Die momentele parallelle beweging tussen die stem en die begeleiding, moontlik gemaak deur die afwisselende kwart- en agstenote, werk subtiel klimakteries in mate 22-23 en 34-35. Dit handel hier om hartstogtelike oorgawe en ekstatiëse verwondering:

Notevoorbeeld FIII:20-24, 32-36

Die komplekse vervlegting van stemme in DXII:23-28, wat noodwendig die aksentuering van die vloeiende sestiennotenbeweging moet beïnvloed, gee uitdrukking aan die digter se innerlike verknooptheid wanneer hy ook nie by die blomme simpatie wek nie, omdat hulle partydig is vir sy ontroue geliefde. Dit staan in teenstelling met die deursigtige, ligdeurdrenktheid van die voorafgaande begeleiding (vergelyk mate 23-28 met die voorafgaande mate van DXII).

Waar die voorafgaande vier mate van FVII gekenmerk is deur die kwartnootakkoorde afgewissel met agsterustekens, vind daar in mate 30-31 'n toenemende verdigting van akkoorde plaas wat progressief emfasies en klimakteries werk. Die gevoelsopwelling wat die liefkosende moeder hier ervaar, word in die subtiel veranderde aksentuering gelees (vergelyk mate 30-31 met mate 26-29).

G) NOOTWAARDES

Bepaalde nootwaardes, wat betekenisvol optree a.g.v. die andersheid daarvan binne die omgewing waarin dit verskyn, of

die effek van sekere nootwaardes as sulks, het in baie van die liedere van albei siklusse 'n beduidende effek:

i) KORT NOOTWAARDES

Waar die ander frases van DII telkens met 'n sinkopasie met swewende effek begin, is die herhaalde kort nootwaardes in maat 12b² opvallend. Binne die konteks van die peinsende lied, besit hierdie herhaalde akkoorde 'n besondere dringendheid wanneer die digter sy geliefde d.m.v. die lied van die nagtegaal probeer bereik (vergelyk maat 12 met mate 0, 4 en 8).

ii) LANG NOOTWAARDES

Die lang nootwaarde wat vir die volle duur van die maat bly klink in DIV:13 is besonder betekenisvol binne die konteks van relatiewe ritmiese beweeglikheid. Die emfatiiese stilstand op die tussendominant-vyfklank dien om die emosioneel gelaaide moment waarin daar na die uitspraak van die geliefde verwys word, te beklemtoon. Dieselfde nootwaarde - wat ook oorgebind is - is in mate 1, 9 en 11 nie presies so betekenisvol nie, omdat dit nie dieselfde harmoniese seggingskrag besit nie en ook nie deur 'n arpeggio-figuur aangevul word nie (kyk mate 1, 9, 11 en 13 van DIV):

Notevoorbeeld DIV :12b-13

doch wenn du sprichst: ich

ritard.

Dié volop lang nootwaardes wat grotendeels in kombinasie met die *sciciliano*-agtige ritme in DVI gebruik word, is in ooreenstemming met die gewyde atmosfeer wat deur die verwysing na die katedraal gesuggereer word (kyk DVI as geheel):

Notevoorbeeld DVI:0-8

Im Rhein, im hei . li . gen Stro . - me , da spie . gelt sich in den Welln . mit

Die langer nootwaardes wat in die derde strofe van DXIII aangewend word, skep 'n stuwende effek in teenstelling met die afgebroke, mymerende trant van die voorafgaande mate.

Die spesifieke harmoniese inkleding en die feit dat die stem ook 'n aaneenlopende melodiese lyn vertoon, dra by tot die besondere werking van die begeleiding (kyk DXIII as geheel). Vanaf maat 68b³ van DXV tree daar 'n innige versugting op die voorgrond. Ritmies word hierdie effek verkry deur 'n vergroting van nootwaardes. As gevolg hiervan verloor die nou reeds bekende melodie wat telkens terugkeer, sy sprankelende karakter. Die melodie laat in sy nuwe gedaante 'n gedrae, gevoelsbelaaide atmosfeer ontstaan. Die effek word verhoog deur die besondere aanwending van lang en kort nootwaardes in die linkerhand wat die effek van sugte het en byna moeisam voortbeweeg (vergelyk mate 68b³-92a² met mate 8b³-12a en mate 28b³-32a).

In mate 95-104a¹ van DXV word, in vergelyking met die voorafgaande begeleidingsmateriaal, besonder lang nootwaardes aangetref. Die effek hiervan is dat die ritmiek as 't ware vervloei en slegs die kleureffek van die akkoorde betekenisvol bly. Dit is in ooreenstemming met die teks wat verklaar dat die drome soos blote skuim vervaag (vergelyk mate 95-104¹ met die voorafgaande mate van die begeleiding).

Die langer nootwaardes wat in DXV:35d-39 aangewend word as tekenend van die swaarvoetige, titaniese stoet, word in mate 40-43 nog verder uitgebrei deur selfs nog langer nootwaardes te gebruik. In lg. mate word die makabere doel van al die reusagtige voorwerpe vir die eerste maal bymekaargetrek en uitgespel (vergelyk mate 35d-43 met die voorafgaande mate van die lied).

In die laaste vyf mate van DXVI word weer lang nootwaardes aangetref maar die onderliggende ritme is nie so afgemete soos in mate 40-43 die geval was nie. Die al langer wordende nootwaardes lei uiteindelik tot die mymerende naspel. Hierdie laaste *Adagio*-mate verteenwoordig die uiteindelijke aflegging van al die laste wat die digter met hom saam gedra het sedert sy onbeantwoorde liefde saam met die ontwaking van die lente ontluik het:

Notevoorbeeld DXVI:47c-52

Die reëlmatige kwartnoot-agsterusteken beweging van die begeleiding van FIII kom in mate 7-8 momenteel tot stilstand. Die begeleiding vertoef hier teenoor die woord *berückt* emfaties op 'n verminderde vierklank. So word daar

uitdrukking gegee aan die verwonderde meisie se ekstatische verrukking. 'n Soortgelyke effek word in mate 43-44 bereik:

Notevoorbeeld FIII:4-8

Ich kann's nicht fas-sen, nicht glau-ben, es hat ein Traum mich be-rückt; - wie

Wanneer die tempo-aanduiding in maat 16 van FIII na *Etwas langsamer* verander om aan te sluit by die verwonderde ontroering van die meisie, pas die ritmiese inkleding van die begeleiding ook aan om uitdrukking te gee aan die verinniging wat hier intree. Gedrae gepunteerde agstenoot-akkoorde met heelwat oorgebinde note wat vir twee mate of in enkele gevalle nog langer bly staan, word effektief aangewend (vergelyk mate 16-36 met die voorafgaande mate).

Om die behae wat die verliefde jong meisie uit haar tranesal put te suggereer, word eers op die subdominantvierklank en dan die Duitse sesde vertoef as harmoniese sowel as ritmiese beklemtoning wanneer die *Adagio* in mate 49-50 van FIII verskyn:

Notevoorbeeld FIII:48-51

Adagio. *a tempo*
in Trä-nen un-end-li-cher Lust.
a tempo
ritardando *f*

Die gevoelsopswelling wat die liefkosende moeder in FVII:26 en verder ervaar, vervloei geleidelik d.m.v. die langer nootwaardes in mate 32-33 om so tot die langsaamer, meer verinnerlikte naspel te lei:

Notevoorbeeld FVII:29b³-34a

An mei-nem Her-zen, an mei-ner Brust, - du mei-ne Won-ne, du mei-ne Lust
ritard. *langs*
32.

H) ANDER OPMERKLIKE RITMIESE EFFEKTE EN FORMULES

i) PUNTERING

Puntering as sulks is niks uitsonderliks nie. Wanneer dit binne die raamwerk van 'n omgewing verskyn waar daar baie min of glad geen ander gepunteerde nootwaardes voorkom nie, oefen dit dikwels 'n spesifieke invloed op die formule waarbinne dit verskyn, uit:

In DI is die gepunteerde ritme in die regterhandparty van maat 2b uitsonderlik binne die konteks van die lied. Dit is die enigste soortgelyke aanwending van puntering in hierdie lied wat die leunnoot subtiel beklemtoon sodat dit sweem van smagting:

Notevoorbeeld DI:0-3



In DIV kom daar heelwat puntering voor, maar die besondere wyse waarop dit aangewend en met ander elemente gekombineer word, verleen daaraan 'n byna onnoembare seggingskrag. Die aanwending van die puntering om die melodiese verloop van die stem na te boots (mate 2, 14 en 15 in die binnestemme, 17, 19) of om bepaalde woorde en melodietone te beklemtoon (mate 6, 7, 15) dra positief by tot die swymelende droomverlorenheid wat uit die lied spreek, onder andere a.g.v. die talmende effek wat die puntering het (kyk DIV, die genoemde mate).

In kombinasie met die onreëlmatige onderverdeling van die maatslag in die naspel van DVIII, skep die gepunteerde ritmiese motiewe 'n opvallend wankelende effek om so die innerlike ontwrigting van die digter te beklemtoon:

Notevoorbeeld DVIII:30-37

A musical score for piano, measures 30-37. The score is divided into two systems. The first system includes markings for *sf* (sforzando), *ritard.* (ritardando), and *a tempo*. The melody in the right hand continues with dotted rhythms, and the left hand provides a complex accompaniment with various textures and dynamics. The key signature remains one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Reg by die begin van DXVI word 'n ritmiese formule aangetref wat die volle aandag van die hoorder vasvang. Na die dramatiese *sforzando*-akkoord, kort *acciaccatura* en willekeurige verlenging van toonduur aangedui met 'n fermate, tref die perkussiewe, geaksentueerde, dubbelgepunteerde ritme van die inleidende maat:

Notevoorbeeld DXVI:1-3c

Die forsheid van die gepunteerde motief in FII:6b en 7b, wat hier met die manlike aantreklikheid van die meisie se held geassosieer word, word op dieselfde wyse in mate 14-15 en 61-62 aangewend. Dit word telkens tekenend van die man se uitstaande kwaliteite en verkry so byna simboliese waarde. In mate 33 en 34 word dieselfde motief met 'n meer subtiële betekenis aangewend as uitdrukking van die verliefde meisie se verlangens en verwagtinge:

Notevoorbeeld FII:5d-7

Tesame met die aanhoudende, vloeiende agstenoot-beweging is die mees uitstaande kenmerk van die ritmiek van FV die puntering op (meesal) die laaste maatslag van die maat. Hierdie puntering wat dikwels in verbinding met 'n leunoot gebruik word, verleen 'n subtiële ingehoue opwinding aan die begeleiding:

Notevoorbeeld FV:1-4

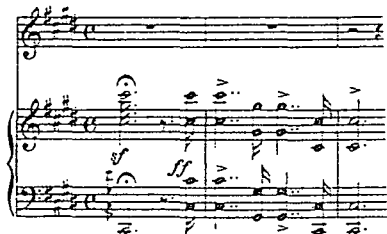
Oorbinding van note, soos puntering, bring ook 'n verlenging van die betrokke maatslag en 'n versagting van die metriese aksent mee. In mate 28-29, 31-33, 35-36 en 40 van DXV kom heelwat oorgebinde note voor. Die versagting van die

ritmiese aksent vind aansluiting by die beeld van die wiegende bome waaruit vergange se melodieë en voëlsang opklink (kyk DXV:28-36).

ii) FERMATE

Die fermate word in albei siklusse in 'n meer algemene sin by melodiese ruspunte of kadense gebruik. In DXVI word hierdie ritmies-dinamiese aanduiding egter in 'n meer spesifieke sin aangewend. Reg by die begin van die lied word die heel eeste aanvangsakkoord op hierdie wyse beklemtoon. Dit spreek van die gewigtigheid van die digter se besluit om die ou griewe af te lê en sluit ook aan by die imposante beelde wat in die loop van die lied voor die gees geroep word:

Notevoorbeeld DXVI:1-3c



Die fermate in maat 39b-d van DXVI, wat ook dinamies beklemtoon word, bevestig die gewigtigheid van die moment asook van die vraag wat in die see neergelaat moet word. Verder dien dit ook om die moment van afwagting dramaties te beklemtoon:

Notevoorbeeld DXVI:35d-39

The image shows a musical score for a vocal line with piano accompaniment. It consists of three staves: a vocal line at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The lyrics are: "Die sollen den Sarg fort-tragen, und senken ins Meer hin. ab; denn:". The music is in 4/4 time and features a fermata over the final chord in the grand staff. The notation includes various dynamics and articulation marks.

iii) VERSIERINGS

Versierings het noodwendig 'n ritmiese invloed deurdat dit altyd die betrokke maatslag, hoe subtiel ook al, uitlig en gewig daaraan verleen.

Dit is opvallend dat verreweg die meeste versierings in *Frauenliebe und Leben* voorkom, terwyl dit slegs DV en DXVI in *Dichterliebe* is wat versierings bevat. Dit hang waarskynlik saam met die verband tussen die verweeklike effek van meeste versierings en die vroulike ingesteldheid van eg. siklus.

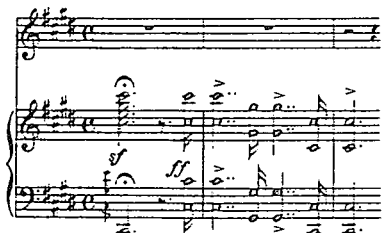
In terugblik op die voorafgaande begeleidingsmateriaal van DV wat deur aanhoudende vloeiende beweging gekenmerk is, werk die versieringsnote (kort voorslae) in mate 20-21 ritmies intensiverend deurdat dit van die voorafgaande gladheid afwyk. Hierin sou iets van die onversoenbaarheid van die digter en die geliefde se gevoelens geles kon word (kyk DV as geheel):

Notevoorbeeld DV:19-22



Die acciaccatura-akkoord by die begin van DXVI besit besondere dramatiese impak en maak 'n stelling wat onmiddelik die hoorder se aandag boei en voorberei op die dramatiese toneel wat hom hier gaan afspeel:

Notevoorbeeld DXVI:1-3c



Maat 20 van FII vertoon as deel van die tussenspel 'n draaisneller soos wat vroeër in die stemparty voorgekom het in mate 4b-c, 8b-c, 12b-c en 16b-c (kyk die genoemde mate in FII). Ook hier in maat 20 het die betrokke versiering dieselfde effek van behaaglikheid:

Notevoorbeeld FII:19d-20



Die pedaalnote wat in mate 21-24 van FII voorkom, word telkens met 'n kort voorslag versier wat subtiële beklemtoning aan die besondere begeleidingsakkoorde verleen. Ritmies het dit 'n uiters subtiële maar tog duidelik voelbare effek van ontroering:

Notevoorbeeld FII:21-24

Wand - le, wandle deine Bahnen, nur be - trach - ten dei - nen Schein, nur in

In die laaste aantal mate van FIII word die sublimiteit van die tussenspel voortgesit en uitgebou. Hiertoe dra die voorslag wat die klimaksnoot voorafgaan in maat 79 by om die klimaks ook ritmies te help. Die arpeggiando-akkoord in maat 81 dien ook om ritmiese gewig aan die besondere harmonie, wat ook dinamies beklemtoon word, te verleen. Hierdie spesifieke beklemtoning sluit aan by die idee van droom-verrukking. In maat 85 bring die ad libitum arpeggio-figuur die ritmiese verwickeldheid van mate 83-84 tot ontplooiing. Die besef dat alles nie net 'n droom is nie, maar die wonderlike werklikheid, dring uiteindelik tot die meisie deur, soos ook deur die Tierce de Picardie bevestig word:

Notevoorbeeld FIII:76-86

Ich kann's nicht fas - sen, nicht glau - ben, es hat ein Traum mich be - rückt. —

Die kort voorslae waarmee die basnote in mate 41-42 van FV op 'n afstand van 'n oktaaf versier word, verleen subtile intensivering aan die momentele versombering wat hier by die afskeid intree, yeral in verbinding met die *ritardando*:

Notevoorbeeld FV:41-42

A - ber euch, Schwe.stern, grüß' ich mit Weh - mut,'

Tesame met die *Adagio* in FVI:57, dien die arpeggiando-versieringsakkoord in 57b om die finale kadens besonderlik te beklemtoon en die effek van voldane behaaglikehid wat daaruit spreek, tot volle wasdom te laat kom:

Notevoorbeeld FVI:57-58

dein Bild.nis!

Adagio.

pp

iv) INVOEGING VAN RUSTEKENS EN STACCATO

In mate 17-24a van DXV word die begeleiding se tekstuur meer delikaat as wat voorheen die geval was, a.g.v. die invoeging van rustekens gekombineer met die staccato-aanslag. Dit vind presiese aansluiting by die teks wat na die lieflike, gloeiende prag van die veelkleurige blomme in die aandlug verwys:

Notevoorbeeld DXV:16b-20a

wo bun - te Blu - men blü - hen im gold - nen A - bend. licht,

In DXV:49-55 word weer van die opsnippering van die twee saamgestelde maatslae gebruik gemaak, om aan te sluit by die beeld van flonkerende lig waarna die teks verwys. Die ingevoegde rustekens en staccato bou die idee van lig hier byna plasties uit:

Notevoorbeeld DXV:48b-52

und blau - e Fun - ken bren - nen an je - dem Blatt und Reis. — und

Hoewel daar in FVII nie rustekens ingevoeg is nie, het die staccato-aanslag wat in mate 26-29 aangedui word, tog ook 'n spesifieke ritmiese effek. Tesame met die sneller tempo bring hierdie verandering van aanslag 'n speelse opwinding wat uitloop op die emosionele klimaks in mate 30-31:

Notevoorbeeld FVII:26-31

lie - ber, lie - ber En - gel, du, du schau - est mich an und lä - chelst da - zu! An

Presto.

f

mei - nem Her - zen, an mei - ner Brust.

ritard.

sf *ritard.*

Die mees uitstaande ritmiese kenmerk van die begeleiding van DXIII is in mate 3 en 4 vervat. Die afgebroke, secco-akkoorde is skildêrend van die verdriet van die digter wat oor sy droom peins. Hier kan - in vergelyking met die voorafgaande voorbeelde - gesien word hoe dat 'n ander tempo 'n heeltemaal verskillende effek aan min of meer dieselfde note- en ritmiese materiaal kan verleen:

Notevoorbeeld DXIII:0-4

p

Ich hab' im Traum ge - wei - net, mir

pp

v) TEENSTELLING TUSSEN REGTERHAND EN LINKERHAND

In DIII word daar 'n interessante teenstelling tussen die linkerhand- en regterhandpartye aangetref. Die linkerhand vertoon vanaf maat 9 'n meer vloeiende beweging a.g.v. die weglating van die rustekens. Hierdie subtiele ritmiese aanpassing vind aansluiting by die verhoogde intensiteit wat uit die teks spreek wanneer die digter verklaar dat sy geliefde nou vir hom alles is wat mooi en wonderlik is.

3.2.4.3 DINAMIEK

Aangesien die tempi van die verskillende liedere reeds as deel van die bespreking van die dinamiek van die stempartye hanteer is, sal daar onder hierdie afdeling van die vergelyking van die twee siklusse nie weer daarop ingegaan word nie. Verder word ook slegs dinamiese aanduidings wat van die stem se aanduidings verskil, vir die doeleindes van hierdie vergelyking in aanmerking geneem. Waar dinamiese aanduidings vir die stem en die begeleiding presies dieselfde is, sal dit dus nie bespreek word nie. Verder word daar ook net ingegaan op dinamiese aanduidings met 'n spesifieke affektiewe werking en nie slegs 'n melodiese beklemtonende funksie nie.

A) BEPERKTE DINAMIESE VERSKEIDENHEID

Dit is opvallend dat die meerderheid liedere in die twee siklusse 'n baie beperkte omvang t.o.v. dinamiese verskeidenheid in die begeleiding toon. Hierdie feit hang na alle waarskynlikheid saam met die innige, subjektiewe selfs ekkerige benadering van die gedigte. Die emosies en affekte wat heers in die gedigte waarop die twee siklusse gebaseer is, word deurgaans baie subjektief vanuit die oogpunt van die verydelde digter of die ontroerde vrou benader. Dit spreek natuurlik vanself dat daar binne die raamwerk van hierdie beperkte verskeidenheid van toonsterkte oordeelkundige infleksies aangewend sal word om by die affektiewe nuansering te pas. Vir die doel van hierdie vergelyking word daar egter slegs ag geslaan op eksplisiete aanduidings van die komponis.

In die *Dichterliebe*-siklus word daar in DV en DXIII slegs *pianissimo*-aanduidings aangetref. In DV handel dit om die digter se stille maar dringende hunkering na sy geliefde vir wie hy in die lelie vergestalt sien. Die ontstellende droom en die digter se onbeteuelbare, dog innige droefheid is die tema van DXIII. Sy diepe ontroering en afsondering vind weerklank in die oorwegende lae toonvlak van hierdie twee liedere.

Nie in een van die liedere van die *Frauenliebe und Lebens*-siklus word daar slegs 'n *pianissimo*-vlak aangedui nie. Dit kan verklaar word vanuit die feit dat die vrou nêrens in die verloop van haar liefdes- en lewensgeskiedenis so in haarself gekeer is soos wat die digter veral in die voorgenoemde twee liedere is nie.

Alleenlik *piano*- en *pianissimo*-aanduidings kom voor in DII, DXII, FI en FVI. Al hierdie liedere spreek van besondere innigheid en in die geval van DXII selfs van afgetrokkenheid. Wanneer die digter in sy droefheid een voel met die natuur en die geliefde met beloftes probeer

verlok, wanneer hy eensaam en afgeslote^e deur die veelkleurige tuin wandel, waar die jong vrou haar in haar allesoorheersende verliefdheid vrywillig aan die buitewêreld onttrek en wanneer sy die intieme dog opwindende fluistergesprek met haar verwonderde man voer, is die lae toonvlakke wat aangedui word, presies gepas.

Die tere ontwaking van die lente en die liefde (DI), die hunkering na aanklank (DVIII), die herinnering aan die geliefde en haar kenmerkende dooldeuntjie (DX), die bittersoet droom (DXIV), die jong vrou se byna ademlose bewondering vir haar held (FII) en haar droomverlore bepeinsing (FIV) vind alles juiste aansluiting by die uitsluitlike *piano*-aanduidings wat in hierdie genoemde liedere voorkom.

FV, DIII en DXI besit ook 'n beperkte dinamiese spektrum sover dit die aanduiding van toonsterkte aangaan. Die wese van hierdie liedere en dus ook die effek van die beperkte dinamiese verskeidenheid is heeltemal verskillend van die voorgenoemde liedere aangesien die toonvlak reeds merkbaar hoër is en daar dus nie dieselfde mate van gedempte afgetrokkenheid uit die liedere spreek nie.

FV se dinamiese aanduidings bly beperk tot *piano* en *mezzo forte*. Hier handel dit hoofsaaklik om die opgewonde gedoe rondom die afwagtende bruid en haar uiteindelijke ontmoeting met haar bruidegom. DXI, met aanduidings van *mezzo forte* en *forte* skilder die wispelturigheid van soms selfs moedswillige jong verliefdes, sonder dat enigeen van hulle skynbaar werklik deur die gevolge geraak word.

Hoe breër die onderliggende emosionele spektrum word of hoe meer uiteenlopend die beelde wat opgeroep word is, hoe wyer word die dinamiese verskeidenheid. Aanduidings wat wissel van *piano* tot *forte* kom voor in DVI, DVII, DXVI, FIII en FVI. Grootse argitektuur en 'n lewensorheersende ikon asook tere assosiasies met die geliefde (DVI), stryd om ewewig en uiterste teleurstelling (DVII), grootsprakigheid en dramatiese handeling (DXVI), volhardende ongeloof en oorstelpte verwondering (FIII) asook tere moederliefde en uitbundige moederlike behae (FVII) word d.m.v. 'n wye verskeidenheid dinamiese graderings uitgedruk.

Die geweldige uiteenlopende affekte en intense emosies wat in DIV, DIX, DXV en FVIII aanwesig is, word uitgedruk in 'n dinamiese spektrum wat van *pianissimo*- tot *forte*-vlakke insluit. Die verskeurdheid van die bedroë, gepynigde digter (DIV), die teenstelling van die boerse bruilofsfees en die digter se tere liefde (DIX), die betowering van die skouspel en die digter se hunkering na die towerwoord (DXV) en die bedroefde vrou se roumart en resignasie (FVIII) vind weerklank in 'n dinamiese verskeidenheid van hierdie omvang.

B) FORTE

Forte-aanduidings kom in slegs ses van die liedere in die *Dichterliebe*-siklus voor, en glad nie in *Frauenliebe und Leben* nie. Hierdie benadering sluit aan by die innigheid, subjektiwiteit en gevoeligheid van sowel die digter as die vrou wat respektiewelik in die middelpunt van die twee siklusse staan.

In DIV word die klimaks in maat 7a as *forte* aangegee. Wanneer die digter na die (gewaande) heilsame uitwerking van sy geliefde se kus verwys, kulmineer die gevoelsopwelling in hierdie hoogtepunt wat dan ook dinamies onderstreep word (kyk DIV:4c²-8a).

Die *forte*-toonvlak wat in DVI:1 aangedui word en tot in maat 15 geld, sluit aan by die beeld van die imposante bouwerk wat in die ewe indrukwekkende Ryn weerkaats (kyk DVI:0-15).

Die besliste ontkenning van die teleurgestelde digter in DVII:19c²-22b word ook *forte* aangedui. Nadat die digter in die voorafgaande strofe verklaar het dat hy nie sal kla oor die ewige verlies van sy valse geliefde nie, probeer hy hier as't ware homself oortuig van sy voorneme (DVII:16c²-22).

Die beklemtoning van die swak maatslae met die *forte*-aanduidings wat telkens emfaties op die dominant geplaas is in DVII:12c-d, 13c-d, 14c-d en 16c-d, spreek van strawwe verset en die onaangename herinnering aan die geliefde se koue hardheid (DVII:12c-18).

Om die digter se determinasie ten slotte in te hamer, word die abrupte slotakkoorde van DVII ook as *forte* aangedui. Na die aksentverskuiwing in die voorafgaande mate, wat van die digter se poging om sy ewewig te herwin spreek, dui die besondere *forte*-akkoorde op die jong man se momentele oorwinning oor sy omstandighede (DVII:32-36).

Die *forte* vanaf maat 9 van DIX is gepas, gesien in die lig van die trompette waarvan die teks melding maak. Dit volg in teenstelling met die fluite en viole wat vroeër gesuggereer is (kyk DIX:0-15).

Ook wanneer van die geliefde wat in die vrolikheid deel, sprake is, word 'n *forte*-toon aangedui (DIX:16-27).

Asof om die moedswillige streke van die wispelturige jongmense nog verder te bevestig, lewer die naspel van DXI *forte* kommentaar op die voorafgaande gegewe (kyk DXI:33-46).

Die *forte*-aanduidings in mate 24 en 36 van DXV is gepas binne die raamwerk van die besonder dramatiese tafereel waar bome, lug voëls en newels almal meedoen aan die toweragtige koor (kyk DXV:24b²-48b²).

Die sterk, dramatiese aanvang van DXVI word *forte* aangedui. Uitgesonderd die geheimsinnige fluisteringe in mate 19d-23c en 27d-31c word die grootse en reusagtige beelde en algemene grootsprakigheid van DXVI *forte* (natuurlik met gepaste nuanserings) voorgedra. Die gesuggereerde tampende klok in maat 43 word baie effektief *forte-piano* gemerk om die effek van 'n klok te skep (kyk DXVI:1-43).

C) MEZZO FORTE

Die relatief neutrale toonsterkte-aanduiding kom slegs in drie van die liedere van die *Dichterliebe*-siklus voor en word glad nie in die begeleiding van enige van die liedere van *Frauenliebe und Leben* aangetref nie.

In DXI sluit die betreklike neutraliteit van die *mezzo forte*-toonsterkte aan by die ongeërgde en byna onaangeraakte houding van die wispelturige jongmense. Van maat 0 tot maat 32 kom daar geen ander dinamiese aanduiding as die *mezzo forte* by die begin van die lied voor nie, uitgesonderd die aksente en infleksies wat aangetoon word (kyk DXI:0-32).

Die naspel van DVI haal of die aanvangsmate van die begeleiding aan, of stem grootliks daarmee ooreen (kyk DVI:44-58 en 1-15). Waar die dinamiese aanduiding by die begin van die lied 'n begeesterde *forte* was, is die naspel *mezzo forte* gemerk. Dit skep dinamies die indruk dat die digter die imposante bouwerk en die gepaardgaande assosiasies agterlaat en ook nie meer so aangegryp is daardeur soos by die begin van die lied nie.

Die ligte, speelse trant van DIII maak die *mezzo forte*-aanduiding vir die begeleiding gepas. Hier is nie sprake van enige aangrypende emosionele betrokkenheid nie. Subtiele infleksies binne die raamwerk van hierdie relatief neutrale toonsterkte-aanduiding kom wel voor, maar sonder enige dramatiese invloed (kyk DIII as geheel).

D) PIANO

Piano-aanduidings kom in 'n hele aantal liedere in albei siklusse voor en word gewoonlik met gevoeligheid, innigheid, teerheid, delikaatheid ens. geassosieer.

Die toonvlak van DI is oorwegend *piano* in aansluiting by die besondere gevoeligheid van hierdie lied wat oor die ontwaking van die lente en die liefde handel. Die enigste aanduiding van toonsterkte wat in die begeleiding voorkom, is die *piano* in maat 0. Die infleksies wat in die stemparty voorkom sal uiteraard ook die begeleiding beïnvloed, maar

nogtans sal die toonsterkte nie veel wissel nie (kyk DI as geheel).

Wanneer na die interieur van die imposante domkerk met die besondere ikon daarin afgebeeld in DVI verwys word, is die toonvlak *piano* (kyk DVI:17 en 27). In teenstelling met die byna oorweldigende beskrywing van die katedraal se eksterieur en die weerkaatsing daarvan in die Ryn, is die beskrywing van die ikon en die invloed daarvan op die digter se lewe, besonder gevoelvol - veral ook t.o.v. die verwysing na die geliefde (kyk DVI:17-42).

Wanneer die droom wat die jong man gehad het in DVII ter sprake kom, is die toonvlak, in teenstelling met die voorafgaande mate van die lied, *piano* (kyk mate 23-24 van DVII en vergelyk dit met die voorafgaande materiaal).

Die versugting wat uit DVIII spreek, vind dinamies neerslag in die enkele *piano*-aanduiding wat in maat 0 van hierdie lied verskyn en wat tot in maat 29 geld, waarna die stemming verander (kyk DVIII as geheel).

Teenoor die *forte*-passasies waarin byna elke keer van die geliefde melding gemaak word, staan die *piano*-passasies van DIX wat hoofsaaklik die gedans en die begeleidende musiek suggereer. Gevolglik kan die digter se onbetrokkenheid by die dans self met die *piano*-toonvlak geassosieer word (kyk DIX as geheel).

Die *piano*-aanduiding wat in mate 1, 10 en 23 van DXII voorkom, spreek van die innige teerheid wat uit die lied straal. Die wandelende digter se gevoelige afgetrokkenheid vind in hierdie lae toonvlak neerslag (kyk DXII as geheel).

Die delikate skoonheid van die toweragtige, flonkerende lig word in DXV:49 d.m.v. 'n *piano* beklemtoon. Dit staan in teenstelling met die kragtige *forte* van die voorafgaande mate waarin die singende bome en die dansende newels so kragtig vertoon het (kyk DXV:24b³-56). Hoewel daar in maat 56 geen spesifieke aanduiding vir die begeleiding bestaan nie, kan daar met veiligheid aanvaar word dat die toonvlak saam met die veranderde notemateriaal ook sal styg. In maat 68b³ verskyn weer 'n *piano*-aanduiding wat in pas is met die nostalgiese verlange na die oord van sy drome, wat die digter uitspreek en wat as geldend vir die res van die lied beskou kan word (kyk DXV:68b³ en verder).

In DXVI:19, 27 en 44 word 'n *piano*-toonvlak telkens aangewend om die geheimsinnige fluistering van die digter te beklemtoon, wanneer hy sy makabere opdragte gee en uiteindelik die sluier oor al die raaiselagtighede lig (kyk DXVI:19d-23, 27d-31, 44 en verder). In maat 48 spreek die *piano* van uiterste gevoeligheid wanneer die digter ten

slotte na sy liefde verwys wat hy aflê en begrawe (kyk DXVI:48-52).

Uitgesonderd die enkele *pianissimo*-aanduidings in FI, is die *piano* in maat 1 die enigste toonsterkte aanduiding in hierdie lied. Dit spreek van besondere innige kontemplatiewiteit (kyk FI as geheel).

Die *piano*-aanduidings wat so dikwels in die verloop van FII voorkom, dui op die besondere innigheid van die lied. Hoewel daar sekere infleksies met die oog op bepaalde gevoelsmomente en effekte aangedui word, is die oorheersende toonvlak *piano* wat van die innige gevoelsbelewenis van die jong meisie spreek (kyk FII as geheel).

E) PIANISSIMO

Pianissimo-aanduidings word betreklik selde in die twee siklusse aangewend. Wanneer dit wel voorkom, word dit gebruik om 'n bepaalde effek te verkry of beeld voor die gees te roep.

In DII vervul die *pianissimo*-formule in mate 4, 8 en 16 telkens die rol van 'n eggo wat aanspeel op die roep van die nagtegaal (kyk DII:4, 8, 16). Die *pianissimo* in maat 12 verleen aan die betrokke frase die effek van 'n verlokende fluistering (kyk DII:12 en verder).

Die verydelde jong man se herinnering aan die bedrieglike liefdesverklaring van sy geliefde word versinnebeeld in die gevoelvolle *pianissimo*-eggo in DIV:18 en verder.

Wanneer die blomme die dwalende digter in DXII aanspreek, word die *pianissimo*-pleitrede simbool van hulle simpatie wat by haar lê, vir wie hulle hul suster noem (kyk DXII:17 en verder).

Die *pianissimo*-toonvlak van die secco-akkoorde van DXIII, is sprekend van die afgetrokkenheid van die ontstemde digter (kyk DXIII:3, 6, 14 en 35).

Die naspel van DXV wat soos 'n terugflitsende herinnering ten slotte opklink en wegsterf, is in maat 104b³ *pianissimo* gemerk.

Slegs in FI verskyn daar *pianissimo*-aanduidings en wel in mate 15 en 31 as nadenkende kommentaar op en eggo's van die voorafgaande mate (kyk FI:13-16, 29-32).

F) CRESCENDO

Crescendo word in albei siklusse aangewend om uitdrukking te gee aan oplaaiende emosie, groeiende intensiteit, toenemende dramatiese belewing of handeling, ens.

In DIV word die oplaaiende emosie wat die jong man telkens beleef wanneer hy aan sy samesyn met die geliefde en haar valse liefdesverklaring dink, d.m.v. *crescendo's* emfaties ingeklee (kyk DIV:4, 5, 8, 10, 14).

Die uitspraak dat hy reeds lankal van sy geliefde se hardheid en valsheid bewus is, word aangrypend d.m.v. die *crescendo* in die begeleiding van DVII:17-18 uitgebou. In mate 25 en 29 word die ontsetting van die teleurgestelde man d.m.v. *crescendo's* beklemtoon, terwyl die *crescendo* in maat 33 van die naspel by wyse van 'n nagedagte die digter se emosionele gegrepenheid help bevestig (kyk DVII:17-18, 25, 33).

In DVIII:30 dien die *crescendo* oor twee maatslae om uitdrukking te gee aan die intense emosie van die digter wanneer hy van sy verskeurde hart vertel. Hierdie maat lei dan ook tot die kragtige, dramatiese kadensering in maat 31 en die daaropvolgende naspel. In die naspel verskyn daar ook in mate 32 en 34 intensiverende *crescendo's* wat aan die betrokke mate nog meer seggingskrag verleen (kyk DVIII mate 30-37).

In DIX word *crescendo's* met 'n byna plastiese effek aangewend. Dit skep telkens die effek van die feesmusiek wat harder word namate die digter nader daaraan beweeg. Dit pas in by die harder en sagter toonvlakke van die musiek wat mekaar op gereelde afstande afwissel (kyk DIX as geheel, asook mate 8, 24, 42 en 58).

Nadat die toonsterkte van die voorafgaande mate van DX uitsluitlik min of meer *piano* was, spreek die *crescendo* in mate 24-25 van opwelling. Dit sluit aan by die *sforzando*-aanduidings wat rondom hierdie mate voorkom asook by die sprekende chromatiese harmonie wat die digter se eensame liefdesmart versinnebeeld (kyk DX as geheel asook mate 24 en 25).

Die meer aktiewe baslyn van DXI:26-28 asook die algemene strekking van die teks word beklemtoon deur die *crescendo* in mate 26-27. Hierdie spesifieke mate, wat verwys na die wyse waarop die geskiedenis homself telkens weer herhaal, lei tot die uiteindelijke verklaring dat die speletjie 'n pynlike afloop het en werk as sulks emfaties (kyk DXI:24-32).

Die hoer tone wat die klavier in mate 1, 6 en 9 van DXII tref en wat soos flonkerende ligpuntjies uitstaan, word

telkens d.m.v. 'n *crescendo* beklemtoon en uitgelig (kyk DXII:1, 6, 9).

In DXIII word *crescendo*'s in mate 8 en 28 aangewend om die idee van ontwaking te beklemtoon. In maat 23 dien dit om die instrumentale weergawe van die aanvangsmelodie ooreenkomstig mate 2 en 3 te beklemtoon. In maat 31 werk die *crescendo* emfaties van die trane, simbool van die digter se verdriet.

In mate 8 en 31 kan aanvaar word dat die aanduidings ook vir die stemparty geld as die notemateriaal in aanmerking geneem word. Verder moet dit waarskynlik ook as tekens van inherente spanning gesien word, waarop die pianis ooreenkomstig moet reageer deur bv. effens te versnel (kyk DXIII as geheel).

In DXIV:9(22) verskyn daar 'n *crescendo* wat intensiverend werk en na die melodiese hoogtepunt lei. Dit werk klimakteries hier waar die jong man hom aan die voete van sy geliefde werp en waar hy trane oor haar wange sien gly (kyk DXIV:9(22)).

Die ontsteltenis van die digter wat hy by sy ontwaking ervaar wanneer hy ontdek dat die ruiker verdwyn het en die woord vergete is, vind weerklank in die *crescendo* in DXIV:35-36. Die styging in toonvlak sluit ook aan by die idee van *ontwaak* (kyk DXIV:35-36 en omringende mate).

Reeds vroeg in die inleidingsmate van DXV, word die opwinding en dikwels opwellende emosie wat in die verloop van die lied voorkom deur die *crescendo* in mate 4b-6a vasgevang. Hierdie spesifieke parallelle stygende figuur word in die lied dikwels aangetref met die effek van opwelling en opwinding (kyk DXV:4b-6a en ooreenstemmende plekke).

Die aanduiding van toenemende toonsterkte in maat 24 van DXV getuig a.g.v. die dramatiese gekonsentreerdheid daarvan van die oorstelpte opbruising van emosie wat die digter by die aanskoue van die towerlandskap ervaar (kyk DXV:24).

Wanneer daar in mate 31 en 35 van hierdie lied *crescendo*'s voorkom, is dit waarskynlik by uitstek daarop ingestel om die klimaks te help asook om die intensiverende effek van die sekvens uit te dra (kyk DXV:28b²-36).

Die *crescendo* in DXV:64 werk nie alleen klimakteries nie, maar dra ook die intensiteit van die digter se skreiende versugting oor (kyk DXV:64-66).

Die reusagtige vergelyking wat in DXVI:15d²-19b getref word, asook die wyse waarop die begeleiding bokant die stemparty uitklim om die oortreffende omvang van die kis te

beklemtoon, word deur die *crescendo* in maat 17 ondersteun (kyk DXVI:15²-19b).

Dok in maat 26 van hierdie betrokke lied word 'n sprekende *crescendo* aangewend om die oortreffende omvang van die doodsbaar te beklemtoon. Hierdie en die voorgenoemde *crescendo* is egter nie net van uiterlike belang nie, maar spreek ook van die innerlike stryd wat die digter voer om sy smart en teleurstelling te verwerk (kyk DXVI:23d-27b).

Die jong vrou om wie die geskiedenis van *Frauenliebe und Leben* handel, is kenmerkend eenvoudig (positief bedoel), beskeie en ingetoë. Die dinamiek van die liedere in hierdie siklus sluit ook grootliks by hierdie beeld van die vrou aan. Wanneer sy die voortreflikhede van haar held besing, is sy egter aansienlik minder beskeie. Hierdie houding word ook in die dinamiek van die lied se begeleiding weerspieël wanneer daar van intensiverende *crescendo*'s gebruik gemaak word.

Wanneer die meisie na die glans van haar geliefde wat soos 'n ster aan die hemel sy baan volg verwys, verskyn daar in die begeleiding 'n *crescendo* wat nie alleen die melodie antisipeer nie, maar ook van intense opwelling spreek (kyk FII:22d-26b).

In dieselfde lied word 'n *crescendo* in maat 35 gebruik om die heerlikheid van die held, wat hier ook weer met 'n ster vergelyk word, te beklemtoon. Dit spreek ook van die intense behae wat die meisie ervaar wanneer sy haar geliefde op 'n afstand bewonder (kyk FII:34c-36c).

In mate 54, 55 en 56 van FII word 'n *crescendo* aangedui om die stygende gepunteerde begeleidingsfiguur wat met die jong man se uitsonderlike aantreklikheid geassosieer word, te beklemtoon (kyk FII:54, 55 en 56 en vergelyk dit ook met 2).

G) DECRESCENDO EN DIMINUENDO

Decrescendo en *diminuendo* word in die begeleiding van enkele liedere gebruik om aan sekere subtiliteite uitdrukking te gee, bv. afskeid, delikaatheid, verinnerliking ens. Dit is opvallend dat dit hoofsaaklik in *Dichterliebe* in hierdie sin gebruik word en nie so dikwels in *Frauenliebe und Leben* voorkom nie.

In die naspel van DIX word daar in mate 77-84 'n uitgebreide *diminuendo* aangetref wat tot die gedempte slotakkoord lei. Hierdie geleidelik wegsterwende klank sluit gepas aan by die beeld van die teleurgestelde jong man wat ongemerk die toneel van sy ontroue geliefde se bruilof verlaat (kyk DIX as geheel en in die besonder mate 77-84).

Die *diminuendo* in maat 27 van DX (wat waarskynlik tot in die slotmaat 'n effek sal hê), volg op die opwellende emosie van die innerlik verskeurde digter. Hierdie laaste mate van die naspel bevat iets van die noodgedwonge aanvaarding wat die digter gelate oor hom laat gaan wanneer hy beseft dat hy sy geliefde finaal verloor het (kyk DX as geheel en veral mate 27-30).

Hoewel die *diminuendo's* in mate 10 en 23 van DXIV met die verlaging van die sangstem in verband gebring kan word, werk dit tog ook tot 'n groot mate skilderend. In albei gevalle handel dit om 'n intense innerlike ontroering wat toenemend na binne keer. Die afnemende toonsterkte in die begeleiding sluit by hierdie ingekeerdheid aan (kyk DXIV:10 en 23 asook die geheel).

In mate 16 en 48 van DXV berei die kortstondige *diminuendo's* teenoor die herhaalde note telkens die hoorder voor op die byna ademlose verwondering oor die delikate skoonheid van die towertoneel. In maat 67 spreek die *diminuendo* van 'n wending in die digter se emosionele gesteldheid. Waar hy hom aanvanklik verlustig het in die towerlandskap en sy versugting om daarheen terug te keer met oorgawe uitgeroep het, word sy verlange hier na binne gerig met 'n byna smekende kwaliteit. Hierdie verinnerliking sluit uiteindelik aan by die beseft dat dit alles maar net 'n droom is wat soos mis voor die son sal verdwyn wanneer die nuwe dag aanbreek (kyk DXV mate 16, 48 en 67).

Die sprekende *diminuendo* in DXVI:43 dra by tot die plastiese toonskildering van hierdie maat. Wanneer na die weglê van die reusagtige kis in die titaniese seegraaf verwys word, klink daar in die begeleiding iets van 'n tappende doods-klok (kyk DXVI:43).

Die marsiale naspel van FV wat aanspeel op die vertrekkende bruilofsprosesse vertoon vanaf maat 48c 'n *diminuendo*. Hierdie geleidelike afname in toonsterkte dra by tot die sukses van die beeld wat hier in klank geskilder word (kyk FV:46c-52).

Ná die hartstogtelike opwelling van emosie in FVI:32c²-42b, spreek die *diminuendo* in maat 43 van vertedering en verinnerliking. Die fokus word hier verplaas van die vrou se eie emosies na die verwagting van die kindjie wat aanstonds in die wiegie langs haar bed sal lê (kyk FVI:43 asook die konteks van 32c²-58).

H) DINAMIESE INFLEKSIES

Met dinamiese infleksies word subtiele verbuigings van die heersende toonvlak bedoel. Hierdie verbuigings gaan nie noodwendig gepaard met dieselfde verandering in toonvlak van

die stem nie. Die infleksies is daarop ingestel om sekere melodiese of harmoniese punte uit te lig.

In mate 13 en 14 van DII word die dinamiese infleksie aangewend om die assimetrie in die ritmiek van die stem en die begeleiding asook die nadruklike herhaling van dieselfde ritmiese patroon in die begeleiding te beklemtoon (kyk DII:13 en 14).

Mate 22b³-24 van DXIII verwys nie alleen na die aanvangsformule van die stem nie, maar antisipeer ook die daaropvolgende intrede van die stem. Die infleksie wat hier gebruik word, lig nie alleen die melodie uit nie, maar beklemtoon ook die harmoniese inkleding van die betrokke formule (kyk DXIII:22b³-24 en vergelyk dit ook met 0-2 en 24b³-26b²).

DXIII:27 bevat ook 'n dinamiese infleksie wat die besondere harmoniese onderbou en die positiwiteit waarom dit in die teks handel, beklemtoon (kyk DXIII:24-28).

Die intense ontroering wat uit die teks spreek, word in DXIII:31 emfatisies deur 'n dinamiese infleksie uigelig om so ook die betrokke harmoniek, spesifieke melodiese wending en gesuggereerde affek te dien (kyk DXIII:28a³-32).

Wanneer die kulminasiepunt van DXVI bereik word en die digter ook sy verlore liefde weg lê en agter laat, word die moment d.m.v. 'n gepaste dinamiese infleksie uigelig in mate 48 en 49. Hierdeur word ook die treffende harmoniek van die betrokke formule beklemtoon (kyk DXVI:47d-51b).

In die uiters gevoelvolle naspel van DXVI kom daar in mate 61, 62 en 63 dinamiese infleksies voor wat die aandag vestig op die subtiel gewysigde en nadruklike afwykende herhaling van die formule in maat 61 en wat as sulks lei tot die klimaks in maat 64 (kyk DXVI:61-67).

I) AKSENTE

Aksente word in die begeleiding van liedere in albei siklusse gebruik om klem te lê op sekere beelde, emosies of affekte. Dit handel nie hier om aksente wat ooreenstem met aksente in die stemparty van die betrokke lied nie, maar slegs aksente wat uitsluitlik in die begeleiding verskyn met die doel om uit te brei, toe te lig of te beklemtoon.

Die regterhandparty van DVI vertoon in mate 21, 22 en 23 geaksentueerde lang note wat nie alleen die melodie voortsit terwyl die stemparty 'n pouse het nie, maar ook iets van die gewigtigheid van die aanvangsmate behou te midde van die ietwat ligter atmosfeer wat heers by die beskrywing van die

interieur van die katedraal (kyk DVI:21-23 binne die konteks van 16d-27b).

Die aksente op die swak maatslae van 35, 37 en 39 van dieselfde lied dien ook om die gedrae klank van die linkerhandparty te beklemtoon. Verder gee dit ook iets weer van die man se onewewigtigheid wanneer hy in die gelaat van die Maria-beeld sy geliefde herken (DVI:35-42).

Die volgehoue aksente in DVII:1-10a spreek van die digter se vasberadenheid om hom nie van stryk te laat bring deur die verraad van sy geliefde nie. In mate 13-16 is die aksente so geplaas dat dit telkens die woorde beklemtoon wat dui op die koue duisternis in die harde hart van die geliefde en werk as sulks besonder empaties (kyk DVII:13-16).

In mate 30-31 van hierdie lied word daar weer na dieselfde beklemtoning teruggekeer wat by die begin van die lied voorgekom het. Dit word egter spoedig gestaak wanneer die spesifieke ritmiese inkleding van die naspel hom nie langer daartoe leen nie en so ook die futiliteit van die jong man se vasberadendheid deurskemer (kyk DVII:30-31).

Die linkerhand-oktawe wat in DIX:25-34 konstant op die eerste maatslag voorkom, skep die idee van 'n dansritme en sluit ten nouste aan by die beeld van die geliefde wat meedoën aan die vrolike dans op haar bruilofsfees (kyk DIX:25-34). Hierdie besondere beklemtoning spreek egter ook van emosionele stuwings wat gepas is by die digter se ontsteltenis oor die geliefdes ontrou. Wanneer soortgelyke aksente in mate 59-68 voorkom, getuig dit subtiel van die smart van die digter wat deur die meegevoel van die engeltjies beklemtoon word.

Die aksente wat in mate 21-23 van die naspel van DX voorkom, lig hoofsaaklik die kontrapunt toe, wat op sy beurt van die vervlegting van die verlate digter se emosies spreek (kyk DX:19-25).

Moedswilligheid en hardkoppige leedvermaak word uitgedruk in die geaksentueerde sinkopasie wat so volop in DXI voorkom (kyk bv. DXI:1, 2, 4, 13, 14, 16 ens. en veral ook die naspel).

In DXII word die tonika telkens in mate 11 en 19 d.m.v. 'n aksent beklemtoon. Die gesinkopeerde effek van die plasing van die tonika en die aksentuering daarvan sluit aan by die ontstemdheid van die digter wat nie eens aanklank by die natuurskoon kan vind nie (kyk DXII:11 en 19).

Die aksent op die heel laaste ritmiese verdeling van maat 24 in DXII beklemtoon nie alleen die heersende chromatiek nie, maar dra ook by om 'n besonder innige gevoelsmoment te skep in die naspel (kyk DXII:24-25).

Nie alleen die betrokke woorde en die sprekende chromatiese akkoorde nie, maar ook die digter se ontsteltenis en teleurstelling word in DXIV:35 en 36 emfaties deur die aksente uitgelig (kyk DXIV:34b-37).

Aksente word baie effektief in DXVI aangewend. In mate 2-3c word die besliste vasberadendheid van die jong man treffend uitgespel nog voordat daar 'n woord gesprek is (kyk DXVI:1-3c). In mate 4-5 skep die aksente 'n imposante indruk en skilder die resolute vasberadenheid van die digter (kyk DXVI:3d-5).

Die beklemtoning van die swak maatslae in mate 36-38 van DXVI d.m.v. aksente gee die moeisame voetval van die draers van die reusagtige kis plasties weer (kyk DXVI:35d-39). Die verskuiwing van die aksente na die sterk maatslae en langer nootwaardes van mate 40-42 van hierdie lied teken iets van die finaliteit van die weglê van die kis met al die herinneringe en die feit dat die draers hulle bestemming bereik het (kyk DXVI:39-42).

Na die aanvanklike diatoniek van die naspel word die sprekende chromatiek van maat 54 met 'n (waarskynlik agogiese) aksent op die laaste rimtiese verdeling beklemtoon (kyk DXVI:54b³).

In *Frauenliebe und Leben* is dit net in FI en FII dat daar van beduidende aksente in die begeleiding gebruik gemaak word. Die aksente wat in FI:3b en 19b voorkom, werk emfaties t.o.v. die sinkopasie sowel as die onderliggende harmonie (kyk FI:2-3 en 18-19).

Die aksente wat in FII:9, 17, 18 en 56 voorkom, werk emfaties in die sin dat die formule wat met die voortreflikheid van die jong man geassosieer word, hier driemaal herhaal word. Wat die aanbieding van die besondere formule hier opvallend maak, is die feit dat dit anders as in bv. maat 1 van die stemparty gesinkopeer weergegee word (kyk FII:1, 9, 17, 18, 56).

In mate 21 en 23 van FII word aksente in die linkerhand gebruik om die versierde akkoorde en die besondere harmoniese oplossingsdrang van die dominantvierklanke te beklemtoon (kyk FII:21 en 23).

In mate 38, 42, 46 en 48 van hierdie lied word aksente emfaties van die sinkopasie sowel as die dialoog wat tussen die stem en die begeleiding gevoer word, aangewend (kyk FII die genoemde mate). Maat 66 van die naspel verwys ook na hierdie mate en word as sulks ook d.m.v. 'n aksent op die tweede maatslag beklemtoon (kyk FII:66).

J) SFORZANDO

Die aksentuering van sekere note, akkoorde of maatslae d.m.v. 'n *sforzando*-aanduiding kom uitsluitlik in sekere liedere in die *Dichterliebe*-siklus voor. Dit kan moontlik verklaar word vanuit die gesigspunt dat die pakkende intensiteit van die *sforzando* nie gepas is binne die raamwerk van die beskeidenheid van die ontluikende jong vrou, die teerheid van die jong moeder of die verslaentheid van die verlate weduwee nie. Die hartstogtelike jong digter se snelwisselende emosies leen hom veel eerder tot 'n beklemtoning van hierdie intensiteit.

In DVIII:31 veral, maar ook in mate 33-36 van hierdie lied, is die *sforzando*'s presies gepas om uitdrukking te gee aan die digter se bittere verskeurdheid waarvoor sy geliefde self verantwoordelik is (kyk DVIII:28-37).

Brandende emosionele opwelling spreek uit die momentele intensivering wat in mate 24 en 26 van DX d.m.v. die *sforzando* geskep word. Teen die agtergrond van die kontemplatiewe gees van die lied en die oorheersende lae toonvlak tree die *sforzando*'s sprekend op die voorgrond (kyk DX:20-30).

Die *sforzando* in DXIII:32b besit die karakter van 'n intense wanhoopskreet veral gesien binne die besondere harmoniese konteks. Die feit dat die intense akkoord deur rustekens omring word dra daartoe by om dit as 'n uitroep te laat uitstaan (kyk DXIII:28a³-34).

In DXIV:9 en 22 dien die *sforzando*'s nie alleen om die intrede van die veranderde metrum te beklemtoon nie, maar werk dit ook empaties t.o.v. die teks en intensiveer dit die onderliggende ontsetting van die digter (kyk DXIV:7-11a en 19-24a).

Wanneer dieselfde materiaal as wat in die voorspel voorgekom het as tussenspel in DXV:36b³-40b² gebruik word, is die toonvlak hoër en die linkerhand se toonkleur donkerder wat aan die tussenspel 'n meer dramatiese karakter verleen. In aansluiting hierby val die *sforzando*-akkoord in 38a as 'n besonder dramatiese gevoelsmoment op (kyk DXV:36b³-40b²).

Maat 65 van dieselfde lied verteenwoordig eweneens 'n dramatiese hoogtepunt wat d.m.v. 'n *sforzando* ingeklee word. Die *sforzando* van die begeleiding word geensins deur dié van die stem oorskadu nie, aangesien die begeleidingsparty alleen geweldige dramatiese seggingskrag besit en verdien dus as sulks vermelding (kyk DXV:57-86).

Iets van die digter se ontsetting by die besef dat sy droom soos mis voor die son sal vervloei, vind weerklank in die

kragtige *sforzando*'s in mate 95 en 100 van hierdie lied (kyk DXV:92b³-103).

Die eksplosiewe *sforzando* op die aanvangsakkoord van DXVI besit besondere dramatiese seggingskrag wat die aandag gryp in afwagting op die makabere tafereel wat hom gaan afspeel (kyk DXVI1-3c).

In maat 39 van hierdie lied verskyn 'n nog meer sprekende *sforzando* - indien moontlik. Wanneer die uiteindelijke doel met die reuse kis duidelik word, word die drama van die oomblik in 'n treffende chromatiese akkoord op die swak maatslag van die maat vasgevang. Die trefkrag van hierdie akkoord word d.m.v. 'n *sforzando* en 'n fermate versterk (kyk DXVI:35d-39).

3.2.4.4 REGISTERKLEUR

A) TOONOMVANG

i) BAIE WYE TOONOMVANG

Daar is slegs vier liedere uit die twee siklusse wat 'n baie wye toonomvang, d.i. groter as vier oktawe, besit, nl. DIX, DXV, DXVI en FIII.

Die skilderende element wat in die begeleiding van DIX aanwesig is en wat vir die hoë toon van die fluite sowel as die diep basklank van die pouke voorsiening maak, lei na alle waarskynlikheid tot die baie wye omvang, nl. G^1-d^3 wat van die donkerste tot die helderste toonkleur van die klavier in beslag neem (kyk DIX as geheel).

Ook in DXV is 'n baie sterk skilderende element aanwesig wat beslis 'n invloed op die toonomvang van die begeleiding sou kon uitoefen. Die kontraste wat geskep word tussen briljant en donker, lig en swaar en die soms indrukwekkende dramatiese effekte gee alles aanleiding tot die baie wye toonomvang ($G^{*1}-e^3$) van die begeleiding van hierdie lied wat van die donkerste tot die helderste tone van die klavier beslaan (kyk DXV as geheel).

Dit is gepas dat DXVI wat oor die titaniese las van die digter se verlede, die reusagtige baar en ewe ontsagwekkende graf handel, se begeleiding die wydste toonomvang van al die liedere in hierdie betrokke siklus en trouens ook in albei die siklusse sal vertoon, nl. $C^{*1}-g^{*3}$. Die enorme beelde wat in die teks ter sprake is, word deur die begeleiding in toonsterkte, toonrykdom en gewis ook toonomvang weergegee. Die subtiliteit van hierdie lied is egter daarin geleë dat dit ook die teerheid en intense emosie wat die digter gedurende die verloop van die hele siklus ervaar het, kan saamvat in die naspel. Hierdie skouspel en intense emosionele belewenis eksploiteer van die donkerste tone van die klavier tot die helderste (kyk DXVI as geheel).

Die oorweldigende vreugde, milde histerie, vreugdevolle verrukking en intense behae wat die meisie ervaar wanneer haar ridder sy liefde teenoor haar verklaar het, vind o.a. neerslag in die baie wye toonomvang van die begeleiding van FIII, nl. F^1-c^3 (kyk FIII as geheel).

ii) WYE TOONOMVANG

'n Relatief groot aantal liedere uit albei die siklusse maak gebruik van 'n wye toonomvang in die begeleiding wat van die donker tot die helder register van die klavier strek. Hierdie betrokke liedere vertoon uiteenlopende emosionele gesteldhede en handel oor ewe uiteenlopende fasette van die

liefdeslewe van die jong digter en die meisie wat tot vrou ontluik. As sulks kan die totale omvang en registerkleur nie as beduidend van 'n sekere ingesteldheid of beeld beskou word nie. Eerder is dit moontlik dat daar binne hierdie globale omvang sekere momente na vore kan tree wat as gevolg van die andersheid daarvan besondere seggingskrag kry, bv. deurdat die registerkleur verdonker of verhelder en word as sulks later bespreek.

Die genoeglike behae wat die digter in die natuur en die fyn skoonheid van sy geliefde besing asook die subtiel wisselende gemoedstemming van die digter, word weergegee in die wye toonomvang van DIII (D^1-e^2 ; A^2 verskyn slegs een maal in $21b^2$) en die gevolglike veelvuldige skakerings van die registerkleur wat van donker tot helder wissel (kyk DIII as geheel).

Die wye toonomvang van die begeleiding van DIV ($G-c^3$) se registerkleur wissel van donker tot helder. Die begeleiding bly egter oorwegend beperk tot die warmer register van die klavier met die helderste tone slegs by die klimakspunte in $8c-12a$ en $14a-b$. Die wye toonomvang is gepas in hierdie gevoelvolle lied met sy breë gevoelspektrum (kyk DIV as geheel).

Die wye toonomvang van DVI (G^1-g^2) wat van die donkerste tot relatief helder tone van die klavier gebruik maak, sluit aan by die grootsheid van die beelde wat hier geskilder word, nl. die Ryn, die Keulse katedraal en die aangrypende interieur van die domkerk. Nie net die uiterlike beelde nie, maar ook die wisselende emosies van die bedroë digter word deur die omvang en registerkleur weergegee (kyk DVI as geheel).

Die registerkleur van die wye toonomvang wat deur die begeleiding van DVII gedek word (C^1-a^2) is oorwegend donker en somber om die geestesgesteldheid van die teleurgestelde digter te pas. Dit is slegs in mate $27c-28b$ dat daar werklik helder tone na vore kom om die intense gemoedsbeweging van die digter te beklemtoon (kyk DVII as geheel).

Hoewel DVIII se begeleiding 'n taamlik beperkte omvang vertoon, is die omvang van die dramatiese naspel wyd (E^1-a^2) en verdien dit a.g.v. die besondere impak daarvan en die kontras met die res van die lied besondere vermelding. Die uitbreiding van die toonomvang van die begeleiding en naspel wat die donkerste sowel as betreklik helder registerkleure insluit, begin reeds in maat 26 wanneer die rede vir die digter se verwonding en smart duidelik word (kyk DVIII as geheel en veral mate 26-37).

Die wye toonomvang van DX wat van die donkerste tot die helderste registerkleure van die klavier gebruik ($B^{b1}-b^{b1}$),

sluit aan by die uiteenlopende beelde waarvan die teks spreek. Enersyds is daar die skone melodie wat die geliefde met 'n helder stem gesing het en wat die digter aan haar herinner. Andersyds is daar die digter se donker smart wat hom uitdryf in die natuur waar hy ook nie troos kan vind nie. Sy verlatenheid vind uitdrukking in die donker slottone van die naspel (kyk DX as geheel).

In DXI wat om die lotgevalle van die jong verliefdes handel, word 'n wye toonumfang gebruik om aan te sluit by die opgewonde weergawe van die gebeure. Binne die omvang $B^{b1}-g^2$ word daar gewissel tussen die helder hoë register en die donker lae register om so aan te sluit by die vertelling wat afwisselend om die man en die meisie handel (kyk DXI as geheel).

Die wye omvang van die begeleiding van DXII ($F-g^3$) wat van donker tot van die helderste tone insluit, sluit aan by die kontrasterende beelde wat in hierdie lied geskilder word. Aan die een kant is daar die ligtige, veelkleurige, eteriese skoonheid van die blomme. Aan die ander kant die peinsende swaarmoedigheid van die verlate digter wat nie eens in die natuur troos kan vind nie en wie se donker verdriet in die slotmate van die naspel kulmineer (kyk DXII as geheel).

In ooreenstemming met die sombere geestesgesteldheid van die jong man word die werklik helder tone van die klavier nie in die begeleiding van DXIV gehoor nie, hoewel die totale toonumfang wyd is (B^1-d^{*2}). Die enigste ligpunte verskyn in die twee tussenspele van mate 11b²-13a en 24b²-26a wat 'n teer en gevoelvolle effek het (kyk DXIV as geheel).

Die totale wye toonumfang van FII ($E^{b1}-b^{*2}$, met uitsondering van die naspel) sluit gepas aan by die meisie se opgewonde verering vir haar held met momentele oomblikke van versombering as sy tot die gevolgtrekking kom dat sy hom aan iemand meer geskik sal moet afstaan. Die hoër tone waardeur die naspel gekenmerk word, sluit gepas aan by die idee van die meisie wat haar held op 'n afstand bewonder, maar geen hoop durf koester dat hy haar liefde sal beantwoord nie (kyk FII as geheel).

Droomverlore bepeinsing en toegewyde, opofferende liefde vorm deel van die spektrum van gevoelsmomente wat in FIV aangetref word. Die uiteenlopendheid hiervan vind weerklank in die wye toonumfang van die begeleiding ($E^{b1}-f^2$). Die registerkleur bly gekonsentreer om die warmer en soms selfs somber tone, terwyl die meer briljante tone die emosionele opwelling vanaf maat 25 inklee (kyk FIV as geheel).

FV se wye toonumfang lê tussen die tone $B^{b1}-g^2$, waarvan die laagste en donkerste tone slegs sporadies en momenteel gebruik word. Binne die konteks van die opgewonde geskarrel om die bruid te tooi, bestaan daar nie 'n behoefte aan

donker registerkleure nie. Wanneer die stemming in mate 27-34 verinnig as die bruid na haar eie emosionele gesteldheid verwys en in mate 41-42 versomber wanneer die onafwendbare oomblik van afskeid aanbreek, is die donkerder toonkleure wat in die genoemde mate gebruik word, presies gepas (kyk FV as geheel).

Die intense Lied FVI se toonomvang is eweneens wyd, nl. D¹-f² om uitdrukking te gee aan die vrou se uiteenlopende emosionele belewenisse terwyl sy die blye nuus van haar swangerskap aan haar man probeer oordra. Die donkerste klavierklanke word gehoor op dié plekke waar die vrou onbegrip van haar man of haar eie onvermoë om presies uitdrukking aan haar gevoelens te gee, ervaar (kyk mate 5-7, 15-17, en minder ooglopend mate 47-50). Wanneer sy uiteindelik die rede vir haar vreemde optrede aan haar man oordra (soos gesuggereer deur die tussenspel in mate 21b-24), bereik die begeleiding sy hoogste toonhoogtes en ook sy helderste registerkleur om aan te sluit by die veronderstelde vreugdevolle mededeling. Die vrou se innige afwagting wat sy in mate 50d-54b uitspreek, word deur die tussenspel in mate 54b-57 beklemtoon en uitgebrei wanneer van die hoogste tone van die klavierbegeleiding bereik word (kyk FVI as geheel).

In die geheel beskou, is die toonomvang van die begeleiding van FVIII wyd, nl. A¹-f². Die hoogste tone van die begeleiding word egter slegs in mate 9-13b aangewend om uitdrukking te gee aan die vrou se skreiende vereensaming. Verder oorskry die omvang opwaarts nooit die a¹ waarop die lied begin het nie, met 'n duidelik waarneembare versomberende effek. In die naspel, wat met die begeleiding van FI ooreenstem, word weer eens die donkerste tone van die klavier gehoor (tot by E²) om so terug te keer na die vertwyfeling en afsondering waarmee die siklus begin het.

iii) TAAMLIK WYE TOONOMVANG

Drie liedere uit die twee siklusse se begeleiding besit, volgens die uitgangspunt uiteengesit in die eerste paragraaf van hierdie afdeling, 'n taamlik wye toonomvang, nl. DI, DV en FI.

Lied DI se omvang lê binne die grense van E en g². Hierdie omvang bring 'n warm maar tog ligte registerkleur mee, wat aansluit by die ligte arabesk wat die digter se verwondering oor die ontwaking van die lente en die liefde uitdruk en wat ook aansluit by die delikaatheid en teerheid van die onderwerp.

Die delikate skoonheid van die lelie in Lied DV is vir die bedroë digter 'n vergestaltung van sy kosbare geliefde. Die taamlik wye toonomvang van die lied (E-g²), resulteer uit die opgewonde, intense en beweeglike melodie en teenmelodie

tussen die twee hande, waarin die digter se smagting na sy geliefde weerspieël word.

Die afgetrokke innigheid van Lied FI word sporadies deur matige emosionele opwelling verdring soos in mate 8 en 24 waargeneem kan word. Hierdie opflikkeringe word gekontrasteer deur die intense verdonkering in mate 15-16 en 31-32 wat dan ook meebring dat die totale toonomvang van die lied taamlik wyd is, nl. $E^{b1}-e^{b1}$.

iv) TAAMLIK BEPERKTE TOONOMVANG

'n Taamlik beperkte toonomvang kom slegs in twee van die liedere voor. Albei is deel van *Dichterliebe*. In DVIII sowel as DXIII handel dit om gebrokenheid a.g.v. onvervulde liefde en liefdesontrou. Waar DVIII egter 'n vervlietende, eteriese versugting versinnebeeld wat eers aan die einde van die lied van frustrasie uitbars, is DXIII 'n intens ontroerde lamentasie. Die omvang van DVIII lê binne die grense $A-f^2$ met slegs in mate $26a^2$ en $28a^2$ 'n a^2 en 'n g^2 . Die omvang van DXIII is $A^{b1}-g^{b1}$.

v) BEPERKTE TOONOMVANG

Twee liedere van, op die oog af, uiteenlopende aard besit elk 'n beperkte toonomvang, nl. DII en FVII. Die smagtende, klaende DII waarin die digter smee om beantwoording van sy liefde, se begeleiding se omvang bly beperk tot $d-d^2$. FVII daarenteen handel om die moeder se lustige vreugde en bruisende behae in haar moederskap en die nabyheid van haar babadogtertjie. Hierdie lied se klavierparty se toonomvang lê tussen c^* en b^2 . Die gemeenskaplike faktor in die twee liedere is egter die innigheid en groot mate van beheptheid met die self en die voorwerp van die liefde.

B) TOONKLEUR

Die karakteristieke toonkleur van sekere toonhoogtes binne die omvang van bepaalde registers word op 'n hele paar plekke treffend aangewend om uitdrukking te gee en beklemtoning te verleen aan spesifieke woorde, begrippe, emosies en affekte.

i) HOË REGISTER

Hoë toonhoogtes, as deel van die hoë register, word in verskillende liedere met verskillende effek aangewend, maar telkens is dit ewe treffend.

Die draaipunte van die registerhand se begeleidingsfigure in DI is telkens in die hoë register geleë en dra by tot die gevoelige delikate effek.

Wanneer die teks meer aktief raak en die emosionele betrokkenheid van die digter toeneem, maak die begeleiding van DIV toenemend van toonhoogtes in die hoër register gebruik (kyk mate 5-14).

In DVI speel die aanwending van tone in die hoër register eers vanaf maat 35 'n beduidende rol. Dit verskyn by die beskrywing van die ikon en die ooreenkoms daarvan met die geliefde se gelaat en dra as sulks by tot die soetlike effek (kyk mate 35-40).

DVII:27c-29b maak vir die eerste maal in die loop van die lied van prominente hoër registertone gebruik om uitdrukking te gee aan die digter se ontsteltenis as hy na die kwaad wat in sy geliefde se hart woeker en haar verteer, verwys.

Die konstante aanwending van die onderste tone van die hoër register in DVIII versmelt in die geheel, maar in mate 26 en 28 tree die hoër tone meer op die voorgrond wanneer die digter se verskeurdheid begin blyk.

Die homogeniteit van die registerkleur van DIX bring mee dat die aanwending van tone in die hoër register nie sterk opval nie, maar tog heeltemal gepas is waar dit fluitmusiek evokeer.

Die effek van die inleiding van DX met sy hoër melodienote is eteries en aangrypend. Die idee word geskep van 'n melodie uit die verlede wat op die lug na die digter aangesweef kom. Hoewel die begeleiding in die verloop van die lied aan die hoër register raak, is dit in die inleiding en in mate 20-22 dat dit 'n waarneembare effek het (kyk DX:1-4, 20-22 en vergelyk dit met die res van die begeleiding).

Ook in DXI tref die begeleiding hoër registertone, maar dit is in mate 13-16 van die tussenspel dat die briljanter kleur daarvan met 'n bepaalde effek op die voorgrond tree.

Reeds by die begin van DXII (maat 1b) besit die herhaling van die sprekende moldeer-vierklank in die hoër register 'n aangrypende, eteriese karakter (kyk ook na mate 6b, 9, 11b). Van die ander mate tref ook note in die hoër register, maar die effek daarvan is nie so uitstaande soos in die genoemde gevalle nie. Wanneer na die blommespel verwys word, verleen die styging van register briljansie en skittering aan die chromatiek. In DXII:19b-22 spreek die aanvang van die naspel van teerheid en delikate gevoeligheid as voortsetting van die ligtige en kleurryke aanspeling op die blommespel wat die digter omring (kyk DXII as geheel en veral 19b-22). Te midde van 'n oorheersende warmer, selfs donkerder toonkleur, staan die hoër tone wat in die tussenspele van DXIV aangewend word, uit (mate 12 en 25). Die effek van hierdie helderder tone is egter teer en gevoelvol en nie briljant nie.

Die bruisende mōrelied DXV word in mate 0-4 ingelei met hoë registertone wat 'n illuminerende effek het en 'n opgewonde en toweragtige atmosfeer skep. In mate 6-12a en 14-16a² van dieselfde lied skep die hoë registertone 'n effek van ligdeurdrenktheid. In die e.g. voorbeeld suggereer dit die magiese lig en in die lg. voorbeeld sluit die registerkleur by die teks aan wat verwys na die towerland (kyk DXV:0-16). In die sprankelende tussenspel in mate 36b³-40b² van hierdie lied, dien die aanwending van die hoë register die verwysing na die voëlsang wat deur die lig weerklink (kyk DXV:36b³-40b² en vergelyk dit met die omringende materiaal). Die naspel van DXV verwys na die voorspel en maak eweneens van die hoë register gebruik met die effek van 'n herinneringsflits wat die trillende towerkrag van die magiese tafereel voor die geestesoog roep (vergeelyk DXV:104b³-109a met 0-4a).

In die verloop van DXVI word die grootste gedeelte van die omvang van die klavier gebruik. Gevolglik word daar 'n groot verskeidenheid registerkleure gebruik en dra die aanwending van die hoë register oorwegend by tot die effek van grootsheid. Die verandering van stemming en tekstuur wat in die naspel van hierdie lied intree, is die aanwending van die hoë register hier besonder betekenisvol. Dit dra positief by tot die skep van 'n effek van ligtige deursigtigheid en roerende innigheid.

Waar dit in die bg. voorbeelde uit *Dichterliebe* dikwels om lig- en kleureffekte handel, het die aanwending van hoë registertone in *Frauenliebe und Leben* 'n heeltemal verskillende werking. Hier word dit oorwegend aangewend om uiting te gee aan verhewe emosies en intense gewaarwordinge.

Die voortreflikheid en (vir die meisie) verhewenheid van haar geliefde, word in die verloop van FII met hoë registertone beklemtoon (kyk mate 9, 17-18, 38, 40, 42, 54, 56). Hoewel die begeleiding ook elders tone in die hoë register raak, is die effek daarvan nie so opvallend nie en versmelt dit met die geheel. In die naspel van FII (spesifiek 68a²-69) word hoë registertone met chromatiese verwickeldheid gekombineer om die subtiele vertroebeling van gemoed wat die onseker meisie steeds tot 'n mate ervaar, uit te druk. Haar bewonderende ekstase skemer egter ook deur in die feit dat die begeleidingstemme imiterend en kontrapuntal aangewend word as simbool van die toenemende eensgesindheid van haar en haar geliefde se sentimente.

Te midde van 'n ryk, warm en soms selfs donker toonkleur staan klimakspunte in FIII waar die hoër register aangewend word, uit (bv. mate 30-31, 34-36). In die loop van die *passacaglia*-agtige tussenspel word daar aan die hoër register geraak met 'n effek van gevoeligheid. In maat 79 van die naspel van FIII beklemtoon die uitbreiding van die

omvang na die hoë register die oorweldigende emosie wat die behaaglik verwonderde jong vrou oorval (kyk FIII:76-80).

Die begeleiding van FIV raak soms aan die hoë register, maar dit is eers in mate 25-31, waar die meisie verklaar dat sy absoluut in haar liefde vir haar verloofde wil opgaan, dat die hoë registertone 'n sprekende intensiverende en vererende funksie vervul.

Slegs die tussenspel (mate 22-24) en naspel (mate 55-58) van FVI vertoon betekenisvolle aanwending van die hoë register en wel om uitdrukking aan onuitspreeklike ontroering te gee.

Die vreugdevolle sirkelfigure in die begeleiding van FVII tref in elke maat hoë registertone wat as sulks bydra tot die opgewonde, lustige geheeleffek en nie individueel uitgesonderd kan word nie. Ná die aanhoor van die baie hoë toonhoogtes, is die trefkrag van die hoë registertone in die naspel eerder in die harmoniese effek daarvan geleë.

In FVIII, met sy beperkte toonomvang en relatief donker registerkleur, werk die hoë registertone in mate 9-12 intensiverend van die vrou se verlatenheid en verloreheid a.g.v. haar groot verlies.

ii) MIDDELREGISTER

Dit spreek feitlik vanself dat elke lied se begeleiding van tone in die middelregister sal gebruik maak. Die besondere kleur van hierdie register word nogtans in van die liedere aangewend om 'n bepaalde berekende effek te verkry.

Hoewel die begeleiding van DII aan tone om die grens tussen die middel- en hoë register raak, is die kleureffek van die middelregister oorheersend. Die beperkte toonkleur is in ooreenstemming met die miniatuur dimensies van die lied en sluit aan by die innigheid daarvan.

Ook die speelse^o DIII se begeleiding bly, uitgesonderd die laaste sewe mate, beperk tot die middelregister van die klavier. Binne die grense van hierdie register slaag die begeleiding egter daarin om die helderder of donkerder tone van die register betekenisvol aan te wend om uitdrukking te gee aan sekere gevoelsnuanses, bv. die verinniging en subtiële versombering van maat 10 en verder.

Die eerste vier mate van DIV, wat affektief nog redelik neutraal is, bly hoofsaaklik beperk tot die middelregister. Hier handel dit slegs om die digter se soekende blik in die oë van die geliefde. Wanneer sy haar valse liefdesverklaring gemaak het, staan die digter weer afgeskei van die omgewing, alleen oorgelaat aan sy smart, soos die aanvanklike terugkeer na die middelregister suggereer,

voordat die toonkleur van die naspel verdonker (kyk mate 14b²-17).

Die begeleiding van DV is besonder homogeen, gesentreer om die middelregister, sodat die kleureffek daarvan baie dieselfde bly en van die digter se ademlose verwondering en smagting spreek.

In teenstelling met die somber gewigtigheid by die aanvang van DVI, oorheers die ligter middelregister (met raakpunte aan die hoë en lae register) wanneer die digter na die afbeelding op die goue leer in die domkerk verwys. Hierdie verandering van register kan met die aangename gewaarwording wat die digter ervaar in verband gebring word (kyk mate 18-27b).

Hoewel die begeleiding soms hoë registertone bevat, is die middelregister oorheersend in DVIII:0-23. Die beperkte registerkleur sluit aan by die intieme fluïstering van die lied, waarin die digter sy afgeslotenheid, ook van sy natuurvriende, laat blyk.

In DXII:3-6a oorheers die warmer middelregister om iets weer te gee van die rustige warmte van die blomtuin in die someroggendson. Wanneer die digter verwys na die fluïstergesprek tussen die blomme en die wyse waarop hulle hom aanspreek, word ook hoofsaaklik van middelregistertone gebruik gemaak wat iets verbeeld van die onverstoorbare rustigheid van die blomme wat nie in sy smart deel nie.

Wanneer die tekstuur van die begeleiding vanaf maat 17 van DXV verander, word hoofsaaklik binne die omvang van die middelregister gebly, om by te dra tot die effek van fluïsterende verwondering oor die skoonheid van die liggloeiende tafereel. Vanaf maat 68b³, wanneer die veranderde stemming in hierdie lied intree, bly die begeleiding hoofsaaklik tot die middelregister beperk, met slegs enkele tone in die linkerhandparty wat die lae register tref. Hierdie konsentrasie van akkoorde in digte posisie binne die omvang van die middelregister en daaruit resulterende verdubbeling van en parallelle beweging met die sangstem is in ooreenstemming met die innige gemoedsbeweging wat uit hierdie snit spreek.

Die meer verinnerlikte derde strofe van FII is oorwegend in die middelregister getoonset. Te midde van al die heldeverering en ekstatiëse bewondering, spreek hierdie strofe van stille onttrekking en beskeie admirasie. Dus is die meer ingetoë middelregister presies gepas.

Wanneer die verrukte meisie in FIII verklaar dat sy haar verbeel het dat haar geliefde sy ewige liefde teenoor haar verklaar het en dat sy nog droom, verlangsaam die tempo nie alleen nie, maar word die omvang van die begeleiding min of

meer tot die middelregister beperk met 'n verinnigende effek (kyk FIII:16-27). Ook die swymelende *passacaglia*-agtige tussenspel en slotfrase word (afgesien van klein ligspatsels in mate 71 en 75) in mate 68-78 tot die middelregister beperk met 'n gevolglike innigheid wat van smagting en verlange spreek.

Die hele derde strofe van FVI se begeleiding bly beperk tot die middelregister. Hierdie strofe spreek van begrip tussen die aangedane vrou en haar simpatieke man en hulle intieme samesyn. Die feit dat die twee hande naby mekaar bly binne die omvang van die middelregister sluit veelseggend aan by die teksinhoud en gees van die strofe (kyk mate 25-44).

Wanneer die bedroefde vrou in FVIII:11c-19 verklaar dat haar lewe verby is en dat sy haar aan die wêreld onttrek, word die omvang van die begeleiding tot die middelregister beperk met die twee hande wat naby mekaar bly met akkoorde in digte posisie, om uitdrukking te gee aan haar resignasie.

iii) LAE REGISTER

Uiteraard sal daar nie in hierdie twee sikluse liedere voorkom waarvan die begeleiding uitsluitlik van die lae register gebruik maak nie. Lae registertone word in 'n groot aantal liedere aangewend bloot om die klankkleur te verryk, omdat dit karakteristiek van die klavier is. Andersins word die lae register aangewend om 'n effek van verdonkering te verkry (wat onder die opskrif *VERDONKERING* bespreek word). In sommige liedere word lae registertone egter gebruik om sekere emosies, affekte of beelde te evokeer of sekere effekte te bereik.

Die subtiele verdonkering wat in die voorafgaande mate van DIII voorgekom het, word in die naspel in mate 17-22 met 'n versomberende effek voltrek deur die aanwending van basnote in die lae register. Hierdie versombering sluit aan by die droefheid wat die digter in die volgende lied a.g.v. sy geliefde se valsheid ervaar.

Die naspel van DIV wend basnote in die lae register aan wat die stelselmatige versombering van die lied verdiep, veral in die laaste drie mate (kyk DIV:19-21).

Lae chromatiese bastone word in DV:16b-18a¹ aangewend om die digter se verlies wat hy in mate 12b²-16a suggereer, te beklemtoon.

In DVI dra die donker lae register van die linkerhand by om die weerkaatsing van die somber, swaar bouwerk in die grootse Ryn te evokeer.

Die konstante aanwending van bastone in die lae register in die vorm van dubbele oktawe, verleen aan die begeleiding van

DVII 'n donker, somber toon wat aansluit by die digter se gemoedstemming. Hy probeer nl. vergeefs om sy geliefde se ontrouheid, hardheid en valsheid af te maak as iets wat hy van hom kan afskud, terwyl dit nie die geval is nie.

Die donker bastone in die lae register wat in die naspel van DVIII:32 aangewend word, verleen aan die naspel 'n intense, dramatiese kleur wat uitdrukking gee aan die duistere gemoedstemming en verskeurheid van die digter en die aanvegtinge wat hy in sy hart beleef beklemtoon.

Die lae registertone wat in DIX konstant op die eerste maatslag verskyn, evokeer die pouke se ritmiese slag by die dans van die feesgangers. In 'n sekere mate geld dit ook as suggestief van die digter se ingehoue ergernis by die aanskoue van die boerse bruilofsdans.

Hoewel die begeleiding van te vore in DX aan die lae register geraak het, is dit eers vanaf maat 13 dat die donker bastone werklik 'n faktor word wat uitdrukking gee aan die troebel gemoedstemming van die uiters bedroefde digter.

Wanneer dit in DXI om die lotgevalle van die jong man handel, word werklik lae registertone aangewend in teenstelling met die helderder registerkleur waar dit om die meisie handel. Donker, lae registertone word weer aangewend wanneer dit om die universaliteit van dié soort liefdesprobleme handel. Die naspel besit ook die donkerder registerkleur van die eerste en derde strofes, wat daarop dui dat daar nie 'n oplossing vir die probleem is nie.

In DXII word volop lae registertone aangetref om met die hoë registertone te balanseer en so 'n mooi, rykgeskakeerde geheel te skep. Op 'n baie subtiele wyse verleen dit egter tog 'n ietwat somberder toon aan die andersins ligdeurdrenkte begeleiding.

Die begeleiding van DXIII maak konstant van lae registertone gebruik om so uitdrukking te gee aan die besondere somberheid van die treurige droom. Uitgesonderd die twee tussenspele (in mate 11-13 en 24-26) word deurgaans donker registertone aangewend in DIV om die somber droom van die digter te onderskryf.

Die begeleiding van DXV tref van tyd tot tyd lae registertone, maar dit is eers vanaf maat 57 dat die aanwending van donker bastone werklik opval. Wanneer daar sprake is van die veelkleurige fontein wat uitbreek uit die marmer en die weerkaatsing daarvan in die stroom, word lae bastone evokatief en dramatiserend aangewend. Die weemoed wat die digter ondervind, vind weerklank in die aanwending van lae bastone in mate 72-76 en ooreenstemmende mate. Die spesifieke wyse waarop dit op die laaste verdeling van die

maat verskyn, verleen nie alleen 'n swenkende, verlangende toon aan die musiek nie, maar verdonker ook die registerkleur subtiel. Ook die slotmate van die lied (110-113) met die gewysigde inkleding, besit hierdie donker, smagtende toonkleur a.g.v. die uiters subtiële aanwending van die lae tone.

Die volop lae registertone in DXVI, veral in oktaafvorm, sluit presies gepas aan by die voorstelling van die massiewe voorwerpe ter sprake. In mate 35d-52 is die effek van die aanwending van die lae bastone een van moeisame beweging en bevestig dit ook die *neerlaat* van die las in sy watergraf. Wanneer die doel van al die reusagtige voorwerpe uiteindelik verduidelik word, sluit die lae registertone gepas daarby aan en beklemtoon dit die somberheid van die oomblik.

Lae registertone kom volop in FI voor om by te dra tot die ryk, warm registerkleur van die begeleiding. In mate 15-16 (en in 'n mindere mate 31-32) word dit egter met 'n baie berekende effek aangewend. Die begeleiding evokeer, nl. hier in die eerste strofe die diepste donker waaruit die jong man se beeld helder opduik. In die tweede strofe is die aansluiting tussen die teks en die begeleiding nie so direk nie, maar kan die baie lae registertone met die blindheid waarvan die teks spreek, geassosieer word.

Lae registertone is in FII eerder die reël as die uitsondering. Dit verleen nie alleen 'n warm registerkleur aan die lied as geheel nie, maar sluit ook aan by die idee van manlikheid en die ekstatiëse bewondering wat die verliefde meisie vir die tipies manlike eienskappe van die man het.

In FIII sowel as FIV word die indruk geskep dat die lae registertone met die teenwoordigheid van die man in en sy effek op die lewe van die meisie geassosieer word. Die rede hiervoor is die feit dat, wanneer van die man sprake is of sy teenwoordigheid gesuggereer word, die lae tone voorkom. Wanneer daar op die meisie se emosies en haar gevoelservaring omtrent die man gefokus word, die werklike lae registertone ontbreek, bv. waar sy na die droom verwys in FIII en waar sy vertel hoe dat sy haar geliefde wil behaag in FIV.

In FV, waar die man nou 'n permanente faktor in die lewe van die meisie word, verskyn daar konstant lae registertone in die begeleiding.

In FVI word daar ook volop lae registertone aangetref, behalwe waar die vrou en haar man se aandag op haar emosies en ervaring van die betrokke situasie gevestig is in mate 25-44. Hier, meer as in die res van die lied, trek die vrou die man in die dampkring van haar gevoelslewe in. Dit wil

dus ook uit hierdie lied blyk asof die lae registertone met die man, sy aksies en reaksies geassosieer word.

In FVII, wat die samesyn van die moeder en haar dogtertjie beskryf, kom daar geen lae bastone voor nie, behalwe in die naspel. Die lae registertone wat in die naspel voorkom, dra by tot die ietwat donkerder registerkleur wat die gefintensiveerde emosie en verinnerlikte atmosfeer dien.

Werklike lae bastone word slegs in enkele gevalle betekenisvol in FVIII aangewend. Wanneer die vrou na die eerste smart wat die man haar aangedoen het en wat haar diep getref het verwys, word 'n opvallend melodiese motief in die linkerhand in die lae register aangewend (mate 3c-4b). Dieselfde motief kom weer voor waar sy na die dodeslaap van haar man verwys (mate 6c-7a) en kan op sterkte van die assosiatiewe ooreenkoms as simbolies van die dood gesien word. Aan die einde van die lied, waar sy na haar verlore geluk verwys en noem dat haar man haar hele bestaan verteenwoordig het, verskyn weer lae registertone wat aandag trek en wat ook deel van die oorleiding na die naspel vorm (mate 20d-23).

iv) VERHELDERING

In DIV:4-7 vind daar 'n betekenisvolle verheldering van registerkleur plaas in ooreenstemming met die wisselende emosie. Die fokus verskuif van die digter se leed na die heilsame uitwerking wat die soen op die meisie se mond op die digter het.

In DXI neem die tussenspel vanaf maat 12 en die tweede strofe algaande 'n ligter registerkleur aan, deurdat daar nie dieselfde lae basnote as in die eerste strofe gebruik word nie en omdat die boonste begeleidingstem sporadies van hoër tone gebruik maak. Die ligter registerkleur sluit aan by die feit dat die tweede strofe om die jong meisie se omstandighede handel.

Hoewel die regterhandparty van die naspel van DXII in mate 20b-22 na nog hoër tone van die hoë register verplaas word, is die effek daarvan nie werklik een van verheldering nie, waarskynlik a.g.v. die harmoniese verwickeldheid daarvan. Die effek is hier eerder een van droewe smagting.

Na soveel somberheid vertoon DXV 'n prominente aanwending van die hoë register in mate 0-4 (9-12a) wat illuminerend werk en 'n effek van bruisende opgewondenheid en skitterende toweragtigheid skep. 'n Subtiele verheldering van registerkleur word d.m.v. die sekvens in mate 32b³-36 bewerkstellig, om aan te sluit by die woordinhoud. 'n Baie gepaste verheldering van toon tree in mate 94-95 in, wanneer na die oggendson verwys word. Hierdie opflikkering vervloei egter spoedig.

DXVI:15d-19c en 23d-27c vertoon telkens 'n geleidelike verheldering van registerkleur namate die begeleidingstemme parallel styg. Dit bring welkome verligting te midde van relatief donker kleure en spanningsvolle ostinatos. In mate 46c-47 is daar 'n momentele verheldering van toonkleur as die regterhand na die helderder tone van die middelregister beweeg. Die stemming verhelder egter nie werklik hier nie, maar verteder eerder. Vanaf maat 60 van die naspel vind 'n subtiële en geleidelike verheldering van registerkleur plaas wat tot 'n hoogtepunt in maat 64 gevoer word. Die spesifieke registerkleur spreek van roerende innigheid en die ligtige deursigtigheid daarvan suggereer iets van die wyse waarop al die pyn en griewe van die verlede in die vergetelheid verdwyn.

Telkens wanneer daar in FII van die aanvangsmelodie van die stem in die begeleiding gebruik gemaak word, word die registerkleur ligter en helderder. Hierdie verheldering is gepas aangesien die reeds bekende heroutmotief met die verruklike eienskappe van die geliefde geassosieer word.

Wanneer die *stile concitato* in FIV:25 intree, verhelder die registerkleur om aan te sluit by die emosionele opwelling wat die meisie beleef asook die feit dat haar belewenis nou meer uitwaarts gerig is.

Die tussenspel en naspel van FVI (mate 22-24 en 55-56) vertoon 'n helder registerkleur om aan te sluit by die onuitspreeklike ontroering wat die vrou hier ervaar.

In mate 13-17 van FVII vind daar 'n subtiële verheldering van registerkleur plaas wanneer die vrou met innerlike vreugde en blydskap na die eksklusiewe voorreg van vrou- en moederwees verwys.

v) VERDONKERING

Vanaf maat 10 van DIII vind daar algaande 'n verdonkering van register in die linkerhandparty plaas wat verinnigend, maar ook subtiel versomberend werk. Hierdie verdonkering word dan deur die naspel voltrek in aansluiting by die onderliggende twyfel omtrent die geliefde se trou en ook die gees van die daaropvolgende lied.

DIV:14b²-21 vertoon 'n geleidelike verdonkering wat aansluit by die smartlike ondervinding van die bedroë digter. Namate die aandag van die Rynrivier na die bouwerk van die domkerk verskuif, beweeg die linkerhandparty al laer, sodat die toonkleur dienooreenkomstig verdonker. Hierdie verdonkering sluit waarskynlik uiterlik aan by die somber uiterlike van die imposante gebou en innerlik by die herinneringe wat dit vir die digter inhou. Die feit dat die naspel van hierdie lied langer in die laer, donkerder register bly as wat by die aanvang van die lied die geval was, bring mee dat die

naspel as geheel die indruk van 'n donkerder toonkleur skep en versomberend werk.

Die afwaartse oktaafsprong by die begin van die tweede strofe van DVII werk verdonkerend en dui op die feit dat die jong man homself nog lank nie oortuig het van die feit dat hy sy geliefde se ontrou en hardheid kan negeer nie. Die harmonie en tekstuur van die naspel van DVII is baie dig met 'n besliste verdonkerende en versomberende effek.

Donkerder tone word vanaf maat 32 in DVIII aangewend om by te dra tot die effek van verskeurdheid en innerlike ontstemdheid wat die naspel probeer skep.

In DIX is dit net by die oktaafverdubbeling in maat 25 wat die registerkleur momenteel verdonker wanneer die man na sy geliefde verwys.

'n Subtiele verdonkering tree in DXII:10-11a in wanneer die somber, stilswyende wandelaar op die voorgrond tree. Wanneer die blomme se afsydigheid t.o.v. die digter en hulle aanvoeling vir die situasie van die meisie blyk, word 'n verdonkering van registerkleur ook aangetref (12b-19a). Die naspel van hierdie lied verdonker ook algaande baie subtiel om aan te sluit by die eensaamheid van die bedroë digter.

Wanneer na die aarde waaruit die newelbeelde opstyg in DXV verwys word, verdonker die register om by die beeld aan te pas (mate 42b-44). Mate 49-56 vertoon 'n verdonkering a.g.v. 'n verandering van toonaard wat aansluit by die toenemende geheimsinnigheid van die vreemde tafereel met sy blou en rooi vonke.

Die registerkleur van DXVI verdonker vanaf maat 15d deurdat albei hande na 'n veel laer aanvangstoon verskuif, maar die stygende lyn wat daarop volg bring mee dat die toonkleur weer al helderder word. Dieselfde aanvanklike verdonkering gevolg deur 'n stygende lyn word in maat 23 aangetref. Vir solank as wat daar sprake van die seegraaf is, duur die verdonkering van die registerkleur (kyk mate 40-43). In maat 44-46b, is die toonkleur nog donkerder en die tekstuur baie dig. Dit sluit aan by die verwysing na die kis en die rede waarom dit so groot en swaar moet wees. Hier is nou 'n groter mate van erns aanwesig. Wanneer die digter verduidelik dat hy sy liefde en smart ook in die kis weglê, verdonker die registerkleur nog meer na mate die hande saam na onder beweeg. Dit is nie alleen evokatief van die swaar las wat neergelaat word in die water nie, maar ook van die gewigtigheid van sy smart wat hy weglê asook die aflê van 'n las.

3.2.4.5 HARMONIEK IN DIE SANGSTEM EN BEGELEIDING

A) EENVOUD VAN HARMONIEK

Eenvoudige, basiese, onopgesmukte harmonieë word in albei die siklusse aangewend. Die doelwitte en effek van die besondere harmonieë wat gebruik word, is verskillend maar in elke geval presies gepas. Dit bevestig ook hoe dat Schumann, sonder om gekompliseerde middele aan te wend, 'n wonderlik geïnspireerde werk kan skep, waarvan die kwaliteite waargeneem kan word, maar nie ewe maklik verwoord kan word nie.

Die eenvoudige harmoniese opset van DV met relatief min akkoordvreemde note, is in pas met die gees van die lied, waarin dit om 'n intense innerlike versugting handel sonder groot vertoon na buite. Die eenvoudige, sober skoonheid van die lelie, simbool van die geliefde, word waarskynlik ook in die harmoniese eenvoud weerspieël (kyk DV as geheel).

DIX waarin dit om die bruilofsfees handel, vertoon ook 'n eenvoud van harmoniek. Hierdie ongekompliseerde harmoniek is waarskynlik daarop gemik om die gewoonheid van die onderwerp te beklemtoon, maar kan ook spreek van 'n poging tot afsydigheid van die kant van die digter (kyk DIX as geheel).

Die basiese harmoniek van DX is oorwegend relatief eenvoudig, veral in die A-snitte. Dit handel hier om die eenvoudige onderwerp van 'n bedroefde man wat met sy herinneringe aan 'n eenvoudige meisie en die eenvoudige melodie wat hom bybly, moet saamleef (kyk DX as geheel).

Aanvanklik is die harmoniek van DXV relatief eenvoudig. Vir die duur van mate 0-16 bly die harmoniek oorwegend beperk tot I, IV en V wat in ooreenstemming is met die volkse eenvoud en ongebondenheid wat die lied wil oordra (kyk DXV:0-16).

Tot en met maat 11b is die harmoniek van DXVI eenvoudig en bly beperk tot I, IV en V in verskillende posisies. Tot op hierdie tydstip is die digter nog betreklik onbetrokke aangesien hy nog net die doel van die optog beskryf het en nog nie emosioneel betrokke is nie (kyk DXVI:1-11b en vergelyk dit met die res van die lied).

Die eenvoudige harmoniek van FI:1-3 (en ooreenstemmende mate) is in ooreenstemming met die eenvoud (positief bedoel) van die ongekunstelde meisie om wie die siklus handel.

In FVI:32c²-37 spreek die eenvoud van harmoniek van 'n berustende vredigheid. Vir die vrou is dit genoeg om naby

haar man te wees en hom vas te hou, nou dat hy weet van die groot vreugde wat sy ervaar omdat sy swanger is.

Die harmoniek van FVIII is relatief eenvoudig en bly oorwegend tot I, IV en V beperk met kwistige aanwending van die dominant-vyfklank en enkele tussendominante wat vir 'n emfatiese effek verantwoordelik is. Die harmoniese eenvoud is in ooreenstemming met die stil smart van die diep bedroefde vrou wat haar aan die omgewing onttrek (kyk FVIII as geheel).

Hoewel die liedere waarin die eenvoudige harmoniek aangewend word, taamlik uiteenlopend van aard is, is die gemeenskaplike faktor die eenvoud van die baie basiese onderliggende emosies.

B) VERSLUIERENDE HARMONIEK

Die versluiering van toonaard kom in 'n paar liedere in albei sikluse voor. Hoewel die liedere in karakter verskil is die doelwit en effek van die versluiering baie sterk ooreenstemmend. In die ondergenoemde voorbeelde handel dit telkens om 'n onderliggende onsekerheid wat op dié wyse uitdrukking vind.

Die aanvangsakkoord van DII is treffend dubbelslagtig deurdat die vyfde (e) van A-majeur ontbreek. Vir die oomblik wil dit dus voorkom asof dit die onvolledige tonika van f-kruis is, maar hierdie indruk word dan in maat 2 weerspreek. Hierdie byna misleidende harmoniese aanvang het 'n besondere swewende effek (kyk DII:0-2b¹).

Wanneer daar in DIV weer na die uitgangstonaard terugbeweeg word, word dit deur die tussenkoms van die wisseldominant versluier in maat 15a en verskyn daar eers in mate 15c-16a 'n definitiewe volmaakte kadens in G. Die losse voet waarop die jong man se verhouding met die geliefde staan, word weerspieël in die feit dat die uitgangstonaard nie die verwagte sterk impak besit nie. Hierdie versluiering van die toonaard spruit ook uit die kwistige gebruik van tussendominante in mate 5c-14c, d.i. die mate wat in C geskryf is (kyk DIV:5c-16a en veral 15a).

In DVIII word die basiese toonaard nie onmiddellik ondubbelsinnig vasgelê nie. Dit dra by tot die eteries-swewende effek van die lied wat die idee van ritselende blommetjies, nagtegale en sterretjies wat nie van die digter se smart weet nie, gepas dien. Die voorafgaande lied se toonaard was C-majeur, waardeur die harmonies dubbelsinnige aanvang van DVIII (C of a) versterk word (kyk DVIII:0-8a).

Deurdat DXIII sonder die ondersteuning van die begeleiding begin, is dit nie moontlik om dadelik, sonder twyfel die

toonsoort van die lied vas te stel nie. Dit is eers in maat 3 dat die toonsoort bepaal kan word. Hierdie dubbelsinnige harmoniek sluit aan by die droomgedagte, die vertwyfeling en ontsteltenis van die digter (kyk DXIII:0-4).

Onsekerheid en oorstelpte verwondering word gesuggereer deur die harmoniese wisselvalligheid van die oorleiding in FII:54-56. Hierdie effek word tot 'n groot mate geskep deur die snelle opeenvolging van tussendominante wat eers in maat 59 begin stabiliseer (kyk FII:54-59).

Die gelyktydige verskyning van elemente van die tonika- en dominantakkoorde in FVI:2, 5, 12, 15, 22 en ooreenstemmende plekke, dui moontlik op die dilemma van die man oor sy vrou se verwarrende en teenstrydige optrede. Die onvolmaakte frase-eindes in mate 4 en 7 (d.i. met betrekking tot die grondtoonsoort), sluit hierby aan (kyk FVI, die genoemde mate).

C) AANWENDING OF VERMYDING VAN DIE TONIKA

Dit is opvallend dat die tonikatoonaard of -noot as sulks dikwels in *Frauenliebe und Leben* opmerklik betekenisvol aangewend word. In hierdie siklus word die geliefde en die vrou se liefde vir hom 'n bestendige faktor in haar lewe. Die tonika versinnebeeld by 'n paar geleenthede hierdie vastigheid. In *Dichterliebe* daarenteen, bestaan daar vir die digter slegs verydelling en onsekerheid a.g.v. die onbereikbaarheid en valsheid van sy geliefde. Die tonika kan dus nie daar dieselfde rol vervul nie.

In FIII moet die effek van die tonika, wat in die ondergenoemde mate voorkom, binne die raamwerk van die oorfloedige chromatiek, die oorwegend modulerende neiging van die musiek en die mineurtonaliteit gelees word. Wanneer die verrukte jong meisie die woorde *Ich bin auf ewig (dein)* uiter (mate 20b³-22) en die begeerte uitspreek om teen haar geliefde se bors te sterf (mate 37-47), lê die woorde vas om die tonika van die verwante majeur van die grondtoonaard (E⁺). Die tonika-harmonie besit hier besondere betekenis as simbool van standhoudendheid (kyk FIII:mate 20b³-24 en 36b³-47).

Dit is betekenisvol in FIV:31-32 dat die terugkeer na die uitgangstoonoord die herhaalde uitspraak van die meisie *...finden verklärt mich in seinem Glanz* beklemtoon. Dit spreek van 'n vredige aanvaarding, nl. die feit dat sy alleen deur haar geliefde se goeie kwaliteite tot haar reg sal kom. Die terugkeer na die oorspronklike toonaard in maat 32 het 'n stabiliserende invloed ná die voorafgaande chromatiek.

Die tonika-harmonie van die grondtoonard vervul in FV deurgaans 'n besonder prominente rol, veral in mate soortgelyk en verwant aan die twee aanvangsmate. Hierdie lied bly langer in die tonika as enige van die ander liedere in hierdie siklus. Vir die duur van mate 1-5b bly die tonika-harmonie staan. Hierdie aanwending van die tonika kan op twee faktore dui. Enersyds kan dit die wyse beklemtoon waarop die jong meisies om die bruid skarrel. Andersyds word hier gesimboliseer hoe die bruid die middelpunt van belangstelling is en hoe al die aandag op haar toegespits is. Verder kan dit ook 'n simbool wees van hoe die bruid se aandag op die wagtende bruidegom toegespits is.

In teenstelling met die bg. voorbeelde staan die hantering van die tonika in *Dichterliebe*. In lg. siklus gebeur dit op 'n paar plekke dat die tonika doelbewus en betekenisvol vermy word.

Geen tuistonika word in DI gehoor nie. Daar word slegs vlugtig deur die tonika van die mediant-, subdominant- en submediant-tonoarde beweeg. Nêrens word harmonies 'n effek van finaliteit bereik nie. In maat 12 verskyn daar wel tonika-harmonie, maar dit word versier met 'n leunoot wat dit affekteer. Die tonika-vermyding versimboliseer die verganklikheid van die lente en die liefde en ook die onvervuldheid wat die digter a.g.v. die uiteindelijke valsheid van sy geliefde ervaar. Verder sluit dit ook aan by die gedagte dat die digter nie baie vas met sy voete op die aarde staan nie (kyk DI as geheel en maat 12).

Selfs in die meer vreugdevolle DIII word die tonika betekenisvol vermy. Wanneer baie direk na die meisie self verwys word in mate 9-10a, sweef die harmonie weg van die tonika, nl. dominant, supertonika en tussendominante. As sy as bron van alle liefdesvreugde genoem word, verskyn daar vlugtig tonika-harmonie, maar dit word vinnig verswak deur die sewende wat na vore tree (kyk DIII as geheel en 9-10a). Hierin kan eweneens die onvervulde verwagtinge van die digter gelees word. Mate 11-16 verleen geen prominensie aan die tonika nie, wat dui op die wyse waarop die geliefde die digter ontwyk. In die genoemde mate word 'n verskeidenheid akkoorde met volop sewendes en negendes gebruik wat vervlietend werk.

In DIV word daar opvallend gou van die aanvangstonoard wegbeweeg na die subdominant-tonoort (maat 5b), terwyl daar in die oorspronklike toonaard geen definitiewe volmaakte kadens voorkom nie. Dit spreek van onsekerheid en die uiteindelijke bedrieglikheid van die geliefde.

In *Frauenliebe und Leben* word die tonika in twee van die liedere vermy, met 'n baie treffende, berekende effek. In FII word die uitgangstonoard E^b in maat 42 verlaat en word daar nie weer voor maat 59 teruggekeer nie. Dit handel hier

om die feit dat die meisie haarself nie haar held se keuse waardig ag nie. Iemand waardiger as sy behoort die geluk van haar geliefde se keuse te ervaar. Intussen sal sy in haar bittersoet vreugde roem, al breek dit ook haar hart. Die afwesigheid van die tuistonika beklemtoon die vrywillige onttrekking en daarmee gepaardgaande diepgesetelde onsekerheid en vertwyfeling van die jong meisie (kyk FII:38d-60).

Wanneer die bedroefde vrou in FVIII verklaar dat sy haar in haar binneste terugtrek en dat die sluier oor haar lewe geval het, word die tonika verbloem of is dit heeltemal afwesig om patos te wek. Vanaf maat 15 tot maat 19b bly die harmonie beperk tot $IV^{6/4}$ en V^7 in verskillende posisies. Die afwesigheid van die tonika ná maat 19c-d spreek van 'n aangrypende afgetrokkenheid (kyk FVIII:15c-24a).

D) AANWENDING VAN DIE DOMINANT

Dominant-harmonie word in albei siklusse baie suksesvol aangewend om uitdrukking te gee aan besondere emosies of om sekere beelde of idees te beklemtoon en uit te lig. Die raamwerk waarbinne die betrokke harmonie aangewend word, verskil soms baie, maar uiteindelik is dit die inherente progressiewe, dinamiese karakter van die dominant wat die deurslag gee. Die dominant-harmonie het dikwels ten doel om 'n effek van onsekerheid, verwondering, weekheid, onvolkomenheid ens. te skilder. Dit word egter ook wonderlik gepas vir heeltemal ander effekte aangewend.

Die harmoniek van DVII bestaan hoofsaaklik uit die dominant om uitdrukking te gee aan die onsekerheid wat die lied ten grondslag lê. Die digter wend hier 'n futiele poging aan om ongeërg en onverskillig teenoor die geliefde se valsheid en ontrou te staan, soos moontlik ook uit die neutrale toonaardkeuse van C blyk. In der waarheid is hy egter diep getref en oorstuur (kyk FVII as geheel).

In mate 8b-10b van DXII bereik Schumann 'n meesterlike effek. Die ketting van dominantvier- en -vyfklanke wat hier gebruik word, skep 'n byna sintuiglik waarneembare voorstelling d.m.v. chromatiek van die blommeprag waardeur die bedroë digter afgetrokke stap (kyk DXII:8b-10b). Nêrens anders in die twee siklusse word nog presies so 'n asemrowende effek teengekom nie.

In DXV:16-24 oorheers die dominantharmonie grootliks, met 'n heel ander effek as in DVII wat deurspek was met akkoordvreemde note en 'n meer gekompliseerde inkleding van die basiese harmonie. In e.g. vind die dominant aansluiting by die ongebonde verwondering wat uit die tekstuele en gevolglik ook musikale geheel spreek (kyk DXV:16-24).

In aansluiting by die genoemde effek in DXV kan FIV genoem word. Die ekstase wat die meisie by die troeteling van die ring en die daarmee gepaardgaande assosiasies beleef, vind besondere uitdrukking in maat 7 van die lied. Die kadensering in die dominanttoonsoort (maat 8) bring 'n verheldering van toonaard mee wat die onderwerp uitstekend pas (kyk FIV:7,8).

Die opeenvolgende dominante in FII:21-26 skep 'n sterk progressiewe gevoel wat aansluit by die teks wat spreek van die voortbeweeg van die geliefde en die wyse waarop die meisie hom op 'n afstand met haar oë sal volg. Die meer gekompliseerde emosionaliteit en verdigte dissonante konstruksie is suggestief van die uitwerking wat dit op die meisie sal hê as sy haar geliefde so moet gadeslaan. Van besondere betekenis is ook hier die dominant-vierklank wat nie oplos nie teenoor *Wandle* in maat 21a-b. Hierdie wegbeweeg van die verwagte progressie is waarskynlik simbolies van die geliefde wat sy eie weg inslaan (kyk FII:21-26 en vergelyk dit met die omringende mate). Die dominantketting wat in mate 54-58 voorkom, werk algaande verdonkerend en spreek van onsekerheid wanneer die meisie waarskynlik nadink oor die implikasies van haar bereidverklaring om haar geliefde af te staan, al sou dit ook haar hart breek (kyk mate 52c-58). Uit die opeenvolging van tussendominante en volop terughoudings in mate 57-66, spreek iets van die ongeloof en verwondering van die volgende lied (kyk FII:57-66 en FIII). Hier is die verwondering en verrukking nog baie tentatief asof die meisie huiwer om te veel te vroeg te ervaar.

'n Uitsonderlike aanwending van die dominantvierklank wat nie in een van die ander liedere in enige van die twee sikluse presies só voorkom nie, verskyn in FIII:20. Hier word die dominant nl. met 'n verhoogde vyfde aangewend wat 'n wonderlike gevoel van afwagting skep wanneer die geliefde se droommooi liefdesverklaring aangehaal word (kyk FIII:20 in konteks van 16-24).

In FIV:9-15 word die dominant-vierklank só aangewend dat die sewende baie prominent is, hoewel dit nie altyd in dominantverband verskyn nie. Wanneer die A^{\flat} in maat 9 vir die eerste maal in die bas verskyn as V^{\flat} , is die effek een van weekheid en gevoeligheid wat aansluit by die diepe behae wat die meisie uit haar liefde put (kyk FIV:9-15).

Lied FVI vertoon deurgaans 'n besondere beklemtoning van die dominant. Hieruit spreek 'n besondere gevoelsintensiteit wat geskep word deur die inherente harmonies-dinamiese aard van die dominant akkoord. Die beklemtoning van die dominant-harmonie met sy progressiewe karakter, dui waarskynlik ook op die mate van onvolkomenheid wat die vrou ondervind omdat die wiegie langs haar bed nog leeg is. Andersyds sluit dit ook aan by die mate van onsekerheid wat

die vrou ondervind as sy na woorde soek om die rede vir haar onbegryplike trane aan haar man oor te dra (kyk FVI as geheel).

E) TONIKA EN DOMINANT AS HARMONIESE BASIS

Die tonika- en dominantharmonieë oorheers by verre in DII. Absoluut basiese harmoniek word aangewend met tonika en dominant heeltemal oorheersend. Tonika word gebruik vir die self en akkoorde weg van die tonika as na die meisie beweeg word. Die beperkte verskeidenheid harmonieë wat in die lied aangewend word, onderskryf die hoë mate van gekonsentreerdheid en subjektiwiteit wat die lied as geheel kenmerk. Vir die digter lê die essensie daarin dat die geliefde sy pleitdooi gunstig sal beantwoord (kyk DII as geheel). Hierdie is een van die min liedere in *Dichterliebe* waar die tonika so veelbetekenend aangewend word. Hieruit spreek tot 'n mate die tipiese ek-gerigtheid van die adollesent (kyk DII as geheel).

Ook in *Frauenliebe und Leben* word daar in enkele liedere oorwegend van I en V gebruik gemaak, met 'n baie eenderse motivering en ooreenstemmende resultaat. In FVI sowel as FVII word die aanwending van hierdie mees basiese akkoorde met vastigheid, blywendheid en vervulling geassosieer - iets wat in *Dichterliebe* nie bestaan nie.

Die konstante aanbieding van die I en V akkoorde in FVI:32-38, slegs met wisseling van die posisies, kan op twee dinge dui. Eerstens beklemtoon dit die wyse waarop die vrou hierdie oomblik vir altyd sou wou laat duur (*Bleib'...*). Tweedens onderskryf dit die blywendheid, uit 'n menslike oogpunt gesien, van hulle verbintenis en die vastigheid wat die man aan die vrou bied. Die fluktuasie van die twee sterkste akkoorde beklemtoon die feit dat dit hier oor iets basies gaan (kyk FVI:32-38).

Die harmoniek van FVII bestaan hoofsaaklik uit dominant- en tussendominant-akkoorde met meer tonika as enige ander akkoorde. Hierdie feit, tesame met die afwesigheid van enige modulaties, onderstreep die tevredenheid en volkome vervulling van die moeder. Hierdie harmoniek skep 'n wiegende effek en rustige eenvoud (kyk FVII as geheel).

F) TUSSENDOMINANTE

In albei siklusse word tussendominante kwistig aangewend met 'n altyd sprekende effek. Die affekte of effekte waarmee die besondere akkoorde geassosieer word, wissel o.a. van versluiering, teerheid, verlange en onsekerheid tot intense emosionaliteit, opwelling en vreugde. Ongeag die raamwerk

waar binne die betrokke akkoorde gebruik word, is die effek daarvan altyd waarneembaar en beduidend.

Tussendominante word in mate 10, 12 en 13 van DII aangewend wat sterk aanspreek en sweem van teerheid en verlange. In maat 10 beklemtoon dit die liefdevolle aanspreekvorm *Kindchen* en in mate 12 en 13 werk dit emfaties t.o.v. die geliefde se venster waar die beloofde nagtegaalkoor as liefdesgeskenk van die digter vir haar sou sing (kyk DII:10, 12, 13).

In DIV:5c-14c word die toonaard versluier deur die kwistige aanwending van tussendominante. Hierdie versluiering sluit ook aan by die sekere mate van onsekerheid wat die digter ervaar omdat hy eintlik weet van die ontrouheid van sy geliefde. Die tussendominante dra in die genoemde mate egter by tot die verhoogde emosionaliteit wat die digter ervaar wanneer hy verwys na die heilsame uitwerking van die geliefde se mond en die behae wat hy uit haar liefkosing en aanvanklik ook uit haar liefdesverklaring put (kyk DIV:5c-14c). Die wyse waarop die tussendominant-vyfklank in maat 13 emfaties uitgespel word, vestig pertinent die aandag op die meisie se (valse!) liefdesverklaring. Hierdie moment word die harmoniese en emosionele kulminasiepunt in die lied (kyk DIV:13).

Die emosionele opwelling en verlange wat die digter in DX beleef wanneer hy die bekende melodie wat sy geliefde gesing het hoor, word besonderlik beklemtoon deur die tussendominant-vierklank voor die subdominant (kyk DX:8b²-10a).

In DXIV word besonder subtiele effekte d.m.v. die aanwending van tussendominante (vier- of vyfklanke) verkry. In maat 3b (en ooreenstemmende plekke) word 'n besonder teer effek geskep deur die wisseldominant. In mate 8b²-9a (21b²-22a) is die effek van die tussendominant a.g.v. die besondere dinamiese inkleding aangrypend, pakkend. Die emosionele geladenheid van die moment spreek ewe treffend uit maat 9c as 22c. As deel van die intense tussenspel werk die tussendominant in maat 12a²-b¹ (25a²-b¹) besonder intens emfaties. In maat 35a en 36a is die effek van die tussendominante presies gepas wanneer die digter **ontwaak** en ontsteld vind dat die ruiker verdwyn het (kyk DXIV:34b-36b¹).

In FII:36, 38 is die effek van die tussendominante die van getemperde vreugde. Die meisie verklaar dat sy haar geliefde nie waardig is nie, maar verlustig haar darem nogtans in sy voortreflikhede, vandaar die minder uitbundige vreugde. Wanneer sy haar geliefde vrywillig aan iemand waardiger as sy wil afstaan in maat 38, grens die verdonkerende effek van die tussendominant aan pyn (kyk FII:32-42).

Die tussendominant-vyfklank in FIV:15c-d is emfaties van die *unendlichen* (*Raum*) in die teks. Die minder gelukkige geheueflits word treffend deur die chromatiek van die betrokke akkoord uitgelig (kyk FIV:14d-16b). In mate 25-30 van FIV word 'n ketting van tussendominante aangetref wat uitdrukking gee aan die ekstase waarmee die jong meisie haar aanhanklikheid t.o.v. haar geliefde verklaar (kyk FIV:24d-32c).

Die uitsonderlikheid van die dag en die bruid se gewaarwording rondom die geleentheid word vroeg in FV reeds vasgevang in die emfatiese effek van die tussendominant mineurnegende in maat 6b waarmee die woord *heute* beklemtoon word. In FV:27-35, wanneer die bruid haar bruidegom aanspreek as sy hom tegemoet gaan, het die volop tussendominante 'n besonder intense, progressiewe effek. Dit is gepas waar sy verklaar dat hy die middelpunt van haar bestaan is en dat sy alles om sy onthalwe sal opoffer (kyk FV:27-35). Die tussendominante in mate 41-44 werk eweneens progressief waar die bruid haar vriendinne groet en begin verlaat om haar nuwe lewe tegemoet te gaan. Die verdonkerende uitwyking dra by tot die pakkende effek van die aantal mate (kyk FV:41-44).

Die tussendominant in FVI:9d-10a beklemtoon die *freudig* en gefimpliseerde gemengde gevoelens van die oorstuurde vrou effektief, veral ná die mineurkleur van die voorafgaande gedeelte van maat 9 (kyk FVI:9-10a).

Die tussendominante wat by die klimaks in FVII:30-31 aangetref word, dien om die moment te intensiveer. Dit is evokatief van die wyse waarop die moeder haar verlustig in die troeteling van haar dogtertjie (kyk FVII:29b³-32).

6) ANDER DIATONIESE TOONTRAPPE

Die effek wat sekere akkoorde het, word bepaal deur die konteks waarin dit verskyn. Baie gewone en basiese akkoorde besit soms treffende seggingskrag a.g.v. die fyn berekende plasing daarvan binne 'n sekere harmoniese raamwerk. Waarom 'n spesifieke akkoord op 'n bepaalde plek emfaties of evokatief werk, kan nie altyd logies verklaar word nie, net soos die effek van die spesifieke tinte en skakerings wat 'n skilder gebruik, nie altyd beredeneer kan word nie.

Die andersheid van die eenmalige verskyning van die supertonika harmonie in DII:11a dien om die verlokke belofte van die digter te beklemtoon (kyk DII as geheel en spesifiek 11a).

Die effek van DV wat op die supertonika-vierklank begin, is een van smartlikheid hier waar die digter na sy geliefde smag (kyk DV:1 en ooreenstemmende plekke).

In FIII:12-15 dien die opvolging van die ii^7 -akkoord met die deursigtiger dominantvierklank om die uiteenlopendheid van die verwagting wat die meisie gekoester het en die realisering daarvan te beklemtoon (kyk FIII:12-15 en spesifiek 13).

Die roerend gevoelige voorspel en stemaanvang van DI speel oor die subdominant in eerste omkering en die dominant-vyfklank van $f^{\#}$ -mineur om daarna na die verwante majeur te moduleer. Hierdeur word die huiwerende ontwaking van die lente en die liefde asook die uiteindelijke onvervuldheid van die liefde gesuggereer (kyk DI:1-5).

In FVII:6b en 23b kom die harmoniek in 'n verhouding met die dominanttoonsoort wat egter nie realiseer nie. Hierdie besondere hantering van die subdominant-vierklank werk 'n beduidende gevoeligheid in die hand wat sprekend is van die moeder se teerheid jeens haar kindjie (kyk FVII:6b, 23b).

H) CHROMATIESE HARMONIE

i) DIE VERLAAGDE SESDE TOONTRAP EN DIE MOLDOER

Die besondere gevoelsbeladenheid van die kleurvolle verlaagde sesde toontrap word by 'n paar geleenthede in die *Dichterliebe*-siklus aangewend. Dit kom baie treffend ook in die *Frauenliebe und Leben*-siklus voor, met 'n subtiel meer positiewe gehalte. Dit kan moontlik toegeskryf word aan die feit dat *Dichterliebe* eintlik geen vreugdesboodskap dra nie, terwyl *Frauenliebe und Leben* ondanks die aanvanklike onsekerheid en finale droefheid deurgaans van vreugde spreek. Die soms verdonkerende effek van die verlaagde sesde vind op verskillende wyse aanklank by die uiteenlopende algemene atmosfeer van die twee siklusse.

Die uiters sprekende beklemtoning in DI van die woord *Liebe* (maat 11a) en ewe effektief ook *Sehnen* (maat 22a) geskied deur die aanwending van die verlaagde sesde. Binne die raamwerk van 'n verheldering van toonaard, werk die verlaagde sesde toontrap tot 'n sekere mate verdonkerend en emfaties van die smart wat die digter te midde van sy liefdesekstase ervaar (kyk DI:11a en 22a).

Waar die teks in DV:5a intensiver wanneer die digter na die lelie se hygende reaksie op sy versinking in die kelk daarvan verwys, word die moldoer sprekend aangewend (kyk DV:4b²-6b¹).

In DVII:3a,b word die vermelding van die digter se hart wat moontlik gebreek kan word, d.m.v. die moldoer uitgelig. In maat 29a,b, waar die digter te midde van sy ontsetting die ontroue meisie as (*mein*) *Lieb* aanspreek, sweem die moldoer

wat op die juiste moment gebruik word van uiterste aandoening (kyk DVII:2c²-4b en 28b²-30a).

Die kleurvolle en rykgeskakeerde harmoniek van DXII gryp reeds reg by die begin van die lied die aandag vas. Die verlaagde sesde-vierklank in enharmoniese vorm is nie net tekenend van die kleurvolle blomtuin nie, maar ook van die digter wat woordeloos deur die blommeprag wandel, se stom afgetrokkenheid. Hierdie spesifieke akkoord, gelaai met musikale seggingskrag word 'n hele aantal kere in die verloop van die lied betekenisvol aangewend (kyk DXII:6b, 11b, 19b, 24b, 26b).

Wanneer die meisie verklaar dat sy blind is, behalwe vir die beeld van haar nuutgevonde geliefde wat voor haar opduik, word die behae wat sy in sy beeld skep, d.m.v. die verlaagde sesde trap beklemtoon in FI:6c². Ook binne die konteks van die tweede strofe werk die betrokke verlaagde sesde toontrap oortuigend waar die meisie verklaar dat sy nie begeer om met haar vriendinne te verkeer nie, maar liever alleen wil sit en droom (kyk FI:6c-7b en 22c-23b).

Die verlaagde sesde toontrap sweem in FII:30c,d van die ootmoed waarmee die meisie haar geliefde se geluk voorop stel (kyk FII:29-32b).

'n Besonder behaaglike maar smagtende effek word in FIII:34 geskep wanneer die akkoord iib d.m.v. die verlaagde sesde toontrap en die byvoeging van die sewende 'n treffende moldeer word om die meisie se ongeloof te beklemtoon (kyk FIII:32c-35).

Die momentele vertwyfeling wat die pasgetroude bruid ervaar wanneer sy afskeid van haar geliefde vriendinne neem, word weerspieël in die verwekende effek van die verlaagde sesde wat in tweede omkering in FV:41a,b en 42a,b aangewend word (kyk FV:41-42).

ii) DIE VERHOOGDE SESDE TRAP EN DIE DOERMOL

In DXVI:39 word die doermol met 'n besonder sprekende effek in verbinding met die gedagte van weglê in die see aangewend. Die verhoogde sesde toontrap gryp die verbeelding op hierdie dramatiese oomblik aan (kyk DXVI:37d-39).

Die finale verwysing na die verrukking van die droom in FIII word in maat 84 d.m.v. die doermol beklemtoon om so ten slotte weer die aandag op die ekstase van die meisie te vestig (kyk FIII:80c-84).

iii) NAPOLITAANSE HARMONIE

Die Napolitaanse harmonie, met smartlike effekte geassosieer, word meer male in *Dichterliebe* aangewend, maar slegs een keer in *Frauenliebe und Leben*. Nêrens in die twee siklusse vervul dié tipiese Barok-akkoord so 'n sterk simboliese rol as in DVI waar dit om die Gotiese bouwerk van die Keulse katedraal handel nie.

In maat 14c-d van DVI beklemtoon die Napolitaanse harmonie die woord *heilige* wanneer daar met ontsag na die Gotiese katedraal en die weerkaatsing daarvan in die Ryn sprake is. Die effek van die Napolitaanse harmonie in mate 27 (E^b se tonika soos D se bII⁶ gebruik) en 29 is besonder intens en spreek van die invloed van die gewyde omgewing waarin die digter hom bevind (kyk DVI:27-30).

Binne die raamwerk van 'n taamlik ongekompliseerde harmonie, spreek die Napolitaanse harmonie wat in die verloop van DVIII uiteenlopende emfasies van die digter se verwondering en verwonding gebruik word, sterk aan (kyk DVIII:3b¹, 4a-b¹, 4b² en 31a). Die verwonding van die digter se hart waarvan hy in maat 4 melding maak, word deur die aanwending van die Napolitaanse harmonie hier en in maat 31 waar dit om sy verskeurdheid handel, betekenisvol met mekaar verbind.

Wanneer die smart uit die digter se binneste wil skeur in DX:10b, word die aandrang van die smart d.m.v. die Napolitaanse harmonie beklemtoon (kyk DX:8b²-12a).

In DXVI:45-47 is die aanwending van die Napolitaanse harmonie vir 'n treffende week effek verantwoordelik. Soos in die bg. gevalle word dit ook in maat 48 aangewend om aan te sluit by die smartermervaring van die digter wat sy liefde en griewe lydsaam weglê (kyk DXVI:44-49).

Die Napolitaanse harmonie word op besondere wyse in FVIII:8c-d en 9c-d aangewend. Om die idee van die verlate vrou wat afgetrokke en verslae sit en staar te beklemtoon, verskyn die betrokke akkoord in die tweede omkering oor 'n tonika-pedaalnoot (kyk FVIII:7c-9b).

iv) DUITSE SESDE

Die Duitse sesde word in DXVI, FII en FIII ewe treffend emfasies aangewend om die onderliggende affek te beklemtoon. In al drie hierdie liedere handel dit om 'n besondere gevoelvolle en nadenklike oomblik.

Wanneer die Duitse sesde in DXVI:54b¹⁻² en 56b¹⁻² verskyn, vorm dit deel van die peinsende naspel wat woordeloos kommentaar lewer op en 'n samevatting maak van die hele droewe liefdesgeskiedenis wat in hierdie laaste lied kulmineer (kyk DXVI:naspel).

Ook in FII:68 verskyn die Duitse sesde in die naspel. Wanneer die ekstatische jong vrou weer haar ewewig herwin het en die besef dat alles net verruklike onsekerheid was tot haar deurdring, spreek die Duitse sesde van besondere intense kontemplatiewiteit (kyk FII:naspel).

Wanneer die meisie in FIII:50 verklaar dat sy ewige vreugde uit haar trane sal put as sy salig in haar geliefde se nabyheid kan sterf, word haar oorgawe en verlustiging d.m.v. 'n Duitse sesde, versier met 'n terughouding, deurgangsnoot en onderhulpnoot beklemtoon (kyk FIII:48-51).

v) FRANSE SESDE

Die uitdrukkingvolle Franse sesde figureer treffend in elkeen van die twee siklusse. In albei hierdie gevalle handel dit om iets denkbeeldig, onwerklik, droommooi.

Wanneer die aangedane digter in DVI:40-41 die gelaat van die Maria-beeld met die herinneringsbeeld van sy geliefde vergelyk en die (volgens hom) presiese ooreenkoms vind, word die aandoenlike moment m.b.v. die Franse sesde beklemtoon (kyk DVI:40-41).

In FIII:18 en 26 word die Franse sesde met 'n verruklike effek gebruik om die droom-wonderlike ervaring van die meisie wanneer die geliefde sy liefde verklaar, te beklemtoon. Die onwerklikheid van die oomblik oorweldig haar (kyk FIII:16-27 en veral 18 en 26).

vi) VERMINDERDE DRIE- EN VIERKLANKE

In DVI:37c,d word die digter se verwysing na die ooreenkoms tussen die lippe van die Maria-beeld en dié van sy geliefde beklemtoon deur die verminderde drieklank gevorm uit die onvolledige dominant-vierklank. Die effek daarvan word waarskynlik deur die aanwending van die dubbele derdes verhoog. Die effek van die verminderde drieklanke wat volop in die naspel van hierdie lied voorkom is kleurvol en intens (kyk die tweede helfte van mate 47, 48, 49, 51, 53, 55, 56 en die eerste helfte van mate 53, 55).

Die verminderde drieklank gevorm deur die driedubbele leunnote in FI teenoor die woord blind in 4a,b¹ werk treffend emfaties van die hulpelose verliefdheid van die meisie.

In mate 71, 75 en 79 kom verminderde drieklanke met 'n mineursewende voor as deel van die tussenspel of die daaruit voortvloeiende slotfrase. Die tussenspel wat geassosieer word met verlange en smagting loop oor in die slotfrase. Hier word die woord *glauben* d.m.v. 'n versierde en dinamies beklemtoonde verminderde drieklank met mineursewende uitgelig om ten slotte die meisie se heerlike ongeloof en

verrukking waarin sy haar verlustig, te evokeer (kyk FIII:68-80, veral 71, 75, 79).

Die verminderde drieklank gevorm deur die akkoordvreemde note in FVI:56d dra daartoe by om die vrou se stille innerlike versugting oor te dra (kyk FVI:54b-57c). 'n Soortgelyke effek word geskep deur die verminderde drieklank afgelei van die dominant-vyfklank in FVII:39b (kyk FVII, naspel).

Verminderde vierklanke word in albei siklusse aangewend om intense emosies wat wissel van die aangename tot die melankoliese te beklemtoon.

In DII:11b probeer die digter om sy geliefde te oorreed om hom ook lief te hê deur aan haar die belofte van blommegifte te maak. Hierdie gevoelige moment word d.m.v. 'n verminderde vierklank beklemtoon (kyk DII:8b²-12a).

Die verminderde vierklank in DIV:13 spreek van die digter se innerlike smart by die aanhoor van die geliefde se valse liefdesverklaring (kyk DIV:12b²-13).

Wanneer die digter melding maak van die lied van sy geliefde wat uit die lirie sal opklink, verskyn daar in DV:7b² 'n gevoelsbelaaide verminderde vierklank (kyk DV:6b²-8a¹).

In DVI kom daar sporadies verminderde vierklanke voor waarvan dié een in maat 32a,b seker die sprekendste is waar die digter die blomme waarvan die ikon omgewe is, uitwys (kyk DVI:31b²-35a).

Die vir die digter pynlike verwysing na die geliefde se hart waarin daar soveel verraad woeker, word d.m.v. 'n verminderde vierklank beklemtoon in DVII:27c,d (kyk DVII:26c²-28c¹).

Die verminderde vierklanke wat deel vorm van die kort tussenspele in DXIV, beklemtoon die digter se smart wanneer hy voor die voete van sy geliefde neerval, maar sy ongenaakbaar teenoor hom bly (kyk DXIV:11b, 12a², 12b¹, 24b, 25a², 25b¹).

Teenoor die verwysing na die goue aandlug in DXV, skep die verminderde vierklank 'n treffende week effek (kyk DXV:19b).

In DXV:96-97, 98 en 99 handel dit om 'n besondere innerlike aandoening by die gedagte aan die verlies van die mooi droom (kyk DXV:92b³-100², veral 96-97).

Ná die bravade van die voorafgaande mate, spreek die verminderde vierklank in DXVI:12a,b by die verwysing na die geheimsinnige inhoud waarmee die groot kis gevul word, van 'n sekere mate van aandoening. Die besondere effek is hier

presies gepas omdat die doel van die hele optog en handeling nou nader aan die digter self en sy emosies rondom die aangeleentheid beweeg (kyk DXVI:11d²-15b).

Die verminderde vierklank waarmee die verwysing na die omvang van die kis wat in die see neergelaat moet word, beklemtoon word, sweem van aandoening (kyk DXVI:40).

Die geheimsinnige vraag van die digter in DXVI:44-47c, word in 44c,d met 'n verminderde vierklank emfaties uitgelig (kyk DXVI:44c,d).

'n Besonder sprekende verminderde vierklank kom in die naspel van DXVI in maat 54b³ voor, as 'n nagedagte wat aansluit by die smart wat die digter weggeleë het (kyk DXVI:naspel, spesifiek 54b³).

Die meisie besef dat haar vrywillige prysgawe van die geliefde iemand anders se geluk sal beteken en dit bring vir haar smart mee. Die woord (*be*)glücken word op so 'n wyse deur die verminderde vierklank verklank dat dit 'n verdonkering van toon skep (kyk FII:38d-42c, veral 41a-b). Die effek van die verminderde vierklank in maat 43c,d vind hierby aansluiting.

Wanneer die meisie verklaar dat sy salig tevrede sal wees as sy haar geliefde gelukkig saam met iemand anders sien, skemer haar vertwyfeling deur in die verminderde vierklank wat so effektief in FII:49a,b aangewend word (kyk FII:49-50c).

In FIII:7-8 (59-60) word die verminderde vierklank emfaties aangewend om die verruklike onsekerheid te beklemtoon wat die meisie na haar geliefde se wonderlike liefdesverklaring ondervind (kyk FIII:4c-8 en 56c-60). Die getransponeerde weergawe van die voorgenoemde mate in FIII:43-44, beklemtoon die wyse waarop die meisie haar in die nabyheid van haar geliefde verlustig, soveel so dat sy graag teen sy bors sou wou sterf (kyk FIII:40c-44).

Die besondere betekenis wat die geliefde se ring vir die meisie inhou, word in FIV:4a-c deur die ryklik versierde verminderde vierklank weergegee (kyk FIV:2d-4).

Die verminderde vierklank wat in FV:6b teenoor die woord *heute* verskyn, bevestig die jong bruid se senuweeagtige ontroering wanneer sy na haar huweliksdag verwys (kyk FV:5-6). Min of meer dieselfde effek word bereik in maat 30b wanneer die bruid haar in die glans van haar bruidegom se nabyheid verlustig (kyk FV:29-30).

Die gemoedsaandoening wat die vrou beleef en wat sy graag met haar man wil deel, word vasgevang in die verminderde

vierklank soos dit in FVI:1d en ooreenstemmende plekke voorkom (kyk FVI:1d, 4d, 7d, 11d ens. ens.).

In opvolging van die vredige koestering in haar en haar man se samesyn in FVI, verwys die aangedane vrou na die slag van haar hart waarteen sy haar man graag steeds wil vashou (mate 35-38). Die een enkele akkoord in 38a-b impliseer meer hartstogtelike emosie as waartoe die teks in staat is. Die verminderde vierklank teenoor die woord *Schlag* besit geweldige emosionele drakrag wat die vrou se gemoedsbeweging wonderlik verklank (kyk FVI, die genoemde mate).

Die verminderde vierklanke wat deel vorm van die intense oorleidingsmate asook die voorlaaste maat van die lied, sluit by hierdie intense gemoedsbeweging van die vrou aan (kyk FVI:42d, 43c-44a, 57b).

Die intense, verinnerlikte gevoelservaring van die moeder wat haar kindjie troetel en liefkoos, word deur die verminderde vierklank in die klaviernaspel van FVII verklank (kyk FVII:34b).

Wanneer FVIII:9a-b melding maak van die verlate vrou wat voor haar sit en uitstaar, verkry die woord *hin* 'n skreiende kwaliteit as dit m.b.v. 'n verminderde vierklank uitgelig word, om so die vrou se vereensaming te beklemtoon (kyk FVIII:7d²-9b, veral 9a-b).

Die leegheid van die wêreld van die verlate vrou wat eens so opreg bemin het, word verklank deur die verminderde vierklanke in mate 11a-b, 12a-b en 13a-b van FVIII. In mate 16a-b, 17a-b en 19a-b van hierdie lied word die verminderde vierklanke opgestapel om die resinasie van die bedroefde vrou te beklemtoon (kyk FVIII:9c²-19b).

Bogenoemde voorbeelde verteenwoordig nie noodwendig alle verminderde drie- en vierklanke wat in die verloop van die twee siklusse voorkom nie, maar slegs dié wat 'n aanvoelbare affektiewe werking besit. Lied DIII beweeg bv. ritmies en harmonies só vlug, dat die verminderde akkoorde wat daarin voorkom, te vinnig hulle effek verloor om noemenswaardig te wees.

I) SKYNAKKOORDE

Skynakkoorde speel in albei siklusse 'n rol en word telkens met aangename gedagtes geassosieer.

In DIV:7a verklaar die digter met behae dat die geliefde se mond vir hom genesende krag besit (kyk DIV:4c²-8a).

Die skoonheid van die melodieë wat uit die groen, wiegende bome opklink word in DXV:28b³-32a besing en word die illusie

d.m.v. 'n skynakkoord in maat 29a beklemtoon (kyk DXV:29a en omringende mate).

In FI:4a word teenoor die woord *blind* skielik effektief gebruik gemaak van akkoord ii met drie gelyktydige leunnote wat 'n skynakkoord vii⁷⁻³ oor 'n vreemde grondnoot vorm. Hierdie akkoord simboliseer die beswymende blindheid (positief bedoel) van die meisie wat net vir haar geliefde oë het (kyk FI:1-4, veral 4a).

Wanneer die meisie die droombeeld van haar geliefde besing wat uit die diepste donker helder voor haar verrys, verskyn daar veelbetekenend 'n skynakkoord in die oorleidingsmaat. Ook t.o.v. die tweede strofe, waar ten slotte weer na haar gewaande blindheid verwys word, is die betrokke akkoord betekenisvol (kyk FI:15a,c en 31a,c).

Die wyse waarop die meisie haar verlustig in haar bittersoet vreugde (FII:28) as sy verklaar dat sy tevrede en treurig sal wees as sy haar geliefde (maat 21) net met haar oë kan volg (mate 23 en 26), word met skynakkoorde beklemtoon. Die skynakkoord wat deur die beklemtoonde deurgangsnoot in 28 gevorm word (kyk FII:27-28), sluit aan by die gewaande gelatenheid van die bewonderende meisie.

Die kwistige gebruik van deurgangsnote in FII:37 word in die tweede helfte van die maat 'n skynakkoord wat gepas aangewend word om die skitterende kwaliteite van die geliefde te beklemtoon (kyk 36d-38b, veral 37c-d). Voordat die harmonie in maat 71 op die tonika-akkoord ontspan, word 'n intens spannende oomblik in maat 70 geskep deur die leunnote wat 'n skynakkoord skep (in die teenwoordigheid van deurgangs- en chromatiese deurgangsnote). Hierdie harmoniese spanningsmoment dui op die emosionele onsekerheid en vertwyfeling wat die meisie ervaar het voor haar geliefde se liefdesverklaring (kyk FII:naspel, veral 70-71).

Die woord *Ringelein* (FIV:4) word besonderlik beklemtoon deur die skynakkoord in maat 3c-d, gevorm deur chromatiese en diatoniese deurgangsnote en die ryklik versierde verminderde vierklank in maat 4a-c. In maat 31 word die verklaring van die meisie dat sy alleen maar deur die glans van haar geliefde verlig sal word, d.m.v. 'n skynakkoord gesuggereer. Waar die ring, simbool van die geliefde, teen die meisie se lippe gedruk word, beklemtoon die skynakkoord gevorm deur deurgangsnote en leunnote, die opregte piëteit van die gebaar (kyk FIV:39). Maat 43 van die naspel van FIV is gedeeltelik verwant aan maat 29 van die lied. In maat 29 verwys die meisie na haar oorgawe en opoffering aan die geliefde. In die naspel is die besondere maat harmonies veel meer verwickeld o.a. as gevolg van die tussendominant-skynakkoord wat gevorm word. Die meisie se intense gevoelsbelevens word in die naspel saamgevat (kyk FIV:29 en 43).

Die bedroefde vrou verklaar dat sy haar verlore geliefde en geluk vind deur haar in haarself terug te trek. Hierdie verbeelde geluk word beklemtoon deur die skynakkoord wat in FVIII:21 gevorm word (kyk FVIII:15d-22b).

J) LEUNAKKOORDE

FVI:56a bevat een van die sterkste dissonansies in die lied. Dit spreek 'n mens as besonder sterk emosioneel aan en impliseer die vrou se intense gevoelservaring wanneer die vooruitsig op die koms van haar kindjie vir haar 'n konkrete realiteit word (kyk FVI:56a binne die konteks van die verwagting van die laaste strofe).

Die leunakkoord teenoor die woord *leer* (leeg) in FVIII:10 spreek van intense emosionele geladenheid. Uit hierdie spesifieke woord word dit duidelik dat die man absoluut die middelpunt van die vrou se bestaan gevorm het. Nou dat hy weg is, het daar vir haar niks oorgebly nie (kyk FVIII:9c-11a, veral 10).

K) AKKOORDVREEMDE NOTE

Akkoordvreemde note word in enkele liedere uitdrukkingsvol aangewend om sekere affekte of begrippe te beklemtoon. Nie alle akkoordvreemde note word hier bespreek nie, omdat almal nie ewe betekenisvol is nie. Die voorbeelde wat wel bespreek word, val op a.g.v. die andersheid daarvan binne 'n bepaalde konteks.

i) ANTISIPASIE

Na die behaaglike, speelse wyse waarop die digter hom in die voortreflikheid van sy geliefde verlustig het, skep die antisipasie (e¹) in DIII:16a se begeleiding 'n voelbare mate van spanning. Nog te meer is dit effektief net voor die intrede van die verdonkerende, subtiel versomberende naspel (kyk DIII:16).

ii) DEURGANSGNOTE

In DVI:6c-7a is dit opvallend dat, soos op ander plekke in die lied, akkoordvreemde note voorkom waar die jong man melding maak van die hemelse geluk wat hy ervaar in die nabyheid van sy geliefde. In hierdie spesifieke mate word 'n deurgangsnoot sowel as 'n bo-hulpnoot gebruik om die moment te beklemtoon (kyk DIV:6c-7a).

In DX:12b word 'n deurgangsnoot aangewend wat verminderde harmonie skep om die aandrif van die donker verlange wat die digter na die hoogtes in die woud dryf, te suggereer (kyk DX:12b, veral binne die konteks van 10b-12b).

Die chromatiese deurgangsnoot in FI:6c² werk besonder oortuigend deurdat dit verwys na 'n vervlietende oomblik van bewoënhed wanneer die meisie weer van *hom* praat (kyk FI:6c-7b).

Wanneer die aanspreekvorm in FIV verinnig en *mein* i.p.v. *du* gebruik word, vind 'n subtile verdigting van deurgangsnote gekombineer met chromatiese tone plaas in mate 3-4 (kyk FIV:3-4).

Te midde van baie eenvoudige harmoniek besit die deurgangsnote in FVII:14 en 15 besondere trefkrag. Die deurgangsnoot \dot{a}^1 in die stem en die chromatiese deurgangsnoot d^{*1} in die begeleiding skep 'n subtile intensivering wanneer die vrou die eksklusiwiteit van 'n moeder se vreugde besing (kyk FVII:14-15).

iii) LEUNNOTE

Nêrens anders in die twee siklusse word 'n effek presies soos dié by die begin van DI bereik nie. Die lied begin nl. met 'n geantisipeerde leunnoot wat die aandag onmiddellik boei en van afwagting spreek (kyk DI:0-1).

In DIII:12b word 'n leunnoot aangewend om die woord *Sonne* te beklemtoon met 'n week effek. Hieruit spreek die konstante onderliggende melankolie van die lied, aangesien 'n mens eerder sou verwag dat die woord verheldering sou impliseer (kyk DIII:12).

Die vervlietende bewoënhed wat die meisie ervaar wanneer sy van haar geliefde praat, word deur die leunnoot teenoor die woord *ihn* in FI:7a beklemtoon (kyk FI:7a).

Die leunnote (en gepaardgaande dissonansie) in FII:24a-b sit die emosionaliteit van die voorafgaande mate voort. Die meisie besing die glans van haar geliefde wat soos 'n helder ster aan haar hemel skyn (kyk FII:22d-24b, veral 24a-b).

In FVI:4a beklemtoon die leunnoot die woord *verwundert* treffend. Hierdie swaartepunt in die musiek gee wonderlik uitdrukking aan die innigheid wat daar tussen die vrou en haar man heers (kyk FVI:2b-4b, veral 4a).

iv) PEDAAPUNTE

Pedaalpunte word op 'n bepaalde aantal plekke aangewend om die harmonie te verryk, bv. DXV:1a³, 16-24, 18-19b, FIII:19-23.

Betekenisvol is veral DXV:16-24 waar die pedaalpunt byna as 'n spilpunt dien waarom die flonkerend-betowerende taferele

wentel (kyk DXV:16-24). In 18-19b val die gebruik van die pedaalpunt ook op omdat dit weliswaar deel van die harmonie vorm.

Die pedaalnoot in FIII:19-23 spreek waarskynlik van die ewige trou wat die jong man asof in 'n droom beloof (kyk FIII:19-23). Te midde van die swymelende sinkopasie geld die middelpedaalnoot in mate 68-80 moontlik ook as simbool van die vastigheid en sekerheid wat die meisie uiteindelik ervaar (kyk FIII:68-80).

v) TERUGHOUDINGS

Dit is opvallend dat sulke beduidende terughoudings vir die doel van hierdie vergelyking uitgewys kan word in DIII. Hierdie lied bring 'n opflikkering van liefdesvreugde en behaaglikheid te midde van al die liefdesleed wat die jong digter beleef.

In DIII:4b word 'n terughouding in die stem gebruik as daar 'n melisma verskyn. Dit werk affektief teenoor die besondere behaaglikheid van *Liebeswonne* (kyk DIII:4). Die gepunteerde nootwaardes en daaruit resulterende terughoudings in mate 9b² en 10a² werk eweneens emfaties van behaaglikheid teenoor *aller* en *Liebe* as die digter sy geliefde die bron van alle liefdesgenot noem (kyk DIII:9-10). Om die fynheid en kleinheid van die geliefde te beklemtoon, word in maat 14a 'n terughouding en in maat 14b² 'n geornamenteerde terughouding gebruik, wat spreek van haar aanvalligheid en die effek daarvan op die man (kyk DIII:14). Soos aangedui is daar in maat 16a 'n antisipasie in die begeleiding (e¹) wat subtiele spanning skep. In die stem verskyn in maat 16b 'n terughouding in die stem wat van behae in die geliefde spreek en waaraan die man so lank as moontlik wil vashou (kyk DIII:16).

In FI:9a-b word die woord *Traume* d.m.v. 'n terughouding beklemtoon en sluit so aan by die behae wat die meisie uit die droombeeld skep en wat sy huiwerig is om te laat gaan (kyk FI:7c-9b). Waar mate 12-13 van die *tiefstem Dunkel* meld, verskyn in al die stemme terughoudings wat nie gelyktydig oplos nie. Hierdeur word 'n diggeweefde tekstuur geskep wat wonderlik by die teks aansluit (kyk FI:12-13).

In mate 4 en 5a-b van FII dien die terughoudings, a.g.v. die inherente spanning wat dit besit, om subtiele beklemtoning te verleen aan die behae wat die meisie skep in die bewonderenswaardige eienskappe van haar held (kyk FII:4,5a-b). Die sterk heroïese, gepunteerde motief in die bas van FII:6b en 7b werk saam met die terughoudings effektief emfaties en spreek van die bewondering waarmee die meisie die aantreklike eienskappe van haar geliefde gadeslaan (kyk FII:5c-7c). In maat 26 word 'n heel ander effek d.m.v.

terughoudings bereik. Om by die patos en ook moontlike selfbejammering, aan te sluit, bring maat 26 terughoudings wat 'n toegevoegde sesde-akkoord vorm. Hierdie spesifieke wending gee besondere uitdrukking aan die meisie se emosies wanneer sy vertel hoe dat sy haar geliefde in deemoed sal gadeslaan (kyk FII:26). Die terughoudings in verbinding met die leunnoot in maat 27 sit die effek van verlustiging in smart voort (kyk FII:27).

Die terughouding in FIII:11 dra by tot die beklemtoning van die woorde *unter Allen* om 'n sekere behaaglikheid daaraan te verleen wanneer die meisie nadink oor haar besondere geluk (kyk FIII:10-11). As deel van die getransponeerde weergawe van die eerste elf mate, werk die terughouding in maat 47 ook besonder effektief om die meisie se salige oorgawe aan haar nuutgevonde liefde te beklemtoon (kyk FIII:45-47).

Die gedrongenheid en aangroeiende emosionaliteit van die voorafgaande vier mate kulmineer in FIV:29a-b. Die terughoudings en beklemtoonde deurgangsnote dra by tot die intensiteit van die meisie se oorgawe (kyk FIV:25-29, veral 29a-b).

In FV:5c-d dien die gelyktydige terughouding en leunnoot om die woord *Glücklichen* asook die onderliggende emosionele intensiteit te beklemtoon. Wanneer die bruid in maat 21c-d haar opgewonde angstigheid laat blyk, is dieselfde benadering ewe gepas (kyk FV:5c-d, 21c-d).

Uit mate 39-42 van FVI spreek 'n besondere emosionele intensiteit wanneer die vrou verklaar dat sy haar man nie styf genoeg kan vashou nie. Te midde van die ekstatische hartstog vermoed 'n mens reeds iets van die verlies wat sy uiteindelik gaan ly. In die genoemde mate het die stygende oplossings van die terughoudings 'n geweldige intensiverende effek wat gepas by die vrou se emosionaliteit aansluit (kyk FVI:39-42).

L) CHROMATIEK

Horisontale en vertikale chromatiek word op 'n hele paar plekke in die twee siklusse emfaties aangewend, veral in *Frauenliebe und Leben*.

Die tussenspel in DVI:27c-30 wys a.g.v. die tertsverwantskap en die kwistige aanwending van chromatiese tone waarskynlik op die *Lebens Wildniss* waarvan die voorafgaande strofe melding maak (kyk DVI:22-30).

Die naspel van DIX en veral mate 80-84 vertoon veelseggende chromatiek wat spreek van innerlike verstrengeling en vereensaming - veral waar dit die volgende uiters

nostalgiese lied voorafgaan (kyk DIX:80-84 en vergelyk dit met die voorafgaande mate).

Die kleurryke chromatiek van DXV:95-104 wat algaande verlig word, is tekenend van die verlies wat die digter ervaar as sy droom deur die werklikheid verdring word (kyk DXV:95-104).

In FII:7-8 skeep die tussendominant 'n chromatiese styging in die binnestemme ($b^{\sharp}-b-c^{\sharp}$) wat, tesame met die stygende sesde na maat 8 d.m.v. subtiele verheldering beklemtoning aan die woorde *heller sinn* verleen (kyk FII:7-8).

Treffende chromatiese gebeure vind in FII:21a-b plaas. In die voorafgaande mate is daar wel gewone chromatiese akkoorde (mate 3c-d, 7d ens.) wat Schumann gepas en effektief aanwend. In die geval van maat 21a-b dien die meer opvallende chromatiek d.m.v. die gevormde skynakkoord die verandering en intensivering van die gemoedsbeweging. Die dominantvierklank van die vorige maat los nie op nie, maar word direk deur 'n tussendominant gevolg. Hierdie wegbeweeg van die verwagte progressie simboliseer na alle waarskynlikheid die voortbeweeg op sy eie pad waarvan die teks melding maak (kyk FII:20-21).

Die chromatiek wat in FII:29-30 aangewend word, skeep 'n gepaste vertroebeling teenoor 'n melodiese formule wat voorheen met positiewe, aantreklike eienskappe van die held geassosieer is. Hier is sprake van die meisie se stille onttrekking en bede as sy verklaar dat sy te nederig vir haar geliefde is (kyk FII:29-30).

Die sekwense in FII:40, 41 eers die klavier dan die stem, bring 'n onverwagte chromatiese wending wat bydra tot die geweldige oplaai van emosie. Hierdie toenemende emosionaliteit kulmineer in die ekstatische klimaks op die woord *Wahl* in maat 42 (kyk FII:40-41).

Die momentele chromatiese harmonieë in mate 16-36 van FIII is 'n wonderlik subtiele aansluiting by die opgetoë verwagting maar ook verruklike onsekerheid (kyk FIII:16-36). Die invoering van chromatiese tone maak FIII:83-84 besonder effektief as bevestiging van die meisie se heerlike verwondering, veral in vergelyking met die harmoniese eenvoud van maat 85 (kyk FIII:83-85).

Teenoor die woord *Ringelein* met sy aangename konnotasies, verskyn soetlike chromatiek wat uitdrukking gee aan die intense ontroering waarmee die meisie die ring vertroetel en betrag. Veral in verbinding met die kronkeling in die binnestem werk dit besonder intens (kyk FIV:2d-4). Die chromatiek wat in mate 15 en 16 na die eenvoudige aanvangsharmonie lei, spreek van die feit dat die meisie nou

klaar gedroom het en voor die aangename werklikheid te staan gekom het (kyk FIV:15-16).

In FV:10 word chromatiek besonder plasties aangewend. Die harmonie bly relatief eenvoudig tot by die punt waar daar na die mirtekranse verwys word waarmee die bruid getooi moet word. Op hierdie moment word die stemvoering meer gekompliseerd en word daar van chromatiese tone en 'n omgekeerde nabootsing in die binnestemme gebruik gemaak, wat presies gepas is by die idee van smuk (kyk FV:9-10). In mate 17 en 18 van hierdie lied beklemtoon die chromatiese tone op gepaste wyse die teksinhoud. *Ungeduldig en heutigen Tag*, asook die onderliggende affek van afgagting en hartstog word emfatisies belig deur die chromatiek (kyk FV:17-18). Die chromatiek wat 'n harmoniese verdonkering in die maat 41 meebring, is besonder effektief om die momentele weemoed wat van die bruid besit neem, te beklemtoon (kyk FV:41).

Die affektiewe inhoud van FVI en veral die besondere weekheid wat uit die aanvang van die lied spreek, word beklemtoon deur die chromatiese onderste lyn van die begeleiding in maat 1 en die chromatiese kwartval wat so dikwels in die lied gehoor word (kyk FVI:1-4). Die verlaging van die leitoon in maat 8 in dieselfde stem (7d: f^{*2} , 8a-b: f^1) gee besondere betoning aan die *feuchten Perlen*, maar vind ook aansluiting by die *ungewohnte Zier*. Die ongewone skittering waarvan die teks spreek asook die onderliggende emosionaliteit word in mate 10-11 treffend beklemtoon deur die chromatiese melodiese verloop van die sangstem en die akkoordvreemde note (kyk FVI:10-11). In die verloop van mate 25-42 word chromatiek wat dikwels verskyn met 'n *stile concitato*-figuur gekombineer om uitdrukking te gee aan die intense verinnerliking van emosie wat hier uit die teks en die vrou se gefimpliseerde handeling spreek (kyk FVI:25-42). Die opstapeling van chromatiek in die oorleiding in mate 43-44 vind aansluiting by die verhoogde emosionaliteit wat uit die pasafgelope strofe spreek. Dit lei ook treffend tot die andersoortige intensiteit wat deur die chromatiese kwartval in maat 45 gefimpliseer word (kyk FVI:43-45).

M) DISSONANSIE

Dissonansie in teenstelling met konsonansie word in DVI:31-39 aangewend soos skadu- en ligpunte wat mekaar afwissel. Dit sluit aan by die beskrywing van die ryklik versierde Maria-beeld, sowel as die innerlike gesteldheid van die aangedane jong man (kyk DVI:31-39).

Binne die raamwerk van eenvoudige basiese harmonie, treffend ingeklee deur die aanwending van terughouding, leunnote, deurgangnote, hulpnote en pedaalpunt, word 'n effek van dissonansie van die boonste melodienote in DX verkry wat

soos terughoudings klink. Hierdie dissonante effek sluit aan by die besondere gevoeligheid en intense gevoelsbelevens wat uit die lied spreek (kyk DX as geheel). 'n Ongewone behandeling van dissonansie vir die tydperk waaruit die liedere stam, verskyn in maat 11. Die d^{♯2} (maat 10b) van die melodie los op na b^{♯1}, maar spring eers na g^{♯1} om 'n besondere ornamentele oplossing te skep (kyk Notevoorbeeld DX:10b-12a hierbo).

In DXIII:29-30 gebruik Schumann die dissonante op 'n wyse wat uitsonderlik vir die romantiek is: meer dissonant as die gewone. Ook die besondere digtheid van die akkoorde val op as dit met die ander akkoorde in die lied vergelyk word. Hierdie besondere dissonansie sluit aan by die ontstemde digter se pynlike ontwaking uit sy teisterende droom (kyk DXIII:24-32 en veral 29-30).

In FII:3c-4a word daar 'n dwarsstand tussen die A in die basparty (3c-d) en die a^{♯1} van die stemparty en a^{♯2} van die begeleiding aangetref. Dit spreek van die intense gevoelervaring van die meisie wat haar geliefde se voortreflikheid besing (kyk FII:3-4).

N) MODULASIES EN UITWYKINGS

Wanneer die emosionaliteit in DI oplaai as die jong man na die ontwaking van die liefde in sy hart verwys, is die toonaard b-mineur, die subdominant-mineur van die aanvangstonaard en die supertonika-mineur van die verwante A-majeur. Die relatief afgeleë en verdonkerende toonaard van b-mineur word aangewend op dié tydstop in die lied waar die aandag verskuif van die uiterlike natuurgesteldheid na die innerlike emosionele gesteldheid van die jong man met gevolglike groter betrokkenheid (kyk DI:9a en verder).

Die modulاسie na die verwante majeure in DVI:17 verskyn op die moment wanneer die toneel van die grootse, ietwat somber uiterlike van die bouwerk, na die interieur van die domkerk met die afbeelding van die vredige gelaat van die Moeder Maria verskuif (kyk DVI:17 en verder).

In DXI is die modulاسie na die dominant-toonaard in ooreenstemming met die teksinhoud. Dit handel nl. om die eerste beste keuse, waarby die voor die handliggende modulاسie gepas is (kyk DXI:13 en verder). Die afgeleë uitwyking wat in maat 29 van die lied voorkom, werk emfaties t.o.v. die gebrokenheid van hart wat die resultaat van al die wispelturigheid is (kyk DXI:29 en verder).

In DXVI:19d word 'n besonder droewe effek verkry d.m.v. die modulاسie na die supertonika-mineur, d.i. van E na f[♯]. Hierdie wending is besonder gepas wanneer die teks van die doodsaar melding maak (kyk DXVI:19d en verder).

Die tussenspel in FVI:21b-24 wat woordeloos vertel van die vrou se ontdekking dat sy swanger is deurdat dit die betrokke strofe in die gedig vervang, moduleer na die subdominant-toonsoort, nl. C. Hierdie modulاسie spreek van 'n bepaalde piëteit en verinnerliking van emosie waar die benadering meer introspektief is, a.g.v. die verlaging van die leitoon en resulterende subtiele verdonkering van toonaard (kyk FVI:21b-24, spesifiek 23c-24).

Die modulاسie van d na c in FVIII:13-15 gryp aan. Die suiwer musikale effek daarvan is absoluut oorweldigend, sowel as die assosiasie wat uit die verbintenis met die teks spreek. Die toonaard waarin die vrou sê dat sy *liefgehad en geleef* het, is dieselfde as in FIII (verwonderde ongeloof a.g.v. die geliefde se liefdesverklaring), die verwante toonsoort van FII (matelose bewondering vir die geliefde) en FIV (intense liefdesbelewenis rondom die ring van die geliefde). In hierdie drie liedere het haar liefde tot wasdom gegroei en tot die huwelik waarvan FV sing, gelei (kyk FVIII:13-15). Die abrupte modulاسie en mediantverhouding tussen FVIII en die naspel wat 'n aanhaling van FI is, spreek van smart en verslaentheid (kyk FVIII:22-24).

Mediantverwantskappe word in die algemeen aangewend vir week effekte. Vanaf DXV:24b³ en 32b³ werk die mediantverwantskappe egter ongewoon verhelderend om 'n oop en ongebonde effek te skep. Dit is in ooreenstemming met die vreugdevolle beskrywing van die towertoneel (kyk DXV:24b³ en verder en 32b³ en verder). Presies so 'n effek word in geen een van die ander liedere in enige van die twee siklusse bereik nie.

Die resulterende mediantverhouding van die abrupte modulاسie van d na B^b tussen FVIII en die naspel van die siklus wat 'n aanhaling van FI is, spreek van die smart en verslaentheid wat die bedroefde vrou ervaar (kyk FVIII:22-24).

Die kortstondige positiewe wending wat in DXIII:27-28a intree wanneer die digter verklaar dat hy gedroom het dat sy geliefde hom nog goedgesind was, word beklemtoon deur 'n verheldering van die toonaard (kyk DXIII:24b-28a).

Die dalende vyfde in die stemmelodie van FII word in mate 50, 51 en 53 telkens deur 'n verheldering van toonaard vergesel, nl. B^b, F en A onderskeidelik. Hierdie verheldering spreek van 'n sobere aanvaarding. Dit is moontlik 'n uitvloeisel van die vae wete van die meisie dat sy reeds die held se liefde gewen het en daarom tree sy so selfverloënd op (kyk FII:49-54a).

Vanaf FIV:11c verskyn daar 'n tydelike uitwyking na A^b (tot by 13c) wat 'n subtiele verdonkering meebring. Hierdie

fynsinnige versluïering sluit aan by die droom waarvan die teks meld (kyk FIV:10d-13c).

O) SEKWENSE EN TRANSPONERING

Die toenemende gevoelsintensiteit wat in DI na vore tree as die jong man vertel van die liefde wat in sy hart ontwaak en wasdom bereik, word uiters effektief beklemtoon deur die stygende tonale sekvens in mate 11 en 12 van mate 9 en 10 (kyk DI:8b²-12a).

In DXV verskyn daar 'n kleurvolle sekvens wat 'n tweede hoër voorkom en nie alleen verhelderend werk nie, maar ook vernuftig teruglei na die uitgangstoon. Die eerste stelling verskyn in mate 56b³-60a (B na c[#]) waar die veelkleurige fontein wat uit die marmer breek, geskilder word. Die seldsame weerkaatsing van hierdie fontein in die stroom word d.m.v. die sekvens in mate 60b³-64 (oor d[#] na E, die uitgangstoon) beklemtoon (kyk DXV:56b³-64).

In DXVI:27d word na g[#] verskuif, met 'n subtiel intensiverende resultaat. Die totale snit van 27d-31c verteenwoordig 'n sekvens van mate 19d-23c, 'n majeure tweede hoër. Hierdie sekvens sluit aan by die steeds groter wordende beelde en toenemende dramatiese voorstellings wat uit die teks spreek (kyk DXVI:19d-31c).

Die gewysigde transponering in FII:23 van maat 21 'n derde hoër, hou verband met die gedagte van voortbeweeg (*Wandle, wandle...*). Dit gee egter ook uitdrukking aan die meisie se emosie a.g.v. die inherente spanning van die harmonie (kyk FII:21-24b). Innerlike verdeeldheid spreek uit die transponering van mate 38-40, 'n derde laer in mate 46-48. In die eerste mate handel dit om die verheuenheid van die geliefde en sy keuse, terwyl dit in die lg. mate om die meisie se selfopoffering en gevolglike liefdesmart gaan. Hierdie subtiele verdonkering gee uitdrukking aan die noodwendige vertwyfeling wat die meisie hier ervaar (kyk FII:38-40 en 46-48).

P) KADENSE

DI eindig met 'n uitgesproke onvolmaakte kadens in die tuistoon f[#] waarby die sewende van die dominantvierklank as slottoon sterk figureer en nie oplos nie - nie hier nie en ook nie later in die siklus nie. Hierdie onopgeloste slotfrase is beduidend in die sin van die onvervulde liefde waarom dit in die siklus handel. DI geld dus as't ware as 'n voorspel tot die volgende lied en tot die res van die siklus as 'n geheel (kyk DI:26).

By al die kadenspunte in DII word 'n plagale kadens gevolg deur 'n herhaalde volmaakte kadens (kyk mate 2-4, 6-8, 14-17). Dit is veral ook opvallend dat al die genoemde kadense vroulik is. Die onvoltooide kadens wat deur die tussendominant in maat 12a² gevorm word, vind op gepaste wyse aansluiting by die idee van 'n belofte in die teks (kyk DII die genoemde mate).

Die harmonisering van gevolgtrekkings in DIII:4 en 8 word anders geharmoniseer as die voorafgaande mate wat herhaaldelik van die progressie I-iii-IV gebruik maak. Die hantering van die genoemde mate is swewend, weg van die tonika-akkoord, met supertonika en baie dominant, ook tussendominant wat dan 'n onvolmaakte kadens vorm om die onsekere afloop van sake te beklemtoon (kyk DIII:0-8, veral 4 en 8).

Nadat daar in DIV baie gou van die aanvangstonaard af wegbeweeg is, kom die eerste uitgesproke kadens in mate 7c-8b voor. Hierdie volmaakte kadens is in ooreenstemming met die teksinhoud wat van die heilsame uitwerking van die meisie se kus op die jong man spreek (kyk DIV:7c-8b).

Alle kadense in die verloop van DV is voltooid. Wanneer die digter daarna verlang dat die lied van die geliefde uit die keel van die lelie sal opklink, word 'n onvoltooide kadens gebruik om aan te sluit by die idee van hunkering en smagting. Die versierde plagale kadens in mate 20a²-22 verweek die effek van die voorafgaande voltooide kadens. So word die onderliggende vertwyfeling en gelatenheid van die digter verklank (kyk DV:20a²-22).

In FIV:29 word die gedrongenheid van die *stile concitato* en onopgeloste tussendominante voortgesit deurdat die stem nie kans gee dat die kadens (V⁷d-I) bevestig word nie. Dit is betekenisvol dat die aangroeiende emosionaliteit juis op die punt waar die meisie verklaar dat sy haarself vir haar geliefde wil gee, so stuwend is (kyk FIV:29 in die konteks van 24d²-32c).

Aan die einde van elkeen van die strofes van FI (mate 14-16 en 30-32) kom 'n antiklimaks asook 'n uitstel van die finale kadens voor. Dit sluit aan by die onsekerheid wat die verliefde meisie op hierdie stadium ervaar. Moontlik is dit ook vooruitduidend op die verydelling wat sy uiteindelik a.g.v. die dood sal beleef (kyk FI:14-16, 30-32).

Die Tierce de Picardie aan die einde van FIII is enig in sy soort in hierdie asook die *Dichterliebe*-siklus. Hier handel dit om die konklusie dat al die twyfel wat tot 'n mate uit FII en by uitstek uit FIII gespreek het, tog maar net verruklike onsekerheid was. Na die geliefde se liefdesverklaring het die meisie geen rede meer om te twyfel aan die vervulling van haar drome en haar liefde nie. Die

liefdesverklaring van die digter se geliefde daarenteen, spreek van valsheid en wanhoop wat nêrens in die siklus so 'n oomblik van sekerheid regverdig nie (kyk FIII:82-86 en DIV:13 en 14).

Die eenvoud van die kadensiële $\frac{6}{4}$ in FIV:8 volg op 'n musikale en emosionele hoogtepunt in maat 7. Hierdie eenvoudige kadens beklemtoon waarskynlik die meisie se selflose oorgawe aan haar liefde en vreugde (kyk FIV:7-8).

Die versierde slot- $\frac{6}{4}$ gemerk *Adagio* in FVI:57-58 besit 'n eenvoud wat van gelukkige berusting spreek. Dit sluit 'n naspel wat van groot innigheid spreek af (kyk FVI:54b-58).

Nêrens in *Dichterliebe* word kadense soortgelyk aan die bg. twee voorbeelde aangetref nie, omdat die geluk, tevredenheid en innerlike oorgawe wat daaruit spreek, nie deel van die affektiewe inhoud van die betrokke siklus is nie.

3.2.5 VERHOUDING SANGSTEM-BEGELEIDING

A) DIE SANGSTEM EN BEGELEIDING SE AANDEEL AAN DIE GEHEEL

Die twee elemente, stem en begeleiding, tree gelykwaardig op in DI. Albei werk stemmingskeppend en dra ewe veel by tot die tot standkoming van 'n oortuigende geheel. Stem en begeleiding is dig verweef soos lente en liefde ineengestrengeel is.

Die stem en begeleiding van DII is albei ewe veel daarop ingestel om die sterk subjektiewe inslag van die gedig uit te bou.

Die presies gelykwaardige stem en begeleiding van DIII vorm 'n besonder hegte eenheid a.g.v. die noue ritmiese en melodiese verbondenheid. Die stem beweeg besonder vinnig vir 'n vokale party en die begeleidingsmelodie volg die stemmelodie op 'n afstand van 'n sestiende noot (kyk DIII as geheel).

Die stem en begeleiding vorm in DIV 'n besonder hegte eenheid. Die stemmelodie is tot 'n hoë mate deklamatories en die begeleiding sluit ten nouste daarby aan om 'n kwasie *recitativo accompagnato* te skep. Die hegte eenheid tussen stem en instrumant ontstaan o.a. as gevolg van die soms imiterende dialoog tussen die twee partye (kyk DIV as geheel).

Terwyl die stem in DV die draer is van die jong man se innerlike versugting, suggereer die begeleiding die emosionele gedrongenheid wat agter sy gevoelsuiting skuil (kyk DV as geheel).

In die geheel genome, is die stemparty van DVI verantwoordelik vir die gedetailleerde beskrywing, terwyl die begeleiding die milieu skilder en bevestig wat die teks se of aanvul en uitbou wat slegs deur die teks en die stemparty gesuggereer word (kyk DVI as geheel).

Die begeleiding en stemparty van DVII is elkeen ritmies selfstandig a.g.v. die *stile concitato*. In 'n sekere sin werk dit bedrieglik, omdat die twee partye tog melodies na aan mekaar staan.

Die begeleiding van DVIII tree stemmingskeppend (innerlike onrus) sowel as skilderend van die verskillende betrokke natuurbeelde op, terwyl die stem uitdrukking gee aan die digter se emosie en innerlike gedrongenheid (kyk DVIII as geheel).

Die sangstem en begeleiding van DIX belig twee sye van dieselfde werklikheid. Terwyl die stemparty draer is van

die jong man se teleurstelling en smart, verteenwoordig die begeleiding die bruilofsfees met sy uitbundige musiek en dwarrelende reidans (kyk DIX as geheel).

Die twee partye van DX vorm 'n hegte eenheid en is gesamentlik daarop ingestel om die hunkering van die digter wanneer hy die bekende deuntjie hoor, te versinnebeeld. Die begeleiding skep die indruk van 'n snaarinstrument wat dromerig gepluk word, terwyl die melodie asof uit die verte na die digter toe aangesweef kom (kyk DX as geheel).

Met sy volhardende sinkopasie skep die begeleiding van DXI die agtergrond van moedswilligheid waarteen die lied hom afspeel. Die stemparty daarenteen, spreek in sy eenvoud van die ongeërgde wispelturigheid van die jong mense om wie dit handel (kyk DXI as geheel).

Die stem en begeleiding van DXII tree tot 'n hoë mate as twee selfstandige komponente van dieselfde geheel op. Die heersende affek word reg by die begin van die lied deur die begeleiding vasgevang en skep so 'n gepaste agtergrond vir die vertelling van die stemparty (kyk DXII as geheel).

In DXIII werk die stem en begeleiding feitlik heeltemal onafhanklik van mekaar. Hierdie lied is die enigste een in die twee siklusse waar die stem sonder enige ondersteuning van die begeleiding begin. Terwyl die stem van die smartlike droom van die digter vertel, werk die begeleiding skilderend van sy droefheid en trane. Die begeleiding tree telkens in wanneer die stemlyn deur rustekens onderbreek word. Die effek daarvan is moeisaam en spreek van die versugting van 'n beswaarde gemoed.

In DXIV vorm die stem en die begeleiding 'n besonder hegte eenheid, deurdat die twee elemente feitlik deurgaans baie dig bymekaar lê en melodiese verdubbeling ook feitlik konstant plaasvind, selfs al word net die hoofnote van 'n formule verdubbel. Dit sluit aan by die idee van die byblywende droom wat elke nag sy verskyning maak.

Die begeleiding en stemparty van DXV vervul albei 'n ewe belangrike rol binne die raamwerk van die geheel. Die begeleiding skilder die milieu van die towertoneel, terwyl die stem die rol van die verteller vervul.

Die stem en begeleiding van DXVI is nie een aan die ander ondergeskik nie. Terwyl die stem beskryf en vertel, klee die begeleiding die toneel in, vul aan waar die woorde te kort skiet of lewer subtiel kommentaar. Die vasberade voorneme van die digter om alle griewe en herinneringe uit die verlede vir goed weg te lê, word deur die ostinato-karakter van die begeleiding oorgedra.

In FI vorm die stem en die begeleiding 'n homogene eenheid en het beide 'n ewe belangrike aandeel, aangesien die melodie vir sy volle effek van die rykgeskakeerde begeleidingsakkoorde afhanklik is.

Die stem en begeleiding van FII is gelykwaardig en albei ewe belangrik vir die uiteindelijke effek wat deur die lied geskep word. Afgesien van mate 24d-28, 42d-45 en 50b-53 verleen die begeleiding nie uitgesproke melodiese ondersteuning aan die stemparty nie. Die rol wat die begeleiding van FII speel is in die eerste plek evokatief van sekere gemoedstemmings, bv. uitbundige ekstase en bewondering wat deur die *stile concitato* oorgedra word. Verder dien dit ook om sekere stellings te bevestig en te intensiveer, bv. mate 6, 7, 14, 22c-d, 33, 34, 61, 62 of om kommentaar te lewer. Hier kan veral die gesinkopeerde eggo van die heroutmotief genoem word wat uitdrukking gee aan die gemengde gevoelens van ekstase en vertwyfeling wat aansluiting vind by die materiaal wat in die sangstem verskyn het (mate 9, 17-20, 54-56).

Die begeleiding van FIII wat oorheers word deur staccato-akkoorde op die eerste maatslag van elke maat, kan moontlik as verstarringsimboliek gesien word ter bevestiging van die meisie se verwonderde ongeloof waarin sy verlustigend bly volhard. Die begeleiding is oorwegend ondergeskik aan die stem in die sin dat dit hoogstens harmoniese en soms melodiese steun aan die stem bied. Dit gebeur egter wel sporadies dat die begeleiding aangewend word om te evokeer, uit te brei of te skilder.

In die verloop van die eerste strofe van FIV bestaan daar 'n baie hegte eenheid van stem en begeleiding a.g.v. die sterk melodiese ooreenstemming tussen die twee elemente. Die besondere digtheid wat daar tussen die twee partye bestaan beklemtoon die innigheid en innerlike genoeglikheid wat uit hierdie en ooreenstemmende strofes spreek. Die begeleiding word aangewend om d.m.v. die kronkelende binnestem die mymering van die meisie te beklemtoon en is ook simbolies van die ring aan haar vinger en haar gedagtes wat om die geliefde sentreer wat nou die middelpunt van haar bestaan is. Die begeleiding van die tweede en vierde strofes van die lied is ingestel op die opwek van andersoortige affekte as die eerste, derde en laaste strofes. In e.g. twee strofes word daar 'n verhoogde mate van emosionaliteit aangetref wat met die jong meisie se aflegging van die drome uit haar eensame dae en haar selflose oorgawe aan haar geliefde gepaard gaan.

Die stem en begeleiding van FV vul mekaar soos in die ander liedere wonderlik aan. Die sangstem is draer van die bruid se vreugde-ervaring, sensuwee-agtigheid (strofe 3), opwellende bewonderende liefde (strofe 4) en momentele weemoed (strofe 5). Die begeleiding word betekenisvol

aangewend om die feestelike bedrywighede en wisselende emosies te bevestig en te intensiveer. Die begeleiding se funksie is in die eerste plek nie ondersteunend aan die melodie nie, maar eerder stemmingskeppend en evokatief van bepaalde affekte.

In FVI het die stem en die klavierbegeleiding 'n ewe belangrike aandeel aan die geheel. Op baie subtiële wyse evokeer die verhouding tussen die twee elemente die verhouding tussen die vrou en haar man. Hierdie relasie tussen die twee partye gee uitdrukking aan die man se verwondering en onbegrip, sy uiteindelijke begrip, die intieme samesyn tussen die vrou en haar man en die vrou se vreugde en verwagting waarin die man tog nie heeltemal kan deel nie. Toevallige melodiese verdubbeling kom sporadies voor, maar die begeleiding is eerder op stemmingskepping, suggestie, skildering en evokering ingestel.

Terwyl die sangstem van FVII die moederlike vreugde en behae van die vrou verwoord, evokeer die rankende figure van die begeleiding haar gloeiende liefde. Verder suggereer dit ook iets van die omgewing waarin die moeder en haar dogtertjie hulle bevind: na alle waarskynlikheid 'n kamer met versierings en tooisels om by die baba-dogtertjie te pas. Dus het die stem en die begeleiding 'n ewe belangrike aandeel aan die geheel. Ook waar die rankende begeleidingsfigure met die staccato akkoorde (vanaf maat 26) en die emfatiese akkoorde (vanaf maat 30) vervang word, is die beeld van die moeder wat op speelse wyse haar baba troetel en liefkoos duidelik aanvoelbaar.

Die resitatiefagtige begeleiding van FVIII vind volkome aansluiting by die deklamatoriese karakter van die lied. Net soos die stem, is die begeleiding slegs op die essensiële ingestel. Die lied as geheel werk aangrypend stemmingskeppend, dien die heersende affekte volkome en is uiters gekonsentreerd.

B) ROLVERDELING VAN DIE STEM EN DIE BEGELEIDING

In DIII word die twee elemente, stem en begeleiding, soos volg aangewend: die begeleiding stel die natuurbeelde voor, maar op die agtergrond; die stem tree op die voorgrond en vertel van die nuutgevonde liefde wat vir die oomblik alles in die digter se bestaan oorheers (kyk DIII as geheel).

Terwyl die stemparty van DV die draer is van die jong man se innerlike versugting, suggereer die begeleiding die emosionele gedrongenheid wat agter sy gevoelsuiting sit (kyk DV as geheel). Dit blyk o.a. uit mate 6b²-8a. Wanneer na die lied van die geliefde verwys word, is die bas opvallend chromaties. Dit sluit aan by die veronderstelde innerlike

emosionele opwelling wat die man hier ervaar (kyk DV:6b²-8a).

In die geheel beskou, is die stemparty van DVI verantwoordelik vir die gedetailleerde beskrywing, terwyl die begeleiding die algemene milieu skilder. Verder bevestig die begeleiding ook dit wat die teks sê of vul aan en bou uit wat slegs gesuggereer word. Bv. mate 0-16 skep 'n lewendige voorstelling in die begeleiding van die weerkaatsing van die imposante bouwerk in die water. Daarteenoor vertoon die stem 'n lyn wat volkome gepas is by die indrukwekkende, forse voorkoms van die katedraal wat besing word (kyk DVI:0-16).

Die sangstem en die begeleiding van DIX belig twee fasette van dieselfde gegewe. Die begeleiding verteenwoordig die bruilofsfees met sy fluit-, viool-, trompet-, skalmei- en pouke-musiek asook die dwarrelende reidans van die feesgangers. Daarteenoor word die stemparty die draer van die jong man se teleurstelling en smart (kyk DIX as geheel).

Die begeleiding van DXII besit alles wat die gedig maar kan verlang om 'n mens se diepste gewaarwording te roer, selfs meer subtiel as wat die woorde kan doen. Die klavierparty van hierdie lied weerspieël die eteriese skoonheid van 'n helder someroggend. Dit laat reg geskied aan die kleureprag van die blommeverskeidenheid wat die gedig suggereer. Verder verklank dit ook die ontroering en pyn van die wandelaar op so 'n wyse dat dit aanvul waar die woorde te kort skiet. Daarteenoor sing die stemparty die afgetrokkenheid van die eensame digter wat nie eens meer aanklank by die natuur kan vind nie, uit. Hierdie gesteldheid spreek o.a. uit die uiterste melodiese eenvoud, toonherhaling, beperkte toonumfang, relatiewe ritmiese gewigtigheid en fragmentering van die melodiese lyn. Dit herinner pynlik aan die tyd (DI) toe die digter die ontwaking van die lente met die ontwaking van die liefde in sy hart vergelyk het.

Die stem en begeleiding van DXIII verteenwoordig twee elemente van dieselfde situasie. Terwyl die stem van die makabere droom, die gevolglike smart en die ontnugtering tot die harde werklikheid deurweef met pyn vertel, skilder die begeleiding die tranevloed, soms baie realisties. Verder lewer die begeleiding kommentaar op die stemparty (mate 8, 9, 11, 32, 33 en ooreenstemmende plekke), werk dit stemmingskeppend (tussenspel) en intensiveer dit die inhoud en gefimpliseerde affek van die stemparty (3e strofe, veral mate 29, 30).

Die begeleiding van DXIV verteenwoordig die droom wat elke nag verskyn. Hierdie effek word verkry deurdat die begeleiding vir die verskillende strofes dieselfde bly, totdat die droom (volgens die teks) vervloei. Terwyl die

stemparty se ritmiek wissel om by die woordritme aan te pas, bly die begeleiding se ritme konstant. Verder verseker die gesinkopeerde ritme van die begeleiding 'n vloeiende, aaneenlopende melodielyn, terwyl die stemmelodielyn deur rustekens opgesnipper word. Hierteenoor is die rol van die stemparty dié van die verteller wat soms nadenkend, soms emosiebelaaie die droomervaring beskryf.

In DXV:40b³-44b² word daar momenteel gelyktydig na twee elemente van die towertaferreele verwys: terwyl die klavierparty d.m.v. 'n getransponeerde weergawe van die eerste vier mate van die voorspel (nou B-majeur) na die opwindende skittering van die betowerende toneel verwys, beskryf die stem d.m.v. toonherhaling en dramatiese stemverlaging die newelbeelde wat uit die aarde opstyg.

Terwyl die stemparty van DXVI beskrywend en verhalend optree, werk die begeleiding evokatief en selfs skilderend om die inhoud van die teks uit te bou en daarop kommentaar te lewer. Waar die digter nie duidelik sy ware gevoelens uit die teks laat blyk nie, spreek die begeleiding sy emosies baie eerlik aan, soos bv. in die gesinkopeerde akkoorde van mate 44-47 wat van emosionele onewewigtigheid spreek.

Die stemmelodie in FII:32d-34b is, in vergelyking met mate 5d-7b aangepas om die teksinhoud te dien. Hier waar die meisie haar eie nederigheid teenoor die verhewenheid van haar held stel is daar nie sprake van die trotse forsheid van mate 5d-7b nie, a.g.v. die swenkende melodiese wending. Die begeleiding is egter in presiese ooreenstemming met die van mate 5d-7b. Teenoor die verweekte melodie staan die forse herofiek van die linkerhandmotief sterk uit as simbool van die held se wonderlike eienskappe waarmee die meisie haarself vergelyk en skynbaar volgens haar eie opvatting te kort skiet.

Die laaste aantal mate van FIII verteenwoordig twee verskillende fasette van die verwonderde, verliefde meisie se ervaring. Die begeleiding van mate 76 en verder vloei voort uit die *passacaglia*-agtige tussenspel in mate 68-75. Hierdie tussenspel en voortvloeiende begeleiding spreek van verlange, smagting en ook 'n sekere behae wat die meisie uit haar nuutgevonde liefde put. Daarteenoor spreek die stemparty vir oulaas weer ongeloof uit met 'n getransponeerde en getransformeerde weergawe van die aanvangsfrase van die lied. Die stem word egter tot 'n groot mate deur die klavier op die agtergrond geplaas. Dit is in ooreenstemming met die feit dat die laaste uiting van ongeloof deur 'n sekere wete oorweldig word.

Die verhouding tussen die stem en die begeleiding van FIV wyk heeltemal af van die patroon wat in die eerste strofe vasgelê is. In lg. was daar 'n baie hegte eenheid tussen

die twee elemente en was albei, o.a. deur middel van parallelle beweging daarop ingestel om die idee van die ring wat herinner aan die geliefde wat 'n permanente teenwoordigheid in die meisie se lewe geword het, te suggereer. In die derde strofe toon slegs enkele mate melodiese ooreenstemming tussen die twee partye. In hierdie strofe word die aandag verplaas van die ring af na die kinderlike droom waaruit die meisie ontwaak het. Mate 8d-14b toon baie min verdubbeling. Hier het die stemmelodie groter melodiese onafhanklikheid. Die stem vertel van die vroeëre ondervinding terwyl die begeleiding die droomtoneel inklee. Die stem staan hier dus alleen in teenstelling met die ander strofes. Die toonafstand tussen die stem en begeleiding is soms baie groot sodat die stem afgeskei staan. In maat 15 vertel die stemparty nog van die eensaamheid waarin die meisie haar bevind het voordat haar geliefde deel van haar lewe geword het, terwyl die parallelle beweging tussen die stem en begeleiding reeds weer op die nabyheid van die geliefde en die ring begin dui. Musikaal keer haar gedagtes reeds na die aangename hede terug, terwyl sy nog tekstueel van die verlede vertel.

Die feit dat die stemparty die bruid voorstel en die sirkelfigure in die begeleiding die bruidsmeisies en vriendinne verteenwoordig in FV, tree by die aanvang van die laaste strofe prominent na vore. Terwyl die bruid haar in FV:35 nog verlustig in die gloed van haar liefde, word die emosionele en melodiese klimaks van die stemparty in maat 35 deur die sirkelfigure van die begeleiding in die rede geval, asof om die bruid terug te bring na die onmiddellike werklikheid. Ook mate 44b-46 spreek van hierdie rolverdeling. Die bruidsmeisies het hulle taak afgehandel en bly effens onseker agter terwyl die bruid opgetoë vertrek. Dit word uitgedruk in die ritmiese verskuiwing van die sirkelfiguur sodat dit met 'n opslag terugkeer, die sinkopasie in maat 46a-b wat 'n ongelyke beweging tussen stem en begeleiding meebring en die vreugdevolle spronge van die stemmelodie in mate 45 en 46.

Die rolverdeling van die stem en die begeleiding kan in FVI baie duidelik waargeneem word. Die wisselwerking wat daar tussen die twee partye bestaan, skep 'n duidelike beeld van die stemparty wat verteenwoordigend van die vrou en haar emosies is en die begeleiding wat die man verteenwoordig. Die afstand tussen die twee partye dui telkens die mate van onbegrip of begrip wat daar tussen die vrou en haar man is, aan. So word daar ook 'n treffende dialoog gevorm in mate 25-30 wat tekenend is van die intieme gesprek tussen die vrou en haar man. Hulle innige samesyn en eensgesindheid vind uitdrukking in die hegte eenheid van die stem en begeleiding en die digtheid van lg. in mate 32-42. In die ander snitte van die lied gebeur dit dikwels dat die stem die begeleiding as't ware agter hom aan trek om uitdrukking te gee aan die onbegrip en oningeligtheid van die man.

C) EVOKATIEWE WERKING VAN DIE STEM EN DIE BEGELEIDING

Daar verskyn twee voorbeelde in DI waar die stem sowel as die begeleiding tot 'n hoë mate evokatief van aanskoulike begrippe optree. In mate 7b en 18b waar die melismas in die stemparty op die woorde *Knospen* en *Vögel* deur die klavier verdubbel word, werk dit nie net intensiverend nie, maar roep die betrokke beelde voor die gees (kyk DI:6b^a-8a en 17b^a-19a).

Die skilderende elemente wat in DII:3 en 4 (eggo-motief), 7 en 8 (eggo-motief), 13 (gesuggereerde sang van die nagtegaal) en 15-17 (eggo-motief) voorkom, groei uit die sangstem (kyk DII die genoemde mate).

DIV:13 spreek van al die innerlike verdeeldheid, valsheid en konflik wat as agtergrond vir die hele poëtiese siklus dien. Die chromatiek en die sorgvuldig uitgespelde verminderde vierklank is evokatief van die liefdesmart wat die meisie se valse liefdesverklaring veroorsaak het en nog in die toekoms sou veroorsaak (kyk DIV:12-13).

In DVII:5-8d en 12c²-16b tree die begeleiding evokatief van sekere affekte en beelde wat uit die teks na vore kom, op. Die toenemende emosionaliteit wat uit die stemparty in mate 5-8d spreek, word ewe sterk deur die verskuiwing van akkoorde in die begeleiding oorgedra. Die flikkerende afwisseling tussen lig en donker waarvan die teks in mate 12c²-16b melding maak, word eweneens deur die verskuiwing van akkoorde van donkerder na ligter tone onderstreep (kyk DVII die genoemde mate). Op dieselfde vlak lê die donkerder, versomberende en intensiverende basnote vanaf maat 19, wanneer daar 'n groeiende gevoelsintensiteit uit die teks spreek en die stem die aanvangsformule van die lied dinamies intensiveer (kyk DVII:19 en verder).

Die aanhoudende sirkelbeweging in die begeleiding van DIX tipeer die malende, dansende bruilofsgaste uiterlik. So ook word tipiese melodiese formules en ritmes gebruik om by die idee van trompetmusiek en tromslae en ander musiekinstrumente aan te sluit. Innerlik spreek die sirkelende begeleiding tegelyk ook van die emosionele woelinge wat die digter by die aanskoue daarvan beleef (kyk DIX as geheel). Die ander liedere in hierdie siklus (en ook in *Frauenliebe und Leben*) is daarop ingestel om die heersende effekte en affekte nog verder te raffineer en fynsinnig uit te bou. Hierdie warrelende, onstuimige begeleiding en verkeerde woordklem wat sporadies van maat 38 af voorkom, sluit paslik aan by die boersheid van die milieu waar die sensitiewe, idealistiese en kunssinnige digter nie inpas nie (kyk DIX as geheel en veral 38 en verder).

Die eenvoudige melodie van DX, ondersteun deur 'n begeleiding wat aan die gepluk van 'n snaarinstrument

herinner, is evokatief van die eenvoud van die digter se geliefde. Die besondere eenvoud van die melodie spreek van die innigheid en opregtheid van sy liefde en die herinnering aan die meisie. Ná die vorige lied is dit egter te betwyfel of die meisie werklik so edel en fyn is en ontstaan die vermoede dat die digter haar veridealiseer (kyk DX as geheel).

Die moedswillig volhardende sinkopasie in die begeleiding van DXI teenoor die eenvoudige stemmelodie spreek van die ongeërgde wispelturigheid van die jongmense waar dit by die sake van die hart kom (kyk DXI as geheel). Die feit dat die melodie van hierdie lied voor die begeleiding uit beweeg, sluit aan by die teksinhoud, nl. dat die sentimente van die wispelturige verliefdes só snel wissel, dat die wat dit gadeslaan, beswaarlik by die wisselinge kan bybly (kyk DXI as geheel).

Hoewel die akkoordale tussenspel in DXIII:22a³-24 nie uitgespoke marsiaal is nie, besit die donkerkleurige passasie nogtans 'n duidelik voelbare *funébre*-karakter. Dit is in pas met die konteks van verstorwenheid oor die makabere drome. Die ritmiese teenstelling tussen die stem en die begeleiding in mate 29 en 30 is tiperend van die ontstemde, emosioneel ontwrigte digter. Terwyl die begeleiding in $\frac{6}{8}$ genoteer is, skep die sinkopasie in die stemlyn die indruk dat die metrum $\frac{3}{4}$ is. Dit skep 'n bepaalde ritmiese spanning wat die onderliggende affek uitstekend dien.

Daar bestaan momente in die verloop van DXIV waar die begeleiding treffend evokatief van sekere gemoedsbeweginge optree. In maat 16 bv. verskyn daar, in vergelyking met die ooreenstemmende plekke (mate 3, 7, 20), 'n opvallende ritmiese ongelykheid tussen die stem en die begeleiding teenoor die woord *wehmütiglich*. Benewens die verlenging van die eerste lettergreep van die woord a.g.v. die gepunteerde ritme, beklemtoon die ongelyke ritme tussen die twee partye die inhoud van die woord. Vanaf maat 31 word die nootwaardes in die stemparty gewysig (d.i. in vergelyking met ooreenstemmende plekke), sodat die opsnippering van die lyn nie meer voorkom nie. Dit bring 'n ongelyke ritmiese beweging tussen die stem en begeleiding mee, wat die dromerigheid op die agtergrond skuif en die werklikheid na vore bring. Die stilstand in die regterhand van maat 33 bring die gesinkopeerde beweging uitdruklik tot 'n einde, maar vestig so ook die aandag op die chromatiek van die linkerhand wat weer die idee van die sipreskrans beklemtoon. So ook is die strak akkoorde in maat 35-36a evokatief van die ontwaking en geïmpliseerde ontnugtering van die digter.

Die ingehoue opwinding wat uit die verwondering van die sangstem in DXV:16b³-24a (48b³-56b²) spreek, word deur die staccato-begeleiding beklemtoon. Die delikate, flonkerende

begeleiding dien egter veral ook om die eteriese skoonheid van die gloeiende, bloeiende blommeprag en vonkende ligtespel te evokeer. Die feit dat die linkerhand hier nie parallel met die regterhand beweeg soos oorwegend in die voorafgaande mate gebeur nie, dra by tot die effek van gloeiende ligpuntjies. Die dramatiese-stygende lyne en fyngeskakeerde harmoniek in mate 56b³-64 is in treffende ooreenstemming met die teksinhoud wat die kleurvol-opbruisende fontein en seldsame weerkaatsing daarvan in die waterstroom beskryf. Die opbruising van die water asook die opwelling van die digter se verwondering word hier ge-evokeer.

Die feit dat die stem se melodienote in DXVI:15d-19c op die tweede en vierde maatslae dikwels as't ware agter die begeleiding se ooreenstemmende note aangesleep word, dra by om die effek van moeisame beweging onder die las van die enorme vat te evokeer.

Die wyse waarop die begeleiding van FI in mate 3b en 6b (en ooreenstemmende mate) die stemparty antisipeer sweem van smagting. Hierdie effek is gepas waar die meisie verklaar dat sy haarself as blind beskou omdat sy net oë vir haar geliefde het en hom oral in alles sien. Wanneer in mate 9c-11b melding gemaak word van die beeld van die geliefde wat voor haar geestesoog sweef, skeep Schumann 'n treffende subtiele effek. In plaas van die parallelle melodiese beweging voort te sit, word die melodie in die binnestemme versteek. Dit evokeer die geheime, waarskynlik eensydige bewondering wat die meisie vir haar geliefde koester. In mate 14-15b klim die begeleidingsmelodie as't ware uit die verwikkelde ritmiek en donkergeskakeerde harmoniek op, om op 'n oktaafafstand parallel met die stemmelodie te beweeg. Dit sluit wonderlik aan by die teks wat praat van die beeld wat steeds helderder uit die donker dieptes verrys.

In die eerste vyf mate van FII werk die begeleiding hoofsaaklik evokatief van die ekstatische bewondering wat die meisie vir die voortreflike eienskappe van haar held koester. Die vernaamste element is hier die volgehoue *stile concitato* in die regterhandparty en die subtiele chromatiek in die linkerhand tesame met die jubelende heroutmotief in die stem. In die begeleiding in mate 5d-7c word die heroïese motief wat in die stem verskyn ook deur die linkerhand ge-eggo. Hierdie motief is (ook elders waar dit verskyn) evokatief van die manlikheid van die held en verhoed dat die soetlikheid van die teks dit oorskadu. In maat 9, wanneer die heroutmotief gesinkopeerd opklink, word die matelose bewondering van die meisie vir haar held ge-evokeer. Die emosionele aanvegtinge wat die meisie beleef wanneer sy haarself blootstel aan die verlies van haar geliefde nog voordat hy haar liefde werklik beantwoord het, blyk uit die wisselwerking tussen stem en begeleiding in mate 38-56. Die sinkopasie in mate 38 en 40 tesame met die

groot stygende melodiese intervalspronge werk reeds innerlike spanning in die hand. Daarmee saam hang die nabootsing in die stemparty van hierdie stygende mineursewendes. Die resulterende heen en weer slinger van die mineursewendes tussen die begeleiding en stem werk op besondere wyse intensiverend. Presies hoe hoog sy die jong man se keuse sal ag, word versinnebeeld deur die melodiese en emosionele klimaks in maat 42a-c. Anders as met die intervalspronge na maat 39a en 41a toe, is die klavier nie hier voor die stem nie, maar neem die stem die leiding na die klimakstoon toe met die klavier wat op die tweede maatslag volg. Verskillende elemente word evokatief van die meisie se twyfel en ontreddering aangewend. Die laer toonhoogte van die getransponeerde mate 46-59a is minder briljant van toonkleur as wat die eerste verskyning in mate 38-46a was. Dit sluit aan by die toenemende onsekerheid wat die meisie ervaar wanneer sy beseft watter offer sy haarself bereid verklaar het om te bring. Haar onsekerheid bereik in maat 52 'n hoogtepunt, wanneer sy haar moontlike gebroke hart probeer negeer maar ooglopend nie daarin slaag nie. Die sinkopasie in maat 52 teenoor die woord *brich*, die versieringsnote teenoor die woord *liegt* in maat 53c en die stygende vyfde aan die einde van die retoriese vraag in maat 54 spreek lank nie meer van vaste oortuiging en sekerheid nie.

Waar die melodie in FIII:0-8 betreklik eenvoudig was (baie herhaling, trapsgewyse beweging) en die gevoelswaarde min of meer tot een bepaalde affek beperk was, nl. van oorweldigende ongeloof, was die verhouding tussen die sangstem en die begeleiding ook ooglopend direk. Mate 8c-15 vertoon 'n intensivering in die gemoedsbeweging en is die affekgehalte ook meer verwickeld. Dit handel hier nl. om 'n emosionele polarisasie tussen ekstase en beskeidenheid. Hier is dus groter emosionele spanning aanwesig. Hierdie innerlike opwelling word sprekend deur die groter melodiese spronge en wisselende melodiese rigting getipeer. In ooreenstemming hiermee is die verhouding tussen die stem en die begeleiding dus ook nie so eenvoudig soos in die vorige agt mate nie. Daar is in die stem as sulks maar ook t.o.v. die stem en die begeleiding gesamentlik 'n uitbreiding in die toonumfang. Daarbenewens ondersteun die begeleiding die stem nie melodies so uitgesproke soos in die vorige 8 mate nie, wat ook inherente spanning tussen die elemente in die hand werk.

Die vierde strofe van FIV se begeleiding sowel as stemparty is evokatief van die meisie se gevoelservaring wanneer sy verklaar dat sy absoluut in haar liefde vir haar geliefde wil opgaan. Die stemming in die vierde strofe verander van innig, kontemplatief in die eerste drie strofes na gloeiend hartstogtelik. Die akkoordale *stile concitato*-begeleiding wyk egter nooit drasties van die melodie af nie. Slegs mate 25 en 26 toon geringer ooreenkoms tussen stem en boonste

begeleidingstem. In hierdie strofe val dit op dat, namate die intimiteit wat uit die teks spreek groei, die parallelle beweging tussen die twee partye ook toeneem. In mate 25 en 26 verklaar sy dat sy hom wil dien en vir hom wil leef. Maar vanaf maat 27 handel dit om groter intimiteit as sy verklaar dat sy aan hom wil behoort en haarself aan hom wil gee, totdat hulle een gees sal wees in maat 32c.

Die sirkelfigure in die begeleiding van FV is tekenend van die opgewonde bedrywighede van die vriendinne om die bruid te tooi en lg. se milde histerie oor die groot oomblik. Hierdie patroon word volgehou vir die eerste 5 mate van die lied. 'n *Stile concitato*-begeleiding neem vir die verloop van die vierde strofe die plek van die sirkelfigure in. In hierdie agt mate rig die bruid haar tot haar bruidegom. Sy verklaar onomwonde hoe dat sy vervulling in hulle samesyn ervaar. Hier word op die opwelling van liefdesgloed van die bruid gekonsentreer met net sporadiese toevallige ooreenstemming tussen stem- en begeleidingsnote. Die begeleiding werk hier suiwer evokatief van die emosie van die bruid. Wanneer die bruidsmeisies hulle taak afgehandel het, bly hulle enigszins onseker agter terwyl die bruid opgetoë vertrek. Die ritmiese verskuiwing van die sirkelfiguur wat met 'n opslag terugkeer, die sinkopasie in maat 46a-b wat 'n ongelyke beweging tussen stem en begeleiding meebring en die vreugdevolle spronge van die stemmelodie in mate 45 en 46 evokeer die gevoelervaring van die bruidsmeisies sowel as die bruid.

Die ongelykheid van nootwaardes (in die stem korter waardes as in die begeleiding) en resulterende ongelyke verskyning van dieselfde melodietone in die stem- en begeleidingspartye van FVI, bring mee dat die stem soms die begeleiding as't ware agter hom aan trek. Dit het 'n spesifieke evokatiewe effek. Die indruk dat die stem sneller as die begeleiding beweeg sluit aan by die man se aanvanklike onbegrip vir sy vrou se emosionele toestand. Sy moet hom eers omtrent haar swangerskap inlig, voordat hy haar optrede begryp - en nog steeds net gedeeltelik.

Die begeleiding van FVII werk oorwegend evokatief. Nie alleen is dit daarop ingestel om die heersende affek van moederlike teerheid en vreugde uit te bou nie, maar is ook positief evokatief van aanskoulike begrippe. Die volgehoue sestienendoot beweging en rankende figure in die regterhand van die begeleiding suggereer nie alleen die moeder se gloeiende liefde nie, maar roep ook die beeld van die milieu waarin sy en haar kindjie hulle bevind voor die gees - volop tooisels en tierlantyntjies, eie aan 'n vertrek waarin 'n baba gehuisves word. Die alternerende toonherhaling in die linkerhand het 'n wiegende effek, evokatief van die moeder wat die kindjie teen haar boesem sus. Vanaf maat 26 word die moeder se handelinge selfs nog duidelik deur die begeleiding ge-evokeer. Sy is nl. besig om 'n prettige

speletjie met die kindjie te speel wat haar laat glimlag. Tipies moeder, reageer sy met opwellende emosie op hierdie beloning. Hierdie emosionele intensivering word weerspieël in die verdigting van akkoorde vanaf maat 30.

Die ongelyke intrede van die klavier en die stem in die aanvangsmate van FVIII word veelbetekenend dwarsdeur die lied gehandhaaf. Dit tree evokatief op van die vrou se ontredding en onewewigtigheid a.g.v. die dood van haar man, veral aangesien daar wel melodiese verdubbeling plaasvind, maar dikwels ritmies ongelyk.

D) SKILDERENDE EFFEK VAN DIE STEM EN DIE BEGELEIDING

Die begeleiding van DVIII is nie net stemmingskeppend nie, maar funksioneer ook beslis skilderend. Die vlugge tremolo-figure met 'n ritselende, flikkerende effek, vind gepaste aansluiting by die beelde van die blommetjies, nagtegale en sterretjies, asook die onrustigheid in die digter se gemoed (kyk DVIII as geheel). Ook wanneer die begeleidingspatroon vanaf maat 30 drasties verander, werk dit skilderend t.o.v. die verskeurdheid van die digter se hart (kyk DVIII:30 en verder).

Die staccato-akkoorde wat in DXIII bydra tot die *recitativo secco*-karakter van die lied, skilder na alle waarskynlikheid die trane van die bedroefde digter. Die indruk word te meer geskep omdat die akkoorde aangewend word teenoor die stiltes waardeur die stemlyn onderbreek word, asof die digter deur sy smart oormeester word (kyk DXIII:0-22a).

Mate 35d-43 van DXVI verteenwoordig die kulminasiepunt van die opblaaiende spanning wat uit die teks sowel as die musiek spreek. Die groteske lykstoet se moeisame beweging en handeling asook die gewigtigheid van die oomblik (gesien uit die oogpunt van die digter) word treffend oorgedra deur die wye toonomvang, beklemtoning van die tonika en dominanttrappe, verdubbeling van die stemmelodie deur die begeleiding, asook die ryk, beklemtoonde akkoorde op die swakker maatslae en die moeisame laterale beweging oor 'n groot omvang oor die klawerbord. Die daaropvolgende gewigtige akkoorde en gesinkopeerde toonherhaling in maat 43, skilder die neerlaat van die kis in die watergraf en die lui van die doodsklok plasties. Die begeleiding word hier gebruik om die beeld wat deur die teks en die stemparty geskep is, nog lewendiger voor te stel.

A.g.v. die vervroegde intrede van die stem in FII:21, word die klavier nie die geleentheid gegee om die melodiese aanhaling te voltooi nie. Deurdat die stemparty die klavierbegeleiding hier in die rede val, word 'n treffende stuwende effek geskep. Hierdie effek skilder besonder sprekend die idee van voortbeweeg wat uit die teks spreek.

Die stuwing word verder uitgebou deur die aangee van die melodie na die begeleiding in maat 22 voordat die stem die bepaalde formule voltooi het. Die stuwing word ook nog in maat 24 voortgesit as die begeleiding die melodiese hoogtepunt in maat 24d gesinkopeerd antisipeer. Die begeleiding beweeg dus 'n fraksie voor die stem uit, wat presies aansluit by die gedagte dat die meisie haar held maar net op 'n afstand sal gadeslaan.

Wanneer die bruid in FV praat van die mirtekrans wat deur haar hare gevleg moet word, beweeg die stem- en begeleidingsmelodieë weer eens parallel gepaard met opvallende kronkelende binnestemme. Lg. sluit wonderlik aan by die woordbetekenis en skilder indirek die krans (FV:9-10).

Die begeleiding van FVI tree in mate 9 en 19 momenteel skilderend op. Die andersheid van die betrokke mate val op. Binne die konteks van sinkopasie, lang nootwaardes en ongelyke beweging tussen stem en begeleiding, is die reëlmatigheid van die melodie-verdubbelende kwarnoot-akkoorde sprekend. In maat 9 kan die besondere inkleding van die begeleiding gerieflik met die *ongewone sieraad* van die trane in die vrou se oë verbind word. In maat 19 is die tekstuele konnotasie nie so ooglopend nie en sal dit eerder hoofsaaklik die andersheid van die formule wees wat die aandag op die besondere maat vestig.

E) STEMMINGSKEPPENDE WERKING VAN DIE STEM EN DIE BEGELEIDING

Reeds by die aanvang van DI, vang die begeleiding die stemming van hierdie aandoenlike lied op besondere wyse vas. Die atmosferiese voorspel skep die milieu van die teerheid van die ontwakende lente en liefde d.m.v. die eteries deursigtige arabesk-agtige begeleidingsfigure.

Die innerlike onstuimigheid en teenstrydige poging tot uiterlike kalmte en aanvaarding in DVII, word reg by die begin van die lied deur die *stile concitato*-begeleidingsfiguur vasgelê. Hoewel die voortstuwende begeleiding primêr stemmingskeppend is in die sin dat dit die betrokke affekte wat deur die woorde en die melodie gesuggereer word uitbou (bv. mate 5-8d, 12c²-16b), bied dit tog ook direkte melodiese ondersteuning aan die stem.

Die begeleiding van DVIII is hoofsaaklik stemmingskeppend maar ook skilderend en groei uit die melodie.

In DXIV werk die feit dat die begeleiding die stem tot so 'n groot mate verdubbel, effektief stemmingskeppend t.o.v. die dromerigheid en gevoeligheid van die lied. Dit kan o.a.

toegeskryf word aan die swenkende ritmiek van die twee partye.

Die begeleiding van DXV werk oorwegend stemmingskeppend ten einde die agtergrond te vestig waarteen die towertoneel waarvan die stem vertel, hom afspeel. D.m.v. onder andere ritmiese beweeglikheid en kleurvolle harmonie word die effek van 'n bruisende mōrelied deurdrenk van ongebonde vreugde geskep. Vanaf maat 68 verander die stemming egter heeltemal. Deur materiaal verwant aan die aanvangsmate van die begeleiding ritmies te transformeer, skep Schumann 'n totaal ander atmosfeer. Teenoor die bruisende vreugde en verwondering van die voorafgaande mate spreek maat 68 en verder van 'n hunkerende smagting en nostalgiese versugting.

Die ostinato-begeleiding van DXVI is daarop ingestel om die toneel wat hom in hierdie lied afspeel, in te klee. Die begeleiding skep die stemming waarbinne die gebeure wat in die stemparty van die lied uiteengesit word, voltrek word. Die ostinato-karakter van die begeleiding sluit aan by die beeld van die vasbeslote digter wat tot elke prys al die lyding en verydelde liefde van die verlede wil begrawe.

Afgesien daarvan dat die begeleiding van FVII in bepaalde gevalle aangewend word om die woordinhoud te beklemtoon of om sekere aanskoulike beelde te evokeer, werk dit ook stemmingskeppend. Die algemene stemming van vreugdevolle behae en gloeiende genot word deur die rankende figure in albei hande geskep.

F) PARALLELE BEWEGING EN/OF MELODIESE VERDUBBELING TUSSEN DIE STEM EN DIE BEGELEIDING

Wanneer die begeleiding die stemmelodie in DI verdubbel, dra dit by tot die skeep van 'n diggeweefde geheel waarin die natuurgesteldheid en die digter se ervaring van die liefde baie na aan mekaar staan (kyk DI:5b-6a, 7b-8a en ooreenstemmende plekke). Die uitgesproke parallelle beweging tussen die begeleiding en die stem in mate 4b^a-8a sluit aan by die aanklank wat die digter by die natuur vind. In mate 8b^a-12a is die verdubbeling meer huiwerend en beweeg die begeleiding effens traag agter die stem aan om die onsekerheid oor die nuutgevonde wonder te beklemtoon. Die dissonerende effek van hierdie ongelyke beweging werk melodies, ritmies, harmonies en dinamies intensiverend (kyk DI:8b^a-12a).

Die sangstem en begeleiding van DII beweeg parallel met die gevolg dat die gesamentlike toonombang baie beperk bly en die toonkleur baie homogeen is. Dit dra verder ook by tot die besonder eng dimensies waardeur die lied gekenmerk word en wat aansluit by die besondere intimiteit wat uit die lied spreek (kyk DII as geheel).

In DIII vind daar oorwegend melodiese verdubbeling plaas. Dit word op 'n besondere wyse hanteer in die sin dat die begeleiding op 'n afstand van 'n sestiende noot op die stem volg. So word 'n effek van opgewonde behae geskep (kyk DIII as geheel).

Wanneer die jong man in DIV 'n gewaande eensgesindheid van sentiment met sy geliefde ervaar, vind daar ritmies en melodies parallelle beweging tussen die twee partye plaas (kyk DIV:5c-8a).

Daar bestaan uitgesproke parallelle beweging in DV tussen die stem en die boonste begeleidingstem in mate 6b²-8a (14b²-16a). Hier word telkens direk verwys na die lied van die geliefde en haar soete nabyheid (kyk DV die genoemde mate).

Wanneer die stof in DVI algaande meer subjektief raak, beweeg die stem en die begeleiding parallel, met 'n verdere verdubbeling in die onderoktaaf. Dit skep 'n baie sterk homogeniteit in mate 17-21. In mate 22-27 is daar sprake van die intrige in die jong man se lewe enersyds en die weldadige invloed van die ikon andersyds. Hierdie verskillende elemente word treffend in die begeleiding weerspieël: terwyl die stem en parallelle begeleidingslyn 'n sterk diatoniese oorkoepelende eenheid vorm, word daar dissonante en chromatiese materiaal in teenbeweging in die binnestemme aangewend (kyk DVI:17-27). Die gesuggereerde harmonieuse beweging in die komposisie van die Maria-beeld vind weerklank in die verdubbeling van die sangstem in die binne-begeleidingstem in die oktaaf (kyk DVI:31-35a). Wanneer die digter 'n ooreenkoms tussen die twee vroue - die Moeder Maria en sy geliefde - vind, beweeg die sangstem en binneste begeleidingstem parallel met 'n afwyking van die tot dusver volgehoue gepunteerde ritme (kyk DVI:40-42).

Die stemmelodie van DX word sonder versteuring van die arpeggiando-begeleiding aanvanklik deur die boonste begeleidingstem en vanaf maat 7b deur die binnestemme verdubbel. Die verdubbeling geskied egter nie gelyktydig met die stemmelodienoot nie, maar volg op 'n afstand van 'n sestiende noot. Dit skep 'n mymerende, kontemplatiewe effek. Hier waar die digter die melodie in herinnering roep, is die opset eenvoudig, maar sodra sy emosionaliteit na vore tree, raak die struktuur meer gekompliseerd (kyk DX:5-8, vergelyk dit met die daaropvolgende mate). Die stem en begeleiding verdubbel mekaar deurgaans (uitgesonderd die melisma in maat 17b), maar nie altyd op dieselfde oomblik nie. Die klavier is altyd ná die stemnoot, maar in 10b is dit net voor die stem. Dit sluit aan by die gedagte van oorweldigende smart wat byna onbeheerbaar is (kyk DX:10b). Wanneer daar 'n sekere positiewe tekstuele wending in DXIII:24b³ en verder intree, beweeg die stem en begeleiding tot 'n groot mate parallel. Hoewel die verdubbeling van die

melodienote nie noodwendig in die boonste begeleidingstem voorkom nie, is die verdubbeling nogtans duidelik waarneembaar. Treffend is die besondere chromatiek in die begeleiding wanneer die teks van die digter se ontwaking spreek, om so uitdrukking aan sy ontnugtering te gee.

Die melodienote van die stem en die begeleiding van DXIV stem grootliks ooreen. Die begeleiding verdubbel soms net die hoofnote van die stemmelodie, maar dit bly nog steeds herkenbaar. Hierdie saambeweeg van die twee partye dui op die immerteenwoordige droom wat elke nag verskyn. In maat 37, waar die digter die woord wat sy geliefde in die droom gespreek het, vergeet het, verdwyn die ooglopende parallelle beweging deurdat die stemmelodie in een van die binnestemme van die begeleiding vervat is. Dit sluit aan by die idee van vaagheid en verlies.

Die volop parallelle beweging tussen die stem en die begeleiding in DXV (al word sporadies ook net die hoofnote van die melodie verdubbel) spreek van die innige belewing van die digter en die totale bevrediging wat hy uit die towertoneel put. Die parallelle beweging tussen die twee hande terwyl die stemmelodie ook in die proses verdubbel word, straal 'n speelse opgewondenheid uit. Dit gebeur soms, soos in maat 15b³-16a dat die begeleiding as't ware deur die opgewonde vreugde oorweldig word en dat dit dan wegbreek van die parallelle beweging af om die stemparty te kruis. In mate 28b³-36b² verdubbel die regterhand sowel as die linkerhandparty van die begeleiding die stemmelodie, om sodoende die geleidelik stygende, kronkelende melodielyn nadruklik te beklemtoon. Die effek van ruisende, wiegende bome waarin die voëls sing, word hierdeur treffend geskep.

Parallelle beweging tussen die stem en die begeleiding word in DXVI op 'n baie interessante wyse aangewend. Telkens wanneer die reusagtige beelde wat die digter beskryf het, met 'n bekende bestaande voorwerp vergelyk word, word daar van parallelle beweging tussen die begeleiding en die stem gebruik gemaak, bv. mate 15d-18c. Die parallelle beweging word in die begeleiding gefinkorporeer sonder om die ostinato-ritme prys te gee. Besonder effektief is die feit dat, waar die digter elke keer meld dat dit wat hy voorstel, die bestaande beeld in grootte en omvang moet oortref, die begeleiding se regterhandparty die stemparty kruis (kyk mate 17d-19c en ooreenstemmende mate). In hierdie kragtig stygende lyne is daar ook iets van 'n musikale gestikulasie opgesluit, asof die digter die enorme beelde uitwys en die afmetings van sy voorgestelde idee aandui.

Die stem en begeleiding van FI beweeg in mate 2-9b (en ooreenstemmende mate) oorwegend parallel. Hierdie parallelle beweging skep 'n hegte eenheid tussen die twee elemente wat die innigheid van die verliefde meisie se versugting onderskryf. In mate 7c-9b is die stem en

begeleiding nog hefter aan mekaar verbind a.g.v. die volgehoue parallelle beweging tussen die stem- en begeleidingsmelodie. Die konstante saambeweeg van die twee elemente spreek van die voortdurende nabyheid van die beeld van die geliefde.

In FII:42-45 en ook weer in 50-53 is daar in konteks gesien 'n opvallende parallelle beweging tussen die stem en die begeleiding wat die meisie se aanvaarding van die jong man se keuse simboliseer.

Nadat die voorafgaande mate deur oorwegend staccato-akkoorde gekenmerk is wat harmoniese of melodiese steun aan die stemparty verleen het, verskyn daar in FIII:16-36 betekenisvolle parallelle beweging tussen die stemparty en die begeleiding. Hoewel die nootwaardes van die twee partye verskil (a.g.v. die baie toonherhaling in die stemmelodie) is die melodiese verdubbeling nogtans baie duidelik waarneembaar. Hierdie melodiese verdubbeling kom voor wanneer die meisie vertel hoe dat haar geliefde haar aangespreek het, sy liefde verklaar het, dit vir haar by die gedagte daaraan voel of sy nog in 'n droom verkeer en haar ongeloof oor die wonder van sy liefde uitspreek. Hier het die liefde van die man vir haar 'n werklikheid geword wat deel van haar lewe is, hoewel dit vir haar meer onwaarskynlik as 'n droom voel. Hoewel daar binne hierdie raamwerk vanaf maat 24c 'n verhoogde mate van spanning intree wat tot 'n klimaks in maat 35 opbou om so die heerlike ongeloof wat weer die oorhand kry te beklemtoon, is die effek van die parallelle beweging oorheersend.

In die verloop van die eerste strofe van FIV bestaan daar 'n baie hegte eenheid van stem en begeleiding a.g.v. die sterk melodiese ooreenstemming tussen die twee partye. Afgesien van geringe ritmiese verskille (mate 3d, 5a, 5c, 7a, 7c) is die melodiese verloop van die sangstem en die boonste begeleidingstem identies. Hierdie opset beklemtoon die innigheid en innerlike genoeglikheid wat uit hierdie strofe spreek. Mate 0-8 se begeleiding werk stemmingskeppend. Die begeleiding vergesel die stem en beweeg melodies parallel met die stem. Dit sluit aan by die gedagte van die ring wat nou altyd by haar is en haar voortdurend aan die geliefde en sy trou herinner. Dit geld ook vir strofes drie en vyf. Nadat die meisie haar ontwaking uit haar kinderlike droom beskryf het in 'n strofe waar die stem en begeleiding soms baie onafhanklik van mekaar gestaan het, word parallelle beweging weer in maat 15 aangetref en wentel die aandag d.m.v. chromatiese tone weer terug na die ring.

Toevallige ooreenstemming van stem- en begeleidingsnote kom soms in die eerste 5 mate van FV voor, maar dit glip byna ongemerk verby. Wanneer die bruid egter haar vriendinne vra om haar op die groot dag by te staan en hulle aandag op haar voorkoms en geluk toe te spits, vind daar 'n uitgesproke

verdubbeling van die melodie plaas (mate 5c-6b) sodat die begeleiding dig by die melodie bly, wat evokatief van hulle belang by die bruid is. Die tweede frase word op dieselfde wyse as die eerste benader. Die evokatiewe sirkelfigure laat nie werklike stemverdubbeling toe nie. Wanneer die bruid van die mirtekrans wat deur haar hare gevleg moet word praat (mate 9 en 10), beweeg die stem- en begeleidingsmelodieë weer parallel met opvallende kronkelende binnestemme wat presies by die woordbetekenis aansluit. Wanneer die bruid in die tweede strofe van haar samesyn met haar bruidegom praat, word hierdie spesifieke moment op 'n besondere wyse deur die begeleiding beklemtoon. Die stem- en begeleidingsmelodieë in mate 13 en 14 beweeg parallel om aan te sluit by die teks. Die feit dat daar in mate 15-18 'n tonale sekvens verskyn, bring mee dat die parallelle beweging tussen die stem en die begeleiding weer in mate 17-18 voorkom. Die aansluiting by die teks is hier nie so direk en ooglopend nie, maar daar kan nog steeds 'n verband gevind word in die sin dat *hierdie dag* ook die samesyn van die bruidspaar impliseer. Hoewel die aansluiting tussen teks, stemparty en begeleiding nie in die derde strofe so in besonderhede aangedui kan word nie, kan dit nog steeds suksesvol in 'n algemene sin vertolk word. Die parallelle beweging tussen die stem en die begeleiding in mate 21-22 en 25-26 vind goeie aansluiting by die meisies se meelewing met die bruid. Die parallelle beweging tussen stem en begeleiding kan in mate 39c-40b ook in die sin van die hulpverlenende funksie van die bruidsmeisies vertolk word, veral aangesien daar 'n ooglopende melodiese ooreenkoms asook tekstuele verbintenis met mate 1-6 bestaan. Wanneer die musikale en affektiewe wending in maat 41 intree, beweeg die stem en begeleiding melodies parallel tot en met maat 44. Hierdie melodiese verdubbeling en saam beweeg van die twee elemente sluit gepas aan by die laaste oomblik van nabye samesyn wat die bruid saam met haar vriendinne ervaar, voordat sy uit hulle midde vertrek.

Vanaf maat 37 van FVI word daar parallelle beweging tussen die stem en die begeleiding aangetref. Die verdubbeling van die melodie word in maat 38 ook deur die *stile concitato* ingevoer. Dit is treffend opvallend dat die parallelle beweging tussen die twee partye juis voorkom wanneer die vrou sê haar man moet teen haar hart bly leun sodat hy kan voel hoe haar hart klop en dat sy hom al stywer kan vashou. Hier waar die twee persone letterlik en figuurlik baie na aan mekaar is, word die stemmelodie deur die begeleiding verdubbel.

Stemverdubbeling en parallelle beweging word in albei sikluse dikwels aangewend om te beklemtoon en veral om aangename assosiasies uit te lig. In FVIII word dit egter op die oog af anders gebruik. Wanneer die vrou verklaar dat die slag van die man se dood haar getref het, beweeg die stem en begeleiding opvallend parallel (mate 3c-4a), m.a.w.

'n negatiewe gedagte. Waar sy na die dood as 'n ongenaakbare dodeslaap verwys, vind daar weer melodieverdubbeling plaas (mate 6c-7a), ook weer 'n negatiewe gedagte. Wanneer die vrou sê dat sy in haar eie wêreld waarin sy haar onttrek haar verlore geluk vind, word die melodiese verdubbeling tussen die verskillende begeleidingstemme aangegee (mate 19d-21c, eers die sopraan, op 20d die bas en 21a-c weer die sopraan). Hier is iets positief te vind in die feit dat sy sê dat sy wel weer haar verlore geluk kan vind, maar die onstabiliteit van die verdubbeling maak die stelling minder positief. As al drie die bg. voorbeelde van parallelle beweging in aanmerking geneem word, wil dit voorkom asof dit simbolies van die gelukkige samesyn van die vrou en haar man aangewend word, om so haar verlies te beklemtoon.

G) STEMOMSLUITENDE BEGELEIDING

Die idealisme van die jong man en sy oorweldigende emosionele toestand vind in DIV uiting in die wyse waarop die begeleiding se melodienote wat met die stem s'n ooreenstem, 'n oktaaf hoër lê en so die stem omsluit. Dit is veral ook paslik waar hy van sy hemelse geluk spreek (kyk DIV:11-12). Wanneer die digter in maat 15 sy smart oor die meisie se valsheid laat blyk, word die stemmelodie in die binnestem van die begeleiding verdubbel, sodat die begeleiding die melodienote omsluit. Die digter se innerlike lyding word hierdeur beklemtoon (kyk DIV:15-16a¹).

Die feit dat die begeleiding van DVII:27c-29 die stemmelodie omsluit, werk spannend en beklemtoon die jong man se ontsetting oor die valsheid van sy geliefde. Dit dien egter ook presies gepas (veral d.m.v. die stem se toonherhaling) om uitdrukking te gee aan die wyse waarop die kwaad binne in die geliefde se hart haar wese verteer (kyk DVII:26c²-30a, veral 27c-29d¹).

H) KOMMENTAAR EN/OF DIALOOG TUSSEN DIE STEM EN DIE BEGELEIDING

Die eggo-motiewe en gesuggereerde nagtegaalsang in DII (mate 3-4, 7-8, 13, 15-17) groei uit die sangstem. Dit bevestig nie alleen die hegte eenheid tussen die twee elemente nie, maar bring mee dat die klavier skilderend en aanvullend uitbrei en kommentaar lewer op die teksinhoud en stemmelodie.

Die stemmelodie van DIV besit 'n sterk deklamatoriese karakter waarby die begeleiding aansluitend die effek van 'n *recitativo accompagnato* skep. 'n Hekte eenheid vloei voort uit die soms imiterende dialoog wat daar tussen die twee elemente bestaan. Die ongelyke beweging en resulterende

musikale dialoog tussen die stem en die begeleiding wat voortvloei uit die feit dat soms die stem en soms die begeleiding die inisiatief neem, speel aan op die emosionele wisselwerking tussen die digter en sy geliefde. Die dialoog wat by die aanvang van hierdie lied voorgekom het, word weer in mate 8a⁴-12a aangewend. In lg. mate is dit egter heelwat minder uitgesproke as 'n subtiele weerspieëling van die feit dat die jong man en sy geliefde nie werklik dieselfde sentimente deel nie (kyk 8a⁴-12a).

In DVI:35 en 37 antisipeer die begeleiding telkens die stemintrede, wat 'n dialoog-effek skep. Waar dit om die vergelyking tussen die gelaat van die geliefde en die van die Maria-beeld handel, vind die musikale gegewe hier uitstekende aansluiting by die teksinhoud (kyk DVI:35, 37).

Die stemformule van DXIII:24b³-26b² word deur die voorafgaande tussenspel geantisipeer. Hierdie melodielyn stem ook ooreen met die aanvangsmate van die lied, wat aan hierdie dialoog tussen die begeleiding (tussenspel) en stemparty 'n besonder nadenklike karakter gee, asof die digter eers innerlik nadink voordat hy sy gevoel uitspreek. Die gesinkopeerde akkoordmotief in mate 32b-33b staan soos 'n innerlike wanhoopskreet uit om kommentaar te lewer op die emosiebelaaide slotformule van die stemparty.

Ná die gesuggereerde tappende doodsklok in maat 43 van DXVI, spreek die voortgesette sinkopasie in die regterhandparty van die begeleiding van ewewig wat nog nie herstel is nie. Dit kan letterlik sowel as figuurlik opgeneem word. Terwyl die stemparty dus hier in mate 44-47 'n verduideliking vir die enormiteit van die graf gee, lewer die begeleiding kommentaar op die algemene gesteldheid van die draers, die digter en moontlik ook die kis wat nog nie tot rus gekom het nie.

Die begeleiding van FII:54-56 lewer subtiel kommentaar op die ontredde en onsekerheid van die meisie wanneer sy verklaar het dat sy bereid sou wees om haar geliefde aan 'n waardiger keuse af te staan. Die ontredde wat die meisie ervaar, word beklemtoon deur die wyse waarop die heroutmotief in hierdie mate heen en weer geslinger word, dan bokant, dan onderkand die *stile concitato* en weer terug. Ritmies is die motief ook onseker deurdat dit eers gesinkopeerd (maat 54), dan onvolledig (maat 55) en dan weer gesinkopeerd verskyn. Harmonies raak dit ook nie gevestig nie en beweeg letterlik elke maat deur 'n ander toonaard a.g.v. 'n ketting van dominante. Die begeleiding slaag daarin om emosies wat die meisie probeer versteek agter 'n fasade van selfverloëning, te ontbloot.

In FVI:25 en verder vind 'n interessante dialoog tussen die vrou en haar man plaas. Die dialoog is veral betekenisvol as in aanmerking geneem word, dat dit op die sprekende

tussenspel volg, waarin die vrou se woordelose mededeling aan haar man rondom haar swangerskap gemaak word. Meteens begryp die man waaroor sy vrou se vreemde gedrag handel. Die gesprek tussen die vrou en haar man omsluit as't ware die *stile concitato* in die regterhandparty van die begeleiding. Lg. is daarop ingestel om die innerlike opwinding wat hier heers, weer te gee. Wanneer die vrou vra of haar man nou haar trane begryp, reageer die linkerhandparty van die klavier asof in antwoord op die stem met 'n nabootsende verminderde kwartval. Die betrokke verminderde vierde word heen en weer tussen die stem en die onderste begeleiding aangegee om so die effek van 'n dialoog te skep. Hieruit groei dan ook die innige, hartstogtelike snit van mate 32-42.

I) TEENSTELLING OF KONTRAS TUSSEN DIE STEM EN DIE BEGELEIDING

'n Besondere teenstelling word in DIV:13c²-14b¹ aangetref. Die meisie se liefdesverklaring behoort 'n ekstatische hoogtepunt vir die digter te wees. Haar woorde word musikaal egter heeltemal onderbeklemtoon deur die eenvoudige toonsetting daarvan, veral ook die eenvoudige begeleidingsformule. In hierdie teenstelling is die valsheid van die meisie se woorde en die smart wat dit vir die digter inhou, vervat. Die eenvoud van die moment beklemtoon juis die ingrypende effek daarvan op die bedroë digter se lewe (kyk DIV:13c²-14b¹).

Anders as in mate 2-6 van DXII word die aandag in mate 8-10 op die begeleiding gevestig, wanneer daar d.m.v. kleurvolle chromatiek 'n betowerende klankweergawe van die blommeprag gegee word. Die byna monotone stemparty met sy subtiel onstabiele ritme staan in sterk teenstelling met die ryk, kleurvolle chromatiek en meesterlike ontginning van registerkleur. Net so kontrasteer die digter se somberheid met die blommeprag om hom (kyk DXII:1-10).

'n Aangrypende effek word in FI:11-15b bereik. Wanneer die meisie noem van die beeld van die geliefde wat uit die donker dieptes opduik met 'n eenvoudige melodiese formule, is die harmonie nie alleen op sy donkerste nie, maar neem die parallelle melodiese beweging toenemend af en raak die ritmiek ook veel meer gekompliseerd a.g.v. die kwistige aanwending van sinkopasie. Die verliefde meisie sien hier nog nie werklik lig in haar situasie nie omdat die geliefde nog nie eens van haar bewus is nie - na haar wete. Hierin kan ook moontlik 'n vooruitduiding na FVIII gelees word. In die laaste lied van die siklus is sy weer alleen en vind dit moeilik om haar geliefde man se beeld voor die gees te roep.

3.2.6 DIE ROL VAN DIE BEGELEIDING, VOORSPELE, TUSSENSPELE EN NASPELE

3.2.6.1 DIE ROL VAN DIE BEGELEIDING

Die rol wat die begeleiding van 'n lied vervul, kan nie noodwendig net onder een oorkoepelende term getipeer word nie. Daar sal gewoonlik een oorwegende funksie wees wat die begeleiding vervul, maar binne die betrokke raamwerk kan momente hulle voordoen waar die betrokke begeleiding hom ook leen tot ander funksies.

A) ROLVERDELING

Die begeleiding van DV verpersoonlik die emosionele gedrongenheid van die digter wat onderliggend is aan sy gevoelsuiting, wat deur die stem uitgedra word. In hierdie sin brei die begeleiding uit op die stemparty, vul dit aan en lig dit toe.

In FVI vervul die begeleiding tot 'n groot mate die rol van die man. Wanneer hy uiteindelik die rede vir die vrou se onverklaarbare tranes begryp, tree die linkerhandparty van die begeleiding as't ware met die stem in gesprek, asof om die man se begrip te beaam. As die vrou vanaf maat 31 in toenemende hartstog haar man liefkoos, beweeg die hande oorwegend saam in 'n *stile concitato*-begeleiding om uitdrukking te gee aan die intieme samesyn van die vrou en haar man.

B) EVOKATIEF

Afgesien daarvan dat die begeleiding van DIV stemmingskeppend optree, werk dit ook evokatief van bepaalde gevoelservaringe. Lg. kom veral tot uiting in die wyse waarop die begeleiding toenemend melodies en parallel met die stem optree as daar van die samesyn van die digter en sy geliefde sprake is.

Die begeleiding van DIII is nie alleen stemmingskeppend nie, maar ook subtiel evokatief van al die fyn, aanvallige natuurbeelde waarmee die digter sy geliefde vergelyk en wat hom soveel plesier verskaf.

Die arpeggiando-begeleiding van DX speel aan op die dooldeuntjie wat asof uit die verlede na die mymerende digter toe aangesweef kom. Sy innerlike roering en reaksie op die herinnering word deur die begeleiding ge-evokeer. Ook die baie herhaling van die melodie speel aan op sy gedagtes wat maar al om die verlore geliefde bly draai.

Die yl akkoordale begeleiding van DXIII met sy kenmerkende lang ruspouses is evokatief van die intense emosionele wroeging van die bedroefde digter. Die wyse waarop die akkoorde verskyn wanneer die stemlyn onderbreek word, het 'n moeisame effek en spreek van die pynlike versugting van die digter se beswaarde gemoed.

Die stemmingskeppende begeleiding van DXIV werk ook evokatief van die steeds terugkerende droom van die digter. Lg. vind o.a. uiting in die baie herhaling van dieselfde materiaal wat in die lied voorkom. In die verloop van die lied kom daar sekere formules voor wat evokatief is van bepaalde begrippe in die teks, bv. die smagtende akkoord in maat 2b² wat die gedagte om die droombeeld beklemtoon en die chromatiese baslyn in mate 3 en 4 wat die verskyning van die geliefde beklemtoon.

Benewens die skilderende en stemmingskeppende eienskappe van die begeleiding van DXV, word daar ook gepaste evokatiewe elemente aangetref. Bv. in mate 28b³-36 dien die swenkende akkoordale begeleiding met die verdubbeling tussen die twee hande om die wiegende bome, soete melodieë en voëlsang wat die lug vul te evokeer. So ook is die herhaalde vol, ryk akkoorde in die regterhand en die stygende lyne in die linkerhand van mate 57-64 evokatief van die bruisende fonteine en kleurvolle stroom.

Die begeleiding van DXVI werk treffend evokatief van die oordrewe omhaal waarmee die digter al die onaangenaamhede van die verlede wil weglê. Dit word o.a. weerspieël in die ostinato, die groot spronge en wye toonomvang wat so dikwels aangewend word.

In sekere opsigte tree die begeleiding van FI ook evokatief van sekere gevoelservaringe en beelde op. Die baie herhaling evokeer die dromerige mymering van die meisie as haar gedagtes om haar nuutgevonde liefde bly draai. In mate 14-16 en ooreenstemmende mate word iets van die duisternis waaruit die geliefde se beeld helder verrys en die gewaande blindheid van die meisie versinnebeeld.

Die rol van die begeleiding van FII is primêr evokatief van die verskillende gemoedsbeweginge van die meisie asook van die eienskappe van die geliefde. Die begeleiding gee nl. uitdrukking aan haar ekstatische bewondering en ook momentele vertwyfeling. Verder word die manlike voortreflikhede van die held ook beklemtoon, bv. deur die motief in die linkerhandparty van maat 6b-c en ooreenstemmende plekke.

Te midde van 'n sekere mate van toonsimboliek tree die begeleiding van FIII ook evokatief op. In mate 16-36 bv. dien die gedrae legato-akkoorde om uitdrukking te help gee aan die veranderde stemming wanneer die meisie van haar wonderlike droom en haar verwondering vertel. Ook die

passacaglia-agtige ritme, chromatiek en versierings van die laaste aantal mate van die lied werk gesamentlik evokatief van die wonderlike behae wat die meisie in haar liefde en ongelooft vind.

Ook in FIV word heelwat evokatiewe elemente aangetref. So werk die kronkelende binnestem van die begeleiding in mate 0-8 evokatief van die ringgedagte asook die wyse waarop die meisie se gedagtes om die ring en die geliefde gefikseer bly.

Kronkelende melodiese lyne (veral binnestemme), chromatiek en die aanwending van uitgesproke melodiese materiaal in die begeleiding van FV, dra by tot die evokatiewe werking van die begeleiding. So word bv. die betrokkenheid van die bruidsmadies by die bruid, die bruid se emosies en haar afwagting op haar bruidegom ge-evokeer.

Die begeleiding van FVI werk evokatief van sekere begrippe en emosies. Bv. d.m.v. chromatiek en sinkopasie word die onbegrip wat by die man bestaan vir die oorstelpte trane van sy vrou, uitgedruk.

FVII se begeleiding evokeer die moeder se vreugdevolle samesyn met haar dogtertjie, asook haar oneindige teerheid. Verder verklank dit ook iets van die omgewing waarin die moeder en haar baba hulle bevind, met volop tooisels en tierlantjies eie aan 'n baba-vertrek. Die alternerende herhaling in die linkerhand sorg ook vir 'n sekere wiegende effek. Vanaf maat 26, wanneer die staccato-akkoorde intree, word die prettige speletjie wat die moeder met haar kindjie speel nog meer plasties voorgestel.

Die volop dominant-harmonie in die begeleiding van FVIII spreek van die vrou se ontredde en die wyse waarop sy nie meer in hierdie wêreld rus kan vind nie. Wanneer sy bedroef verklaar dat sy nie meer lewend is nie, vertoon die begeleiding 'n aanhoudende herhaling van dieselfde harmonieë, talle oorgebinde note, ritmiese stagnering en 'n lae dinamiese vlak wat gesamentlik haar resinasie evokeer.

C) SIMBOLIES

Die onderliggende *sarabande*-ritme van FI skep nie alleen 'n wiegende effek om aan te sluit by die swymelende dagdromery van die meisie nie, maar dit vervul ook 'n simboliese rol. Daar kan aanvaar word dat die betrokke ritme vooruitdui op die dood wat die meisie uiteindelik van haar geliefde sal skei, soos uit haar lamentsie in FVIII blyk.

Die begeleiding van FIII waarin die staccato-akkoorde op die eerste maatslag oorheersend is, kan moontlik as 'n vorm van

verstarringsimboliek beskou word. Dit bevestig nl. die meisie se verwonderde ongeloof waarin sy bly volhard.

D) SKILDEREND

Benewens die feit dat die begeleiding van DII oorwegend stemmingskeppend is, bevat dit ook treffende skilderende elemente. Dit kom veral na vore in die herhaalde gepunteerde formule wat aanspeel op die roepsang van die nagtegaal (kyk DIII:3-4, 7-8, 15-17).

Die begeleiding van DVI skilder die milieu waarteen die stem sy beskrywing van die eksterieur en interieur van die domkerk gee. Verder dien die begeleiding ook om dit wat die stem sê, aan te vul, uit te bou en in te kleur, d.w.s. om 'n meer volledige beeld te skilder.

Lied DVIII se begeleiding wat gekenmerk word deur vlugge tremolo figure werk hoofsaaklik skilderend. Die ritselende, flikkerende effek sluit aan by die beelde van fyn blommetjies, nagtegale en sterretjies wat in die teks genoem word. Die wending wat die begeleiding in maat 30 neem, fokus op die digter se verskeurdheid van hart en veral die abrupte akkoorde skilder die skeuring treffend.

Die begeleiding van DIX tree gelyktydig stemmingskeppend en skilderend op, wanneer dit die bruilofsfees met sy fluit-, viool-, trompet-, skalmei- en poukemusiek en ritmiese, dwarrelende dans voorstel. Die volhardende begeleidingsfigure slaag wonderlik daarin om die gesuggereerde onverfyndheid van die bruilofsfees en die gaste, wat aan boersheid grens, weer te gee.

Benewens die stemmingskeppende rol daarvan, werk die begeleiding van DXII ook skilderend. Die ryk, treffende chromatiek van die begeleiding, skilder die kleurvolle blommeprag wat hulle oorweldigende skoonheid in die helder oggendlig vertoon.

Die begeleiding van DXVI word vanaf maat 35d meer skilderend wanneer dit treffend aansluit by die teks wat van die dra van die kis en die neerlaat daarvan in die see praat. Hierdie skildering word bv. uitgebrei deur die suggestie van die tampende doodsklok wat volg op die neerlaat van die las in die watergraf.

Die begeleiding van FVI tree momenteel skilderend op wanneer die ongewone (binne hierdie konteks gesien) afgemete kwartnote in maat 9 verskyn wanneer die vrou na die ongewoonheid van die trane in haar oë verwys. Hoewel dieselfde skilderende effek nie in maat 19 bereik word nie, bestaan daar tog 'n sterk assosiasie.

Die stekende kwaliteit van die aanvangsakkoord van FVIII is intens skilderend van die onverwagte dood en die onsettende slag wat dit die vrou toegedien het.

E) STEMMINGSKEPPEND

Uiteraard sal die meeste begeleidings van die liedere in die twee siklusse stemmingskeppend optree omdat dit die mees algemene vorm van begeleiding is.

So skep die begeleiding van DI d.m.v. delikate, arabeske-agtige formules 'n stemming wat spreek van die fyngeveefde nostalgie van jong liefde wat in die lente ontwaak. DII weer, skep 'n stemming van treurigheid wanneer die digter smagtend na sy geliefde uitreik. Liefdesvreugde en liefdeslus spreek uit die speelse DIII waarin die digter sy behae in die verskillende natuurbeelde maar ook in sy geliefde besing. Die digter se totale oorgawe aan sy geliefde se liefkosing word in die stemmingskeppende DIV weergegee.

Die stemming wat deur die begeleiding van DVII geskep word, is van 'n heeltemal ander aard as die bg. voorbeelde. Hier worstel die digter met sy geliefde se valsheid en sy eie ontnugtering. In die proses wend hy 'n futiele poging aan om onverskillig voor te kom. In werklikheid is hy diep verwond deur haar optrede. Die stemming wat in DVIII geskep word, is heeltemal anders as die van die vorige lied, hoewel die tekstuele inhoud daarop dui dat dit as't ware uit DVII voortvloei. Die ritselfende begeleidingsformule versinnebeeld deels die digter se innerlike roeringe wanneer hy in die natuur troos vir sy verwonde hart soek.

Benewens die prominente skilderende element in DIX, werk die begeleiding ook stemmingskeppend. 'n Byna oordrewe uitgelatenheid spreek uit die volhardende begeleidingsfigure wat die dans en feesstemming weergee. Die digter se afgeslotenheid staan in skrilte kontras teenoor hierdie feestelike stemming.

Die arpeggiando-begeleiding van DX besit 'n swewende, dromerige karakter. Dit tower die atmosfeer op waarbinne die bedroefde digter sit en myner oor sy verlore geliefde.

Die volgehoue sinkopasie en groot spronge in die begeleiding van DXI spreek van 'n sekere rusteloosheid en moedswilligheid by die wispelturige jong mense wat so lukraak keuses uitoefen.

Die begeleiding van DXII wat as selfstandige klaviermusiek ewe bevredigend sou kon wees, spreek van die nadenklike, mymerende, afgetrokke digter wat in sy eensaamheid aanklank by die natuur probeer vind.

Die resitatief-agtige DXIII se begeleiding werk effektief stemmingskeppend en bied oorwegend slegs die noodsaaklikste harmoniese ondersteuning aan die stem. Hierdie yl akkoordale begeleiding dra by tot die besonder droewe stemming van die lied.

Die begeleiding van DXIV vervul hoofsaaklik 'n stemmingskeppende rol. Die baie herhaling en sinkopasie is veral verantwoordelik vir die dromerige, verlangende stemming van die lied.

Die bruisende mōrelied van die klavier in DXV werk baie duidelik stemmingskeppend. Dit skep die toneel van die toweragtige ervaring van die digter en spreek van die vreugde wat hy daaruit put.

Die begeleiding van DXVI werk effektief stemmingskeppend. Die vasberadenheid van die digter, die gewigtigheid van die reusagtige optog en die veronderstelde verbasing van die toeskouers word deur die oorweldigende dimensies van die lied weergegee. Die begeleiding maak van groot spronge, wye toonumfang, hoë dinamiese vlakke en ryk akkoorde gebruik om die gepaste stemming te skep.

In FI is die primêre funksie van die begeleiding ook stemmingskeppend. Die digtheid van die begeleiding en die beklemtoning van die tweede maatslag dra by tot die innige, swewende effek wat die meisie se peinsende dromerigheid oordra.

Benewens die evokatiewe eienskappe van FIV se begeleiding, werk dit ook stemmingskeppend. Die innigheid en innerlike genoeglikheid van die meisie wat oor die ring aan haar vinger as simbool van haar liefde sit en peins, word deur die baie herhaling, wiegende effek van die begeleiding en kronkelende motiewe oorgedra.

Die begeleiding van FV werk stemmingskeppend t.o.v. die opgewondenheid wat daar rondom die bruid en haar huweliksdag heers. Die sirkelfigure in die begeleiding en die gepunteerde ritme op die laaste maatslag van die rankende figure dra by tot hierdie effek.

Die begeleiding van FVI dra sterk by tot die skep van 'n bepaalde stemming in die lied. Die teerheid van die oomblik en die intieme samesyn van die aangedane vrou en haar verwonderde man vind neerslag in die begeleiding.

Die rankende sestiedenoot-figure van die begeleiding van FVII skep 'n vreugdevolle stemming, wat spreek van die wyse waarop die moeder haar in haar samesyn met haar dogtertjie verlustig.

Die resitatiefagtige begeleiding van die deklamatoriese FVIII werk wonderlik stemmingskeppend. Reeds die heel eerste *sforzando*-akkoord spreek van die onverwagte wyse waarop die dood van haar man die vrou getref het. Die absolute gekonsentreerdheid van die begeleiding en die beperktheid van middele sluit aan by die verdwaasdheid van die vrou wat haar liever aan die buitewêreld wil onttrek.

F) MELODIESE ONDERSTEUNING

Melodiese ondersteuning deur die begeleiding word in albei die siklusse met aangename affekte of beelde geassosieer. Waar dit om werklike of verbeelde nabysyn, eensgesindheid of liefdevolle aanraking handel, word daar dikwels in albei siklusse van berekende melodiese ondersteuning gebruik gemaak.

Hoewel daar heelwat melodiese materiaal in die begeleiding van DI voorkom, is die rol van die begeleiding nie bedoel om in die eerste instansie melodie-ondersteunend te wees nie.

Die begeleiding van DII beweeg melodies die hele tyd saam met die stemparty en gee so volop melodiese ondersteuning aan die stem. Die effek wat dit op die oor het, is een van hegte eenheid.

In DIII se begeleiding verskyn daar byna konstant dieselfde melodienote as in die stemparty. Hier kan egter nie werklik sprake van ondersteuning aan die melodie wees nie, aangesien die begeleiding se melodienote agter die stem s'n aan beweeg.

Wanneer daar sprake van samesyn en eensgesindheid in DIV is, word daar 'n groter mate van ondersteuning van die melodie deur die begeleiding waargeneem.

As gevolg van die bepaalde rolverdeling wat daar in DV bestaan, kom daar slegs toevallige ooreenstemming van note tussen die begeleiding en die melodie voor.

Melodie-ondersteuning kom in DVI voor wanneer die digter vertel van die afbeelding op die goue leer en die invloed daarvan op sy lewe, asook die ooreenkoms tussen die Maria-beeld en sy geliefde.

Te midde van die *stile concitato* in DVII kom daar heelwat ondersteuning aan die melodie voor. Die begeleiding is egter nie essensieel melodies gekonsipieer nie en kan die melodiese verdubbeling eerder as 'n praktiese aspek beskou word.

Die begeleiding van DVIII gee oorwegend ondersteuning aan die melodie, maar die melodienote word deur die tekstuur van

die ritselende tremolo-figure geabsorbeer. Gevolglik is die effek wat die begeleiding op die oor het, nie 'n melodiese een nie.

Vanweë die uitgesproke skilderende karakter van die begeleiding van DIX is uitgebreide melodie-ondersteuning nie moontlik nie. Toevallige ooreenstemming met melodienote kom wel voor, maar dit is nie die uitgangspunt van die begeleiding nie.

Hoewel daar melodienote in die boonste begeleidingstem van DX voorkom, kan dit nie werklik as melodiese ondersteuning vertolk word nie, omdat die begeleiding soos in DIII agter die stem aan beweeg.

Ook in DXI volg die begeleiding die stem melodies, sodat die ooreenkoms wat daar tussen die begeleiding en die stem se melodienote bestaan, nie as melodie-ondersteuning vertolk kan word nie.

Die feit dat die begeleiding en die stemparty van DXII twee selfstandige entiteite is, bring mee dat daar soms slegs toevallige melodiese ooreenstemming plaasvind. Die stemparty word dus nie melodies deur die begeleiding ondersteun nie.

In DXIII bied die yl begeleiding van hierdie resitatiefagtige lied slegs die noodsaaklikste harmoniese ondersteuning aan die stemparty. Die deklamatoriese karakter van die lied leen hom ook nie tot melodiese verdubbeling nie.

Die begeleiding van DXIV beweeg dikwels parallel met die stemparty en bied so volop ondersteuning aan die stemmelodie. Soos in DII is hierdie voortdurende melodiese ondersteuning vir 'n besonder hegte eenheid verantwoordelik.

Die feit dat daar byna konstante parallelle beweging tussen die stem en die begeleiding van DXV voorkom, bring mee dat die begeleiding sterk melodie-ondersteunend optree. Waar die boonste begeleidingstem nie die melodienote bevat nie, is dit wel in 'n binnestem ingebou.

Die ostinato-begeleiding van DXVI is nie primêr op die melodiese ingestel nie, maar dien om die verstommende toneel wat hom hier afspeel, in te klee. Gevolglik word daar ook min melodiese ondersteuning aan die stemparty gebied en is 'n ooreenstemming van melodienote eerder toevallig.

In die begeleiding van FI beweeg die twee hande naby mekaar en ook grootliks parallel met die sangstem. So word 'n hegte eenheid geskep en die meisie se gedagtes wat om die geliefde gefikseer bly, ge-evokeer.

Afgesien van enkele uitsonderings in mate 24d-28, 42d-45 en 50b-53, verleen die begeleiding van FII nie opvallende melodiese ondersteuning aan die stem nie. Dit is 'n uitvloeisel van die feit dat die begeleiding van sekere formules gebruik maak om uitdrukking aan die meisie se ekstatiese bewondering te gee.

Die eerste indruk wat die begeleiding van FIII by die hoorder laat, is beslis nie 'n melodiese een nie. Nogtans verleen die begeleiding heelwat melodiese ondersteuning aan die stem deurdat soveel van die boonste akkoordnote met melodienote ooreenstem.

In FIV staan die begeleiding melodies baie na aan die sangstem. Dit beklemtoon die innigheid en innerlike genoeglikheid wat uit die grootste gedeelte van die lied spreek.

Die rankende begeleidingsfigure van FV laat nie veel ruimte vir melodiese verdubbeling nie. Daar kom wel heelwat ooreenstemming met melodienote voor, maar dit is nie die primêre uitgangspunt van die begeleiding nie. Wanneer die *stile concitato* in mate 27-34 verskyn, kom daar ooglopende melodie-ondersteuning voor. Dit is ook die geval met die wending in die stemming in mate 41-44. Hier by die afskeidswoorde van die bruid is die begeleiding melodies baie na aan die stemparty met 'n bepaalde evokatiewe effek.

In die verloop van FVI kom daar heelwat ooreenstemming met melodienote voor, maar melodie-ondersteuning is nie die uitgangspunt van die begeleiding nie. Wanneer die vrou haar man aan haar hart druk, kom daar egter wel 'n berekende verdubbeling van die melodie voor (mate 37-42b).

Die rankende sestiennoten-figure in FVII laat nie veel ruimte vir melodiese verdubbeling en melodiese ondersteuning nie. Die ingesteldheid van die evokatiewe, stemmingskeppende begeleiding leen hom nie daartoe nie.

Die resitatiefagtige begeleiding van FVIII bly beperk tot die essensiële. Wanneer die vrou verklaar dat haar man slaap (asof sy nie aanvaar dat hy werklik dood is nie) en wanneer sy van haar liefde vir hom, wat die middelpunt van haar bestaan was vertel, tree die begeleiding meer melodies ondersteunend op. Sodoende word die eensgesindheid wat daar tussen haar en haar man bestaan het, gesuggereer.

G) DIALOOG/KOMMENTAAR

Die begeleiding van DIV skep tot 'n groot mate 'n dialoog met die stem. Dit lewer soms kommentaar op die stemparty en soms antisipeer dit weer die melodiese formules van die stem. Hierdie hantering van die begeleiding is besonder gepas hier

waar die bedroë digter die ontroue geliefde direk aanspreek en haar woorde en valse daade in herinnering roep.

Die feit dat die begeleiding agter die stemparty van DXI aan beweeg asof dit nie kan byhou nie, sluit aan by die idee van snelwisselende sentimente waarby die wat dit gadeslaan nie kan byhou nie. In hierdie sin dien die begeleiding dan ook as kommentaar op die gebeure in die stemparty en teks.

In FVI word 'n sekere element van dialoog waargeneem, wanneer die vrou vir haar man vra of hy nou die rede vir haar tranes begryp. Die wisselwerking wat daar tussen die onderste begeleidingstem en die sangstem bestaan, skep die indruk van 'n dialoog tussen die aangedane vrou en haar nou meer begrypende man.

H) *STILE CONCITATO*

Kenmerkend van die begeleiding van DVII is die *stile concitato* wat uitdrukking gee aan die emosionele woelinge wat die digter beleef. Hierdie musikale simbool gee presies uitdrukking aan die digter se ontgogeling wanneer hy met sy geliefde se ontrou en sy eie ontnugtering moet worstel. Waar die *stile concitato* gewoonlik aangewend word om uitdrukking aan opwinding te gee - wat iets positief impliseer - word dit in hierdie lied in 'n ietwat negatiewe sin aangewend om o.a. die digter se misnoeë oor te dra. DVII is ook die enigste lied in die *Dichterliebe* siklus waarin die betrokke toonsimbool voorkom. Moontlik kan daar 'n mate van ironie gelees word in die feit dat hierdie simbool wat gewoonlik positief werk, hier juis 'n negatiewe element verteenwoordig.

In die *Frauenliebe und Leben*-siklus word die *stile concitato*-toonsimbool dikwels aangewend om uitdrukking te gee aan opgewondenheid en toenemende emosionaliteit. Die assosiasie is egter altyd positief.

Die *stile concitato* wat in die vorm van herhaalde akkoorde en toonherhaling in die regterhandparty van FII voorkom, word aangewend om uitdrukking te gee aan die emosionele opwinding wat die meisie ervaar. Sy gee selfs te midde van sporadiese vertwyfeling uitdrukking aan haar opgewondenheid oor die voortreflike eienskappe van haar geliefde. Wanneer die *concitato*-figuur na albei hande uitgebrei word, gebeur dit telkens dat die teks spreek van besondere opoffering, deemoed, nederige bewondering of selfverloëning. In hierdie sin spreek die figuur dan meer van inspanning.

Ook in FIV word van die *stile concitato* gebruik gemaak om uitdrukking te gee aan die meisie se gloeiende hartstog vanaf maat 25. In hierdie mate betuig sy haar totale verbintenis en oorgawe aan haar geliefde.

In FV verskyn *stile concitato* in die plek van die sirkelfigure in die vierde strofe. Die bruid rig haar hier tot haar bruidegom en verklaar in 'n gloed van liefde en afwagting hoe sy haar absoluut aan haar geliefde wil toewy. Sy gaan met opwindende afwagting haar geliefde tegemoet.

Die *stile concitato* wat in mate 25-42 van FVI aangewend word, evokeer die ontroering, intieme gesprek en gelukkige samesyn van die vrou en haar man. Aanvanklik kom dit net in die regterhandparty voor, terwyl die *tweegesprek* tussen die vrou en haar man plaasvind. Vanaf maat 31 word dit egter na albei hande uitgebrei om so die vrou se toenemende hartstog uit te dra.

3.2.6.2 DIE ROL VAN DIE VOORSPELE

Dit is opvallend dat Schumann in albei siklusse baie ekonomies te werk gaan t.o.v. voorspele. Uitgesonderd DXV is die voorspele of kort, of bestaan dit uit slegs 'n enkele maat of selfs net 'n gedeelte van 'n maat of ontbreek heeltemal. So gebeur dit ook selfs in DIII, DV, DVI, FIII en FIV dat die stem met 'n opslag voor die begeleiding intree. In DXIII staan die sangstem vir meer as twee volle mate alleen voordat die klavier intree.

DI se begeleiding begin met 'n delikate voorspel van besondere seggingskrag. Die voorspel is deurspek van formules wat herhaaldelik in die verloop van die lied voorkom. Die lied groei dus as geheel organies uit die voorspel wat die hoorder voorberei op die gevoelige intrede van die stem.

Van Liedere DII tot DVIII is dit net in DVII en DVIII waar die begeleiding werklik voor die stemparty aan die gang kom. Hier kan egter nie van 'n voorspel gepraat word nie, aangesien dit maar net die betrokke begeleidingsfiguur is wat aangevoer word voordat die stem intree. Die feit dat die groot aantal opeenvolgende liedere sonder voorspele begin, verleen daaraan die karakter van 'n aantal snelwisselende geheueflitse.

Die voorspel van DIX stel op skitterende wyse die geroesemoes van die boerse bruilofsfees van die digter se geliefde voor. Die effek daarvan is dat die digter die feestelikheid eers op 'n afstand gadeslaan. Na mate hy nader beweeg, word die feesklanke luider en kan hy uiteindelik die verskillende musiekinstrumente van mekaar onderskei.

Die voorspel van DX bevat die uiters eenvoudige aanvangsmelodie van die stem wat ook tot 'n groot mate die melodiese materiaal van die lied as geheel vorm. Die besonder fyn tekstuur en treffende eenvoud van die voorspel herinner aan die geïmproviseerde gepluk van snare. 'n Effek van nostalgiese mymering word onmiddellik deur die voorspel geskep.

Die ongeërgde moedswilligheid van die wispelturige jongmense word deur die voorspel van DXI onmiddellik vasgevang in die volhardende sinkopasie wat die res van die begeleiding van die lied kenmerk. Die voorspel werk dus stemmingskeppend deurdat dit die hoorder voorberei op die tafereel van snelwisselende sentimente.

Die twee inleidende mate van DXII vang onmiddellik die stemming en milieu van die betrokke gedig vas. Die besonder kleurvolle aanvangsakkoord spreek van die kleurryke blommeprag wat in die oggendlig gloei, terwyl die dralende

wyse waarop die akkoorde arpeggiando uitgevoer word, die mymerende nadenklikheid van die ingetoë digter voor die gees roep.

DXIII en DXIV bevat weer geen voorspele nie en by e.g. begin die stemparty selfs vóór die begeleiding.

DXV het die mees uitgebreide voorspel in die hele siklus. Die klavier skep in die voorspel van agt mate die atmosfeer en milieu vir die sangstem se beskrywing van die magiese towerdroom. In hierdie agt mate word die eerste agt mate van die stemparty ook geantisipeer. Die voorspel tree evokatief op van herinneringe wat die digter te binne skiet as hy aan die wonderes van die towerland dink.

Die treffende aanvangsakkoord van DXVI met sy akkoordale voorslag vang die aandag van die toehoorder onmiddellik vas en skep so spanningsvolle afwagting vir dit wat daarop moet volg. Die voorspel bied ook 'n subtiële vooruitskouing van die gebeure in mate 35d-39, wanneer die essensie van die lied na vore kom. Oor 'n totale omvang van vier oktawe stort die parallelle oktawe met sterk gepunteerde ritme na onder. Die sterk vibrerende klank van die kort, kragtige voorspel berei nie alleen die toneel voor vir die skouspel wat hierna gaan volg nie, maar antisipeer ook letterlik die aanvangsformule van die stemparty.

FI bevat nie 'n uitgebreide voorspel nie, maar maat 1 van die begeleiding antisipeer die stemmelodie wat in maat 2 intree. Die inleidingsmaat vat die mees opvallende elemente van die lied kernagtig saam. Hier verskyn reeds die subtiële beklemtoning van die tweede maatslag met sy swymelende effek en die intense behae wat spreek uit die stygende tweede in die melodie.

Soos FI, bevat FII ook nie 'n omvattende voorspel nie. Die stemintrede word deur een maat van herhaalde tonika akkoorde voorafgegaan. Hierdie herhaalde akkoorde wat as 'n vorm van *stile concitato* vertolk kan word, vang die hoorder se aandag dadelik vas en skep 'n atmosfeer van opgewonde afwagting.

FIII en FIV bevat geen voorspele nie en tree die stemparty selfs voor die begeleiding in.

FV word ingelui deur 'n kort voorspel van twee mate. Dit bestaan uit rankende sirkelfigure gebaseer op die tonika van die tuistoonard as 'n vreugdemotief wat die begeleiding van die lied ook oorheers. Die sprekende beklemtoonde deurgangsnoot op die derde maatslag besit besondere trefkrag en antisipeer ook die aanvangsformule van die sangstem waarin dieselfde noot 'n betekenisvolle draaipunt vorm. In hierdie voorspel word die feestelike, opgewonde en mild histeriese atmosfeer van die bedrywighede rondom die bruid vasgevang.

Die inleidende formule van vier maatslae waarmee FVI begin, figureer prominent in die lied. Hierdie formule word geassosieer met die jong vrou se intense ontroering wanneer sy aan haar man probeer vertel dat sy swanger is. Hier by die begin van die lied word die gemoedsaandoening van die vrou binne een enkele moment vasgevang.

FVII bevat slegs 'n enkele inleidende maat. Die herhaling van dieselfde akkoord op twee verskillende en kontrasterende dinamiese vlakke besit besondere trefkrag. Hierdie twee akkoorde vang die hele spektrum van gevoelservaring van die lied was. Enersyds is daar die vreugdevollestemming van die lied en andersyds is daar die meer innige nuanses van vreugde en teerheid wat die moeder ervaar.

Die resitatiefagtige begeleiding van FVIII begin met een enkele beklemtoonde mineurdrieklank voordat die stem intree. Hier kan dus nie sprake van 'n voorspel wees nie.

3.2.6.3 DIE ROL VAN DIE TUSSENSPELE

Schumann wend in albei siklusse tussenspele besonder betekenisvol aan. Dit dien beslis nie bloot net om verskillende strofes aanmekaar te skakel nie. Die tussenspele vervul funksies soos om 'n oorgang van die een affek aan die einde van die een strofe na 'n ander aan die begin van 'n volgende strofe te skep, die stemming vir die volgende strofe voor te berei, 'n bepaalde handeling of aksie (soos in DIX) te suggereer, te verseker dat die spanningslyn tussen verskillende strofes behou word, om kommentaar te lewer op voorafgaande gegewe of om 'n sekere beeld in herinnering te roep. Die tussenspele word ook evokatief van bepaalde affekte angewend. Die wyse waarop die tussenspel in FVI egter gebruik word om 'n volledige strofe van die gedig te vervang en as't ware woordeloos die inhoud daarvan oor te dra, is uniek in die twee siklusse.

Die tussenspel van DI, wat in der waarheid ná die klimaks met die melodiese frase oorvleuel, hervat die aanvanklike stemming van die lied. So word die verhoogde emosionaliteit van die klimaks van die eerste strofe effektief tot rus gebring en die tweede strofe voorberei.

Geeneen van Liedere DII tot DV bevat tussenspele nie.

Die sprekende chromatiese tussenspel in DVI:27-31 vorm 'n integrale deel van die begeleiding. Gevolglik is die aanvang en die afloop van die tussenspel nie presies af te grens nie. Die funksie van die tussenspel is stemmingskeppend, veral deur die aanwending van die tipiese Barok-akkoorde, soos die Napolitaanse harmonie en die volop derdes. Die wyse waarop die gepunteerde melodiese materiaal in die binnestem van die tussenspel voortgesit word, skep die idee dat die digter hier nadink oor die wyse waarop die ikon se vriendelike lig tot in sy lewe gestraal het.

In DVII is daar nie werklik 'n tussenspel aanwesig nie. Die herhaalde agstenoot-akkoorde in mate 18c-19b hamer egter die innerlike wroeging van die digter doeltreffend in.

DVIII en DX bevat ook geen tussenspele nie.

Die tussenspele van DIX wat telkens in toonsterkte afneem, skep die indruk dat die digter die feestelikheid staan en gadeslaan en hom dan daaraan onttrek of daarvan wegbeweeg. Op hierdie wyse word die letterlike en figuurlike afstand wat daar tussen hom en die feestelikheid bestaan, uitgelig.

Die tussenspel van DXI beklemtoon die moedswillige gesindheid van die wispelturige jongmense in die sin dat dit eenvoudig uit die voorafgaande strofe voortvloei en ongestoord met die stekende sinkopasie volhard. Gelyktydig vertel dit woordeloos van die meisie wat haar rug op die een

jongman draai, om haar verergerd tot die volgende een te wend. Sonder om van die gebaande weg af te wyk, stu die tussenspel voort van die een strofe na die volgende.

Die voortspinning van die begeleiding in DXII:6-7, 11-12 en 16 terwyl die stemmelodie onderbreek word, sou seker nie as tussenspele in die ware sin van die woord beskou kon word nie. Dit is nie uitgebreide tussenspele nie, maar lewer tog baie betekenisvol woordeloos kommentaar op die voorafgaande melodiese en tekstuele gegewe. In dié sin beklemtoon dit die afgetrokkenheid van die mymerende digter en die afstand wat daar tussen hom en die afsydige blomme bestaan aangesien hulle simpatie ook by sy ontroue geliefde lê en nie by hom nie.

Die wisselwerking wat daar tussen stem en begeleiding in DXIII bestaan deurdat die begeleiding telkens wanneer die stemlyn onderbreek word sugtend kommentaar lewer en skilderend uitbrei op die digter se droefheid, skakel die moontlikheid van tussenspele tot 'n groot mate uit. Mate 22a³-24, wat met 25 oorvleuel, kan egter vanweë die uitgebreidheid en andersheid van die gedrae herhaalde akkoorde met 'n *funébre*-karakter as tussenspel beskou word, veral aangesien dit ook teruglei na die aanvangswoorde van die lied en die dringender en intenser strofe waarin die kenmerkende onderbrekings in die stem en begeleiding nie voorkom nie.

Die twee identiese tussenspele in DXIV:11a²-13a en 24a²-26a is deurweef van chromatiek en beklemtoon d.m.v. sinkopasie, dinamiek en registerkleur in die direk voorafgaande mate vertel. Die tussenspele is emosiebelaaie a.g.v. die sterk stygende lyn en opstapeling van tweedes en lewer op gevoelige wyse kommentaar op die roerende tafereel wat homself so pas afgespeel het.

Ritmies gewysig en getransponeer verskyn die bruisende klaviermusiek van DXV:0-4 weer in mate 24b³-28b² en ook harmonies aangepas in mate 36b³-40b² as tussenspele. Lg. verwys telkens subtiel na die aanvangsfrase van die eerste strofe, asof daar vir 'n oomblik in die herinnering teruggekeer word na die towerland.

Soos DVIII en DX bevat die stuwende, resolute DXVI geen tussenspele nie.

Die kort tussenspel in FI:15c-17 eggo die slotformule van die eerste strofe van die lied met 'n bepaalde nadenklike effek. Met die nog donkerder harmoniek en ook 'n verdonkering t.o.v. die register bied hierdie mate 'n gepaste oorleiding van die positiewe ingesteldheid van die eerste strofe na die meer negatiewe tweede strofe. Soos by die aanvang van die eerste strofe, word die stemintrede van die tweede strofe ook hier geantisipeer.

Die oorleiding in FII:9 vorm 'n kort tussenspel tussen die eerste en tweede strofes. Wanneer die karakteristieke herout-motief in maat 9 momenteel opklink, spreek die gesinkopeerde inkleding daarvan van 'n ademlose ekstase en vlugtige onewewigtigheid wat aansluit by die matelose bewondering wat die meisie vir haar held koester.

Die gesinkopeerde tussentrede van die klavier in maat 17 (in ooreenstemming met maat 9) word in mate 18-20 uitgebrei tot 'n woordelose aanhaling van die aanvangsfrase van die stemmelodie van mate 2-4. Die assosiasie met die geliefde is nou reeds so goed gevestig dat die tussenspel as 'n loftuiting ervaar word. Die sinkopasie is hier weer eens 'n aanduiding van die meisie se oorstelphtheid.

Die ontreddering wat die meisie aan die einde van die vorige strofe beleef, word deur die tussenspel van mate 54-56 beklemtoon. Die heroutmotief word heen en weer geslinger, dan bokant, dan onderkant die *concitato*-figuur en weer terug. Ritmies is die motief ook onseker deurdat dit eers gesinkopeerd (maat 54), dan onvolledig (maat 55) en dan weer gesinkopeerd verskyn (maat 56). Harmonies raak dit ook nie gevestig nie a.g.v. 'n ketting van dominante. Hierdeur word die emosionele onewewigtigheid van die meisie oortuigend oorgedra.

FIII bevat 'n baie betekenisvolle tussenspel in mate 68-76 wat met die slotfrase van die lied oorvleuel en daarin voorgesit word. Die *passacaglia*-agtige ostinato met sy wiegende effek is besonder intens a.g.v. sinkopasie en 'n middelpedaal. Die tussenspel word sterk geassosieer met die verlange, smagting en heerlike verwonderde ongeloof van die meisie.

In FIV kom daar geen tussenspele voor nie.

Die kort tussenspel in mate 35-36 van FV dwing die aandag, ná die verandering van stemming en toneel van die vorige frase, terug na die vriendinne van die bruid en hulle handelinge. Die vreugdemotief bring die bruid en haar vriendinne in die midde van die geliefde bruidegom vir wie die meisies, in opdrag van die bruid, blomme en roosknoppe moet strooi. Die strofe wat deur die tussenspel ingelui word, word weer eens deur die rankende sirkelfigure begelei.

Die tussenspel in FVI:21b-24 is besonder betekenisvol in die sin dat dit 'n strofe van die oorspronklike digsiklus vervang. Die strofe wat Schumann verkies het om weg te laat, is te direk in besonderhede om aanvaarbaar te wees vir toonsetting. Dit handel om die vrou se vertelling van hoe sy haar moeder om raad gevra het omtrent haar toestand en haar moeder swangerskap gediagnoseer het en haar aangeraai het om solank voorbereidings vir die baba te begin tref.

Schumann vervang die strofe met 'n tussenspel wat spreek van die vrou se innerlike ontroering en emosionaliteit wat sy moes ervaar het toe sy beseft dat sy swanger is.

FVII en FVIII bevat nie tussenspele nie.

3.2.6.4 DIE ROL VAN DIE NASPELE

Terwyl Schumann in die twee siklusse van meesal kort of geen voorspele en tussenspele gebruik maak, lê hy hom daarop toe om betekenisvolle, sprekende en soms baie uitgebreide naspele te skryf. Hierdie naspele skep almal die indruk dat die digter die gebeure in die voorafgaande lied in die naspel navoltrek. Dat hy die betekenis van die gevoelservaring oorpeins en selfs meer intens beleef as wat in die verloop van die lied die geval was.

A.g.v. die strofiese opset van DI stem die naspel ooreen met die voorspel en tussenspel. Die naspel skep die laaste indruk van delikate kleurskakerings en tere ontroering wat 'n mens van die lied bybly. Hierdie herhaling van dieselfde materiaal dra ook by tot die effek van nostalgiese mymering.

DII besit geen naspel nie, net soos dit ook geen voor- of tussenspel gehad het nie.

Die naspel van die speelse DIII bring die opgewonde beweging geleidelik tot stilstand met 'n uitgebreide plagale kadens. So word die besef tuisgebring dat die wonderlike behae wat die jong man in die liefde geskep het, iets van die verlede is. Die naspel lewer as sulks woordelose kommentaar op die voorafgaande gegewe van die lied en dien ook as gepaste voorbereiding vir die gevoelige DIV.

DIV se naspel spreek van innerlike smart wanneer die digter na intense droefheid en bittere teleurstelling verwys. Die versomberde klankkleur en stemming van die laaste frase van die lied word in die naspel voortgesit terwyl lg. aanspeel op die formule wat in maat 15b-16a¹ smartlik vertel hoe bitterlik die digter moes gehuil het.

DV bevat 'n omvattende naspel wat bykans een derde van die totale lengte van die lied beslaan. Dit groei uit die begeleiding sonder dat die voortdurende beweging van die ostinato arpeggio-figure onderbreek word. Die begeleiding lewer intens kommentaar op die voorafgaande gegewe en getuig van die digter se sprakelose verwondering. Die intensiteit van die naspel vervloei algaande in die uitgebreide plagale kadens wat ook as gepaste voorbereiding vir die volgende lied dien.

Lied DVI se uitgebreide naspel verwys weer na die beeld van die domkerk wat in die golwe van die Ryn weerkaats. Die indruk word gewek dat die digter, nadat hy die ooreenkoms tussen sy geliefde en die ikon waargeneem het, weer na buite gegaan het om die weerkaatsing van die imposante bouwerk in die Ryn te betrag.

Die relatief kort naspel van DVII is in der waarheid 'n uitbreiding van die slotmaat van die begeleiding in maat 32.

Die digter se frustrasie en emosionele wroeging word deur die naspel beklemtoon, veral ook deur die afgemete *forte* slotakkoorde. Hierin word die futiliteit bevestig van die digter se pogings om die pyn wat die geliefde hom aangedoen het te ontken.

Die naspel van DVIII wyk opvallend af van die patroon van die voorafgaande begeleiding. Die reëlmatige onderverdeling van maatslae word deur triole vervang. Die naspel kla as woordelose kommentaar die digter se smart uit. Die idee van die *verskeurde* hart van die digter word hier duidelik waarneembaar ge-evokeer. Van die strelende natuurbeelde waarna die begeleiding verwys het, is in die naspel niks te bespeur nie.

Vanaf maat 76 van DIX vind daar sprekende skildering in die naspel plaas. Die dwarrelende feesrumoer gaan onophoudelik voort. Die aanhoudende herhaling van dieselfde materiaal in mate 76-79 hamer die effek van die oppervlakkige, boerse feestelikheid in. 'n Sprekende smartfiguur word in die vorm van chromatiek in mate 80-84 aangewend om die ironie uit te bou en aan die digter se pyn uiting te gee.

Die uitgebreide naspel van DX beslaan 'n derde van die totale aantal mate van die nostalgiese, mymerende lied met sy kenmerkende dooldeuntjie. In die naspel word hierdie herinneringsmelodie in kontrapunt geëksploiteer en selfs in die sirkelfigure vanaf maat 26 ingebou. Die opdringing van die melodie aan die aandag suggereer die ontvlugting wat die jong man ontwyk en die voortdurende terugkeer van sy smartvolle herinneringe waaraan hy nie kan of selfs wil ontkom nie.

Aanvanklik verwys die naspel van DXI vlugtig na die aanvangsmate van die begeleiding om so aan te toon dat die geskiedenis homself telkens herhaal. Dan volstaan dit met 'n uitgebreide kadens wat tussen die dominant- en subdominant-akkoord rondval om te beklemtoon dat die wispelturigheid en moedswillige veranderlikheid van die jeug nog lank nie iets van die verlede is nie. Die gepunteerde ritme van die herhaalde slotakkoorde wat op 'n relatief lang onderbreking in maat 44a²-b volg, hamer as slotkommentaar die verergde moedswilligheid finaal in.

Die besonder uitgebreide naspel van DXII beslaan een derde van die totale begeleiding van die lied. Die skilderende element bereik in die naspel ongelooflike magiese effekte. Die swaarmoedigheid van die ongelukkige man staan hier ver verwyder van die tere skoonheid van die gloeiende blommeprag in die oggendlig. 'n Soort weemoedigheid word subtiel in die naspel ingeweef. Dit is die resultaat van die meer gekompliseerde ritmiek, diggeweefde chromatiek, meer beperkte toonvang en die bepaalde registerkleur. Die

uitgebreide kadens verskyn soos 'n nabeeld van die skoonheid en weemoed wat so heg in die lied verweef is.

Die gesinkopeerde akkoord-formule in DXIII:32b-33b staan soos 'n innerlike wanhoopskreet uit as kommentaar op die emosiebelaaide stemparty - veral aangesien die klavier hier 'n helderder, deurdringender registerkleur as voorheen besit. Die sprekende stilsweye van die klavier in mate 33b³-35b² laat die intense emosionaliteit van die voorafgaande gegewe insink en spreek van stille versugting, veral gesien in die lig van die staccato-akkoordformule wat daaropvolgend in die naspel verskyn. Ontembare smart word weerspieël in die slotkadens wat na 'n relatief lang swye intree om die digter se pyn en smart finaal te bevestig. In hierdie naspel is die stiltes minstens net so sprekend as die klank.

DXIV besit nie 'n uitgebreide naspel nie, maar eindig wel met 'n versierde kadens wat ná die slotformule van die stemparty gehoor word. Die relatief sterk kadens plaas die seël op 'n ontstellende droom waarin die digter aan sy verlatenheid en afgeslotenheid en die geliefde se valse en vae beloftes herinner word.

Die naspel van DXV verteenwoordig 'n terugflits van die towertoneel wat aanvanklik voorgestel is. Die ligte staccato-aanslag van hierdie aanhaling skep die effek van 'n eteriese terugflits van 'n aangename herinnering. Daarop volg 'n byna moeisame, voortslepende volmaakte kadens waar die tonika drie maal gehoor word. Ten slotte verskyn 'n ritmiese inkleding in die basparty wat aan mate 2 en 3 herinner en bydra om 'n effek van 'n vervloeiende droomherinnering te skep.

Die uitgebreide, gevoelvolle, nostalgiese naspel van DXVI spreek 'n mens aan as 'n gevoelige kommentaar, nie net op die direk voorafgaande lied nie, maar ook op die siklus as geheel. Die indruk word geskep dat die woelende emosies wat kenmerkend van die gehele siklus is, uiteindelik besweer is, maar dat die pynlike, dikwels ontstellende uitwerking daarvan diep spore nagelaat het. Hoewel daar geen letterlike aanhaling in die naspel verskyn nie, herinner dit tog aan die delikate, arabesk-agtige begeleiding van DI, die tere, kontemplatiewe DX en veral aan die eteries kleurvolle en aandoenlik mymerende DXII.

Die naspel van FI skep die indruk van die meisie wat steeds bly mymer en droom en haar in haar heerlike verliefdheid verlustig. Die feit dat die musikale materiaal in mate 32-36 reeds twee maal tevore gehoor is a.g.v. die strofiese vorm van die lied, beklemtoon die idee van droomverlore mymering nog te meer.

FII se naspel skep d.m.v. van 'n terugflitsende moment, 'n gewysigde, tonale sekwens, imitasie en sprekende kontrapunt

'n besondere gevoelsmoment. Die meisie se vertwyfeling en ekstatische bewondering op 'n afstand kulmineer hier in uiteindelijke eensgesindheid van sentiment, gevoeligheid, verhevenheid en teerheid. Uiteindelik vind sy rus en berusting in die wete dat haar geliefde nie net 'n ontwykende droombeeld is nie.

Die laaste frase van FIII wat uit die *passacaglia*-agtige tussenspel groei, sluit nie met 'n uitgebreide naspel af nie, maar met 'n ryklik versierde kadens. Chromatiek, 'n dralende versiering en besonder lang nootwaardes a.g.v. oorbinding spreek van die intense behae en smagting wat die meisie ervaar wanneer sy nie meer nodig het om te twyfel nie.

Die naspel van FIV herinner aan die tweede strofe van die lied. Dit is nie 'n letterlike aanhaling van die betrokke musikale materiaal nie, maar verwys tog melodies, tekstueel en struktureel daarna. Hierdie verwantskap wil waarskynlik by nabaat die idee tuisbring dat die meisie nie langer droom nie, maar dat haar liefdesbelewenis nou 'n werklikheid geword het waarin sy groot behae skeep. Die aanhaling van materiaal uit die lied bevestig ook nog vir laas die ringgedagte.

In die naspel van FV bereik Schumann 'n besondere effek wat nie in een van die ander liedere uit een van die twee siklusse voorkom nie. Die ritmies en melodies gewysigde verwysing na maat 3 lui die naspel in. Die geskarrel van die meisies om die bruid en haar milde histerie is nou net 'n herinnering. Die fanfare-agtige natuurtema is tekenend van die bruidprosessie wat in beweging kom en die kring van gaste en vriende verlaat. Terwyl die marsiale ritme in die linkerhand volgehou word, verskyn daar in die boonste begeleidingstem weer eens 'n herinneringsflits aan die bedrywighede van die vriendinne om die bruid. Die sprekende horingkwinte in die voorlaaste maat simboliseer die afskeid finaal.

Die naspel van FVI verwys na die baie betekenisvolle tussenspel in mate 21b-24. Dit veroorsaak dat die naspel as 'n nabetrugting van die vrou se ervaring by die besef dat sy swanger is, verteenwoordig omdat die tussenspel die betrokke poëtiese strofe waarin hierdie gegewens verskyn, vervang. Chromatiek, sinkopasie, ritmiese versiering en dinamiese beklemtoning maak onder andere van hierdie naspel 'n onvergeetlike gevoelsmoment.

Die geleidelike intensivering van emosie wat uit FVII spreek, kulmineer in die gevoelsbelaaide naspel wat gekenmerk word deur chromatiese tone en versierings. Die relatiewe kompleksiteit van die naspel getuig van die innerlike verweefdheid van emosies wat die vrou ervaar. Vreugde en smart lê hier vir haar baie na aan mekaar. Die

subtiële ondertoon van smart wat hier waargeneem kan word, is eintlik maar in al die liedere uit die siklus teenwoordig as moontlike heenwysing na die dood van haar geliefde man wat haar uiteindelik so swaar tref.

Ná die intense en smartvolle oorleiding in maat 23, tree FI in as naspel vir FVIII en die siklus as geheel. Die kontras tussen die oorweldigende smart van FVIII en die sobere eenvoud van FI maak die intrede van die naspel soveel meer aangrypend. Deur die aanhaling van die eerste lied, word die siklus in sy geheel retrospeksie en ook introspeksie. By die aanvang van die siklus staan 'n mens in der waarheid reeds by die einde daarvan en kyk terug op die hoogtepunte uit die vrou se lewe. Dit verklaar ook die ondertoon van smart wat in elkeen van die liedere waargeneem kan word.

4 DIE MEES OPVALLENDE RETORIESE FIGURE WAT HULLESELF PRESENTEER SOOS AFGELEI UIT DIE VERGELYKING VAN DIE TWEE SIKLUSSE

Hypotyposis⁶⁴ : Treffende voorbeelde van die musikale beleving van die teks of woordskildering kom in albei siklusse voor. Die illustratiewe **Anabasis**⁶⁵ (toonstyging), **Katabasis**⁶⁶ (toondaling) en die **Circulatio**⁶⁷ -figure (toonsirkeling) word ook onder hierdie oorkoepelende figuur geressorteer.

Hier kan genoem word die verlangende roep van die nagtegaal in DII (DII:7-8), die tampende doodsklok in DXVI (DXVI:43), die vertrekkende marsprosessie en gepaardgaande afskeidstoon van die horingkwinte in FV (FV:44-52).

Die besonder lang nootwaarde wat teenoor die woord *långst* in DVII verskyn, sluit letterlik aan by die betekenis van die woord. Dit kan op 'n ander vlak ook op nadenklikheid dui (DVII:16c-18).

In DXIV word die woord *fort* ook d.m.v. toonskildering beklemtoon wanneer die man ontwaak en ontdek dat die sipreskrans en sy geliefde se woord hom ontwyk het. Presies daar waar na die verdwene sipreskrans verwys word, is die harmonie op sy verste van die tonika geleë (DXIV:36).

Wanneer die verliefde meisie na haar blindheid (figuurlik) verwys, word daar in FI:4a 'n skynakkoord teenoor die woord *blind* gevorm, bestaande uit drie gelyktydige leunnote (FI:4a).

Die ritsselende, flikkerende effek van die begeleiding van DVIII skilder die blommetjies, voëltjies en sterretjies besonder raak (DVIII:0-29).

In DXVI kan die groot spronge wat so prominent aangewend word, geredelik met die enorme tree van die reuse geassosieer word (DXVI:35d-39).

Die tipiese stapmotief van trapsgewyse agstenote in FII is gepas wanneer die meisie verklaar dat sy haar held se gang sal gadeslaan (FII:21-24b).

As enigste melisma in DX, skilder die stygende kort nootwaardes teenoor die woord *auf* die uiterlike betekenis van die woord *oplos*. In hierdie sin kan dit ook as 'n **Anabasis**-figuur ('n stygende lyn) vertolk word. In konteks gesien verkry dit ook 'n snikkende effek, skilderend van die digter se smart en assosiatief aansluitend by die idee van trane (DX:16b-18a).

Na sewe mate van suiwer sillabiek tree die twee eenderse melismas in FI betekenisvol na vore ter beklemtoning van die

idee van *sweef*. Die woord *schweeft* word nie op sigself deur 'n melisma ingeklee nie. Die omringende melismas dien egter uitstekend om die voorstelling van 'n swewende beeld te skep (FI:6c-11b).

Die verbete herhaling van melodietone terwyl die begeleiding bokant die stem uitstyg, het in DVII 'n besondere betekenis. Die kwaad wat in die geliefde se binneste bly invreet word so beklemtoon (DVII:26c-30b).

Die groot melodiese spronge wat in DXVI die resultaat is van die weglating van die mediantnoot in mate 35d-37b, sluit presies aan by die beeld wat die teks voorstel van die twaalf reuse wat hulle las grafwaarts en seewaarts moet dra (DXVI:35d-39c).

Toonstyging (*Anabasis*) en toondaling (*Katabasis*) word in albei siklusse effektief aangewend om die woordinhoud uit te dra en aan te vul. (Die voorbeelde wat hieronder genoem word, verteenwoordig meer ooglopende toepassings van toonskildering).

Die sterk stygende lyne wat na die dans van die newelbeelde in DXV:44b³-48a verwys, klee die tafereel kleurvol en lewendig in. Net so treffend en geslaag is die stygende lyne wat die opbruisende fontein en weerkaatsing in die water skilder in mate DXV:56b³-64 (DXV:44b³-48a).

Stygende formules word ook in DXVI:15d²-19b aangewend om die enormiteit van die voorwerpe ter sprake te beklemtoon in aansluiting by die steeds heersende swaartwigtigheid en grootsprakigheid (DXVI:15d²-19b).

Toondaling word skilderend aangewend in die vorm van die vallende intervalle wat in DXIV:10-11a meehelp om die beeld van die gebroke man wat voor sy geliefde se voete neerval te skilder. Ook wanneer die vallende intervalle later in die verloop van die lied in mate 23-24a¹ met vallende trane geassosieer word, werk dit ewe effektief (DXIV:10-11a).

Die *aflê* van ou griewe en *neerlaat* van die makabere vraag word in DXVI d.m.v. dalende lyne geskilder (DXVI:7d²-9b en 37d-39).

Toonskildering kom ook in die volgende liedere voor:

Die parallelle beweging tussen die stem en die begeleiding in FVI is skilderend van die nabysyn en intimiteit van die vrou en haar man (FVI:35-42).

In DV val dit op dat daar 'n volgehoue parallelle beweging tussen die stemmelodie en die boonste begeleidingstem voorkom wanneer dit om die pertinente verwysing na die

geliefde en die soete samesyn met haar handel (DV:6b²-8a¹ en 14b²-16a).

Wanneer die begeleiding van DVI:16d-27 uitgesproke melodïes optree, word die aandag gevestig op die digter se gevoelservaring wanneer hy die Maria-beeld betrag (kyk DVI:16d-27).

Die ongelukkige besef wat by die digter posvat a.g.v. die geliefde se ongevoeligheid, word weerspieël in die toenemende melodïese verdubbeling in die klavierparty van DVIII:28b²-32a. Dit verskyn in teenstelling met die voorafgaande mate waarin die verskillende natuurbeelde waarvan die teks meld, in die begeleiding gesuggereer is (DVIII:28b²-32a).

Wanneer die blomme in DXII:17 en 18 vir die ontroue geliefde by die man pleit om 'n positiewe gesindheid jeens die geliefde, is die betrokke melodïenoot konstant in die begeleiding aanwesig (DXII:17-20a).

Die oorwegend parallelle beweging tussen die begeleidingsmelodie en die stemmelodie van DXIV speel aan op die blywende teenwoordigheid van die geliefde in die man se drome (kyk DXIV as geheel).

In FIII word 'n meer vloeiende beweging en meer melodïese verdubbeling met 'n effek van verinniging gebruik wanneer die meisie aan die geliefde se liefdesbetuiging dink (kyk FIII:16-36).

In die laaste strofe van FV ondersteun die begeleiding die melodie tot 'n groter mate en is self ook meer melodïes gekonsipieer. Die bruid rig haar direk tot haar vriendinne in 'n afskeidsgroet en is emosioneel baie na aan hulle, selfs nog nader as voorheen (FV:41-44).

Die begeleiding van DVII:27c-29 verdubbel die stemmelodie in die binnestem van die regterhand. Met herhaalde note bokant die melodie geleë, werk dit nie alleen skilderend t.o.v. die spesifieke teksinhoud nie, maar skep dit ook 'n besonder spanningsvolle effek waar dit handel om die kwaad wat die meisie se binneste verteer (DVII:27c-30a).

Die wyse waarop die stemmelodie van DV se note in die begeleiding versteek is, sluit aan by Heine se erotiese simboliek van die lelie waarin die digter wil versink. Terwyl dit om die digter se handeling te gaan, is die melodie in die binnestemnote vervat. Wanneer die lelie of die geliefde se reaksie of handeling ter sprake is, dryf die melodie as't ware deur die trillende twee-en-dertigste note na bo (kyk DV as geheel).

Sodra die teks van FI oor die geliefde se beeld handel wat uit die diepste donker opduik (eerste strofe) verskyn die begeleidingsmelodie nie meer in die boonste begeleidingstem nie. Die melodie word paslik in die binnestem verskuil totdat dit in maat 12 nie meer herken kan word nie. Om hierdie effek verder uit te bou, kom die melodie weer uit die vervlegting van stemme in mate 14-15b op totdat dit weer duidelik herkenbaar word (kyk FI:9c-15b).

Uit die tappende toonherhaling in maat 43 van DXVI vloei 'n treffende effek voort: die linkerhandparty verdubbel die stemmelodienote in die onderste twee oktawe in gelyke maatslag, terwyl die boonste lyn van die regterhandparty die presiese melodienote bevat, maar moeisaam in rykgeskakeerde dominantharmonie en gesinkopeerde ritme agter die stemparty aan beweeg. Die effek hiervan is een van swarmoedige vermoeidheid, wat aansluit by die finale verklaring van die digter, nl. dat die kis so groot en swaar is omdat al sy smart en ook sy verydelde liefde daarin weggeleë is (DXVI:44-47).

Toondaling word in DVI wonderlik effektief aangewend. Die dalende parallelle lyne in die begeleiding van DVI is presies gepas waar daar sprake van die weerkaatsing van die domkerk af in die water is (DVI:0-9).

Afwaartse spronge word in DXVI gebruik om die handeling van die neerlaat van die sware vrag voelbaar te skilder. In 'n abstrakte sin kan dit ook dui op die emosionele en geestelike laste wat die digter in hom omgedra het (DXVI:50-51).

In mate 4, 8, 12 en 16-17 van DII word die direk voorafgaande stemmelodienote deur die begeleiding ge-eggo. Uitgesonderd maat 12 is die effek daarvan sterk skilderend. Die nagtegaalsang verkry so besondere betekenis as draer van die bedroefde minnaar se boodskap (kyk die genoemde mate in DII en DII:14b²-17).

Anabasis: Hierdie figuur word verklank d.m.v. 'n stygende lyn, wat letterlike of figuurlike aansluiting by die teks kan vind. (Die voorbeelde wat hier onder genoem word, werk eerder suggestief as skilderend).

In opeenvolging van die sirkelgang van die voorafgaande twee melodiese formules, spreek die sterk stygende lyn in mate 8b⁴-10a van DI van emosionele opwelling (DI:8b⁴-12a).

Die algemeen stygende formule in DIV:4c²-8a (klein nootjies in ag genome) spreek van toenemende hartstog, maar ook van verhoogde positiwiteit (DIV:4c²-8a).

Die stygende lyn wat deur die onderste melodienote in mate 24b²-28a van DXI gevorm word, werk emosioneel intensiverend en berei die daaropvolgende klimaks voor (DXI:24b²-28a).

Die stygende lyn wat in FIV vanaf maat 2 tot maat 3d¹ voorkom, spreek van intense gevoelsopwelling wanneer die meisie nie meer die ring in die tweede persoon aanspreek nie, maar van die besitlike voornaamwoord gebruik maak (FIV:0-4c).

Te midde van die talle herhaalde note in FV:27-30 word 'n sterk stygende lyn aangetref, met 'n uiteindelijke toonumfang van 'n mineursewende. Hieruit blyk die jong bruid se oplaaiende emosie by die aanspreek van haar geliefde voelbaar. Die tonale sekvensiële herhaling van hierdie frase voer die emosionele intensivering nog verder (FV:27-35).

Die stygende lyn in FVIII:2d-4b onderskryf die intense gemoedsbeweging wat die vrou beleef wanneer sy na die manier verwys waarop die dood van haar geliefde man haar smartlik getref het (FVIII:1-4b).

Katabasis: Dié figuur word voorgestel deur 'n dalende lyn, wat gewoonlik aansluit by die tekstuele gegewe.

Die sterk dalende melodiese lyn in DVI:4c-7 werk treffend evokatief van die aanskoulike element waar dit om die weerkaatsing van die bouwerk in die golwe van die Ryn handel (FVI:4c-7). Dieselfde beeld word treffend gesuggereer deur die dalende lyn in mate 12c-15 van die stemparty (kyk FVI:12c-15).

Die dalende melodiese formules van DVI:35d²-29c (gesien binne die raamwerk van die stygende sekvens) dui op die wyse waarop die digter se oë koesterend oor die Maria-beeld gly (DVI:35d²-39c).

Die byna hortende dalende lyn oor 'n oktaaf in DXIV:10-11a¹ is evokatief van die wyse waarop die huilende man voor die voete van sy droommeisie neerval (DXIV:9c²-11a¹).

Die sterk dalende beweging wat in die aanvangsmate van DXVI voorkom, is tiperend van die aflegging van al die ontstellende assosiasies. Hierdie imposante dalende lyne en groot afwaartse spronge is kenmerkend van hierdie lied waarin dit om *aflegging*, *begrawe* en *agterlaat* gaan (DXVI:3d²-7b).

In FIV kan die dalende lyn in mate 28d-32c in 'n meer abstrakte sin gesien word. Die teks is hier meer na binne gerig. Dit handel oor wat die meisie se oorgawe aan haar geliefde vir haar sal beteken, nl. volkome vervulling en rustigheid (FIV:28d-32c).

Vanaf FVII:13 word 'n steeds dalende lyn aangetref wat in maat 17 sy laagste toon bereik, nl. e^1 . Hierdie toondaling spreek van verinniging en die moeder se ontroering rondom haar bevoorregte posisie (kyk FVII:13-17).

Circulatio: Hierdie skilderende figuur veronderstel 'n sirkeling of 'n draaibeweging. Opvallende sirkelfigure word in FV gebruik om die mirtekrans wat die meisies in die bruid se hare moet invleg, te beklemtoon. Hierdie musikale moment sou ook as *Hypotyposis* beskryf kon word, aangesien die sirkelfigure die blommekrans toonskilder (FV:7-10, 25-26).

Sirkelfigure oorheers die begeleiding van DIX waarin dit om die bruilofsfees met musiek en gedans handel (kyk DIX as geheel).

Te midde van die baie toonherhaling in DII kry die gepunteerde sirkelende formules in verbinding met die bloeiende blomme en nagtegaalkoor besondere betekenis (DII:2b²-4b¹ en kyk ook mate 6b²-8b¹ en 14b²-17).

Waar die teks in DVI om die besondere afbeelding bo in die domkerk handel, gestikuleer die sirkelende parallelle oktawe in die regterhand subtiel maar tog baie sprekend (DVI:16d-21). Ook t.o.v. die beskrywing van die afbeelding van blomme en engeltjies waarvan die Maria-beeld omgewe is, is die sirkelgang van die melodie in DVI treffend (DVI:31-35a).

'n Deinende melodiese verloop en wentelende kurwes in FIV simboliseer die ring waarom die meisie se drome geweef is (FIV:0-8).

'n Gewisse behepthed met die self en die eie emosies spreek uit DIII:1-3 en 5-7. Hierdie aantal mate word gekenmerk deur 'n aanhoudende sirkelbeweging wat sprekend is van die verliefde digter se betowering met die geliefde (DIII:0-7).

Die sirkelende beweging van die melodie in DVI:19-21 bevat 'n subtiele musikale gestikulasie wanneer daar na 'n afbeelding wat op leer geskilder is, se verskillende gelaatstrekke verwys word. In meer abstrakte sin spreek die melodie ook weer van die sentrering van die jong man se gedagtes om sy verlore geliefde en sy behepthed met haar (DVI:18d²-21).

Steeds in DVI word daar in mate 31b²-35a 'n definitiewe berekende kronkelgang in die melodie aangetref, wanneer daar verwys word na die blomme en engeltjies waarvan die Maria-beeld omgewe is (DVI:31b²-35a).

In DXV word 'n deinende melodiese formule sterk met die wiegende bome wat die ou melodieë laat opklink, geassosieer. Hierdie melodiese deining skep 'n voelbare effek van nostalgie (DXV:28b²-32a).

Namate die hartstog in DIV vanaf maat 8c oplaai en daar definitiewe handeling plaasvind, word die melodie ook meer beweeglik met 'n duidelik waarneembare sirkelende lyn in die melodie. Dit kan ook dui op die behepthed van die digter met sy geliefde (DIV:8c-12a).

Die swymelende sirkelgang van die melodie in FVII:5b³-7 spreek toenemend van gevoeligheid en deernis wanneer dit met die voorafgaande twee frases vergelyk word. Verder sluit dit ook aan by die woordspeling om die balans tussen liefde en geluk en die wyse waarop die een emosie bepalend vir die ander is, uit te wys (FVII:5b³-7).

'n Dalende melodiese lyn oor 'n relatief groot afstand in FIV:28d-32c is presies gepas by die teks wat meer na binne gerig is. Waar dit handel oor wat die meisie se oorgawe aan haar geliefde om wie haar lewe wentel, vir haar sal beteken, word 'n subtiele sirkeling van die melodie waargeneem. Hierdie konstruksie van die melodie lê klem op die feit dat die geliefde die middelpunt van die meisie se bestaan is (FIV:28d-32c).

Die wisselende melodiese rigting wat in die sirkelende formule van FV:14 resulteer, spreek van intense opgewondenheid en soetlike behae wanneer die bruid vooruitsien na haar intieme samesyn met haar bruidegom (FV:11-14).

Die herout-motief waardeur FII gekenmerk word vertoon 'n duidelike sirkelende beweging. Dit kan as 'n musikale weergawe van 'n gebaar beskou word waarmee die meisie aandui hoe haar geliefde alle ander in eksklusiwiteit oortref (FII:2-3c).

Schumann se kenmerkende spel met vierdes en vyfdes in wisselende rigting sou moontlik as 'n vorm van *Circulatio* met - in sekere opsigte - 'n meer abstrakte inhoud as die voorgenoemde voorbeelde kon geld. Dit handel hier nie juis om sintuiglik waarneembare sirkeling of sentrerings nie.

Hierdie kenmerkende formule kom voor in DIII met 'n speelse, verliefderige, behaaglike effek, dus om die geliefde gesentreer (DIII:12b²-15a).

In DXV spreek hierdie formule van die verlustigende betowering en innerlike opgewondenheid waarmee die digter die sprokiesland in herinnering roep. Die digter se herinneringe en genot wentel hier om die sprokiesland (DXV:16b²-24a).

Die genot wat die digter uit die towertoneel put en die sentrerings om die newelbeelde wat uit die klam grond *opstyg*, word ook met die kenmerkende vierdes en vyfdes beklemtoon (DXV:43-44).

Finaliteit rondom die weglê van al die griewe en onaangename herinneringe waarom al die gedagtes en emosies tot dusver gewentel het, word in DXVI met hierdie bekende formule uitgedruk (DXVI:39d²-43b).

Die aandag van die geliefde wat om sy keuse gekonsentreer sou bly, word in FII d.m.v. die stygende vierde en dalende vyfde beklemtoon. Hier word dit egter a.g.v. die emosionele betrokkenheid van die meisie met 'n bykomende gevoelswaarde gelaai as die dalende vyfde 'n verminderde interval is (FII:40d-42c).

Die kenmerkende formule word ook in omgekeerde orde gebruik met 'n interessante verskillende effek. In DXV word hierdie omruiling van die intervalle met 'n berekende week effek gebruik om die verganklikheid van die droom en die digter se gevoel van verlies weer te gee (DXV:97-100b²).

In DII word die omgekeerde formule gebruik wanneer die digter die geliefde subtiel probeer *omkoop* om hom ook lief te hê. Die effek is besonder aandoenlik en smagtend (DII:9-12a).

Die smartlike, donker verlange wat die digter na die woud dryf in DX, word ook in die omgekeerde formule verklank (DX:12b²-14a).

Die meisie se hartstogtelike verliefdheid, haar nederige selfopoffering en verhewe verering vir haar geliefde wat meebring dat haar gedagtes, woorde en dade om hom wentel, word uitgedra deur die dalende vyfde, stygende vierde en weer dalende vyfde in FII (FII:42d-44b, 50d-52b).

Betowering en verlustiging spreek uit die aanwending van die intervalle-spel wanneer daar op die verwonderlike ligtespel gefokus word in die DXV (DXV:49b-52b², 53b-56b²).

Gradatio⁶⁸ : 'n Kenmerk van hierdie figuur is die vorming van 'n klimaks, d.m.v. 'n stygende lyn oor 'n relatief langer periode en dikwels deur parallelle stembeweging van twee stemme of meer.

DXVI:15d² en verder vertoon 'n doelbewuste melodiese verdubbeling en parallelle beweging tussen stem en begeleiding om die enormiteit van die beelde te beklemtoon. In FIV:25-28 word die verlengde nootwaarde by die aanvang van elke maat telkens op 'n hoër toonhoogte geplaas. Dit werk progressief intensiverend en spreek van oplaaiende emosie, nog te meer deur die hoër stygende hoogste tonê van elke maat en die feit dat die *stile concitato*-begeleiding parallel met die stemparty styg. Die emosionele opwelling en intensivering sluit presies aan by die teksinhoud wat t.o.v. gevoelsinhoud algaande intensiveer (FIV:24d²-28c; kyk ook die genoemde mate, stem en begeleiding).

Die tweede strofe van FV handel om die bruid se samesyn met haar geliefde en sy hartstogtelike afwagting op die huweliksdag. Die toonstyging wat in die melodie voorkom (en wat verdubbel word deur die boonste begeleidingstem) getuig van 'n toename in intensiteit en emosionele opwelling (FV:11-18; kyk ook die genoemde mate, stem en begeleiding).

Elke stygende melodiese sprong in FVI:38d-42b word deur 'n trapsgewyse terugval van die melodielyn gevolg. Nogtans is die algemene neiging stygend tot by die klimaks in maat 41c-d¹. Hierdie lyn vorm 'n besonder intense hoogtepunt, aangesien daar nie elders in hierdie lied so 'n sterk stygende lyn oor so 'n relatief groot omvang voorkom nie. Verder word die effek geïntensiveer deur die *stile concitato*-begeleiding wat parallel met die stemmelodie beweeg (FVI:38d-42b; kyk ook die genoemde mate, stem en begeleiding).

Emphasis⁶⁹ : Beklemtoneering kan geskied by wyse van 'n aksentuerende toonhoogte of d.m.v. sekere voordragtekens wat op beklemtoneering ingestel is. Stygende intervale word in konteks gesien, gebruik om 'n woord uit te lig en te beklemtoon of om die innerlike betekenis van die woord na vore te laat tree. In DVII word die idee van skittering te midde van innerlike duisternis d.m.v. 'n stygende vierde beklemtoneering (DVII:12c-13b, 14c-15b). In hierdie betrokke mate sluit die puntering subtiel aan by die skittering van die harde, koue diamant wat hier as beeld gebruik word en waarvan die flonkerende strale nie eens die duisternis in die geliefde se gemoed kan verdryf nie.

Die stygende vyfde in FIII teenoor die woord *erhöht* spreek van die ongekende geluk waartoe die geliefde die meisie verhef het (FIII:13-14). Wanneer die meisie na die eksklusiwiteit van haar geliefde se edele keuse verwys, word die woord *Wahl* d.m.v. toonstyging na die hoogste toonhoogte in die hele lied beklemtoneering (FII:40d-42c).

Die telkense toonstygings by kernbegrippe in FIII:36c-47c werk emfaties van die betrokke woordinhoud (kyk FIII:36c-47c).

'n Soortgelyke benadering as in die voorbeeld hierbo word in FV:27-30 aangetref. Die stygende spronge teenoor kerngedagtes dien ook hier om die betrokke begrippe emfaties uit te lig (kyk FV:27-30).

Die andersheid van die trioel t.o.v. die ritmiese raamwerk waarbinne dit staan, sluit presies aan by die idee van 'n wonderbare oomblik in DV. Die talmende effek van die onreëlmatige notegroep binne die konteks van vlugge reëlmatige beweging, beklemtoneering die woordbetekenis (DV:14b²-16a).

In DIII beklemtoon die herhaalde voorrang aan toontrappe 1 en 6 in mate 0-4b¹ die verskillende fasette van die natuur wat die digter in sy liefdesopwelling aangegryp het. Die verskillende elemente wat hom ontroer het, word telkens deur die plasing op die melodiese draaipunte uitgelig, nl. *Rose, Lelie, Taube, Sonne* (DIII:0-4b¹).

Wanneer die aandag na die digter se gevoel vir sy geliefde verskuif, word die natuurmotiewe op hierdie fokuspunte deur die herhaalde verwysing na die liefde en die geliefde verplaas in mate 5-8, nl. *lieb', liebe, alleine, Kleine, Feine*.

Die hooftoon van die aanvangsformule van FIII is g¹ en word volhardend herhaal om die meisie se volgehoue ongeloof te illustreer. Hierdie gesigspunt word bevestig deurdat omspeling van die hooftoon wyfeling beklemtoon (FIII:0-8a).

Die opbreek van die tonika-drieklank in DXV:12b³-14 spreek van ongebondenheid en opwinding, veral waar die woorde *singt* en *klings*, d.m.v. opwaartsspringende melismas beklemtoon word, met die effek van 'n fanfare-agtige trompettema (DXV:12b³-16a²).

Die voorafgaande en omringende vlug bewegende sillabiek van DIII bring mee dat die emfatiese melismas en langer nootwaardes teenoor die woord *Wonne* in mate 4b¹ en 10b¹ opval. Die digter se behae in die liefdesvreugde word voelbaar deur die melodiese beklemtoning oorgedra (DIII:2b²-4b² en 9b-10b²). Die verlengde nootwaarde en melisma teenoor *Eine* in maat 16 werk op dieselfde wyse emfaties om die digter se behae in sy enigste geliefde te beklemtoon (DIII:4, 9-10, 16).

Die emfatiese aanwending van melismas in DVI teenoor die hoogste toonhoogtes in die melodie, spreek van aandoening wanneer die digter na die verstrengeling van sy bestaan verwys (*Lebenswildniss*, DVI:24-25).

By die betragting van die Maria-beeld waarvan die gelaat soveel ooreenstemming met die geliefde s'n toon (DVI:34), spreek die deinde melodie en beklemtoonde melisma op *unsre* van besondere piëteit (DVI:34-35a).

Die melisma op *Liebsten* in DVI:41 werk emfaties. O.a. vanweë die langer nootwaardes as by enige van die ander melismas besit hierdie formule 'n besonder kontemplatiewe effek (DVI:39d²-42c).

Die relatief lang en selfs baie lang nootwaardes in DVI sluit aan by die grootsheid van die rivier en die weerkaatsing van die statige bouwerk daarin (DVI:0-7). Ook in mate 17 en 18 van DVI spreek die langer nootwaardes van gewigtigheid wanneer daar na die ikon in die domkerk verwys

verwys word. In teenstelling hiermee word korter nootwaardes en groter ritmiese beweeglikheid aangewend wanneer van die skone afbeelding op die goue leer sprake is (DVI:16d-21).

Te midde van die uitgebreide toonherhaling in DXV:99-101, beklemtoon die dalende melisma (die enigste in die lied) wat *Adagio* uitgevoer word die verlies en ontnugtering wat die digter beleef (DXV:99-103).

In FII:28 verskyn 'n stygende melisma op die woord *sein* wat intensiverend werk. Die stem leun hier behaaglik op die akkoordvreemde noot voordat dit op die laaste moment ontspan (FII:27-28).

Die melismas in FII:37 teenoor die woord *Stern* en in maat 65 teenoor *milde* geld as beklemtoning van die teks. Tegelyk spreek dit ook van die behae wat die verliefde jong meisie uit haar bewondering vir haar held skep (FII:36d-38b, 64d-66b).

In FII:42a-c word die melisma gebruik om die woord *Wahl* te beklemtoon. Te midde van die verlengde nootwaarde, toonhoogte (hoogste in die lied) en verminderde vyfde spreek dit van ekstase en aangryping wanneer die meisie haar hart op die altaar lê vir haar geliefde (FII:40d-42c).

Na die konsekwente sillabiek van FIV:0-1d, besit die melisma in maat 2a-c op die woord *Finger*, ondersteun deur 'n plagale kadens, 'n besonder innige en selfs plegtige karakter (FIV:0-2c).

Die *portato* in DXVI:47 beklemtoon nie alleen die vraag wat die digter vra nie, maar is ook paslik gelaai met weekheid (DXVI:45d-49c).

Die stygende tweede in verbinding met die draaisneller (*Circulatio*) soos dit in FII:4c-d voorkom, verskyn telkens op dieselfde plek in die verloop van die musiek. Dit dien elke keer teen die einde van die frase om die ekstatische geheime bewondering wat die jong meisie vir die voortreflike jong man ervaar, te beklemtoon (kyk ook mate 8c-d, 12c-d, 31c-d, 35c-d, 59c-d, 63c-d).

Die kort voorslag op *deinen* in FII:23c spreek van weekheid en dra by tot die effek van weemoed van die betrokke frase (FII:22d-24b).

Die dalende mineurtweede in kombinasie met die naslag in FII:45 en 53, tree na vore as beklemtoning van die bepaalde twee kadenspunte. Verder word die spesifieke teksinhoud en die woord *tausend* in maat 45 beklemtoon, terwyl maat 45 sowel as maat 53 van diepe ontroering spreek as die meisie haar geliefde se geluk voorop stel (FII:44d-46a, 52c-54b).

Die draaisneller in FV:30 wat deel van die uitgebreide melisma op die woord *deinen* vorm, beklemtoon die toegewyde verering wat die bruid vir haar geliefde koester. Soos in FII verleen die draaisneller 'n effek van besondere innigheid aan die betrokke woorde, nl. in hierdie geval *deinen Schein* (FV:27-30c).

Deernis en ontroering is in die emfatiese kort voorslag opgesluit in FVI:51c wanneer die vrou in dromerige mymering uitsien na die dag wanneer die kindjie in die wiegie voor haar bed sal lê (FVI:50d-52c).

Die versieringstoon voor die b¹ in FVII:17b, wat portato uitgevoer word in verbinding met die *ritardando*, spreek van ontroerde vertedering en gevoeligheid (FVII:15-17).

Eerder as om die toehoorder van die jong digter se vaste besluit te oortuig, word die lang uitgerekte ontkenning in die vorm van 'n besliste dalende vyfde waarmee DVII afsluit, 'n kreet van vertwyfeling en onderdrukte emosie (DVII:31c²-33b).

Al is daar in DVIII nie sprake van gestileerde woordritme nie, word die regte woorde soos bv. *tief* en *weinen* tog presies gepas deur die langer nootwaardes beklemtoon (kyk DVIII as geheel asook DVIII:2b²-6b¹).

Binne die raamwerk van 'n gestileerde woordritme word die aanvangstoon van die eerste en tweede maatslae in DXII meesal verleng. Hierdie ritmiese swaartepunte werk versomberend en skep 'n gevoel van gewigtigheid (DXII:2b³-6a²). In die verlengde nootwaarde op die tweede helfte van maat 10 kan iets gelees word van die afgetrokkenheid van die jong man. Die buitengewone beklemtoning van *aber wandle* onderstreep die onewewigtige gemoedstoestand van die sprakelose wandelaar (DXII:10-11a).

Terwyl dit nie in ooreenstemming met die natuurlike spraakritme is nie, dien die verlenging van die nootwaarde op die woord *träumte* in DXIII:5a, 16a en 27a om die droomgedagte subtiel maar sekerlik doelbewus te beklemtoon (DXIII:4b³-6a. Kyk ook mate 16a en 27a). Die gepunteerde halwenoot teenoor die woord *Flut* in maat 32 sluit aan by die idee van 'n ononderbroke tranevloed en voortdurende smart (DXIII:28a³-32).

Die swenkende effek wat in die melodie van DXV geskep word deur die langer waarde van die gepunteerde kwartnoot op woorde soos *winkt*, *blühen*, *glühen*, ens. dien nie alleen om die betrokke woorde te beklemtoon nie, maar ook om reëlmatige ritmiese swaartepunte te skep (DXV:8b³-12a).

Die besonder lang nootwaarde in DXV:99-100b², bring die ritmiese beweging van die voorafgaande snit tot stilstand,

voordat die nagedagte, gemerk *Adagio* in maat 100b³ intree (DXV:96b³-103).

Besonder intense emosionele betrokkenheid aan die kant van die verliefde meisie word in FII op 'n hele paar verskillende plekke d.m.v. verlengde nootwaardes beklemtoon: maat 14a-c¹ as gevoelsbelaaide beklemtoning van *Er* en die bewonderende meisie se versoetheid (FII:13d-15b); maat 28a-d² as beklemtoning van *sein!* uiterlik, maar eintlik die eensame liefdesmart innerlik, veral ook in verbinding met die melisma (FII:27-28); maat 50a-c¹ in verbinding met die melismatiese dalende verminderde vyfde as beklemtoning van die woord *dann* en die geimpliseerde geluksaligheid (FII:49-50c).

In FIII:83-84 word die woord *berückt* nog meer as voorheen in die lied beklemtoon deur die besonder lang nootwaarde a.g.v. oorbinding, met sprekende emfatiese effek. Ten slotte bevestig die meisie haar behae in die wonderlike verrukking wat sy beleef (FIII:80c-84).

Heerlike verwondering en betowering spreek uit die milde oordrywing in mate 39 en 79 (in vergelyking met maat 3) van FIII. Hier word langer nootwaardes emfaties gebruik om die woorde *sterben* en *glauben* intenser te beklemtoon (FIII:36c-40a, 76c-80b).

'n Lettergreep wat normaalweg kort uitgespreek word, word in FIV:10a-b deur 'n halwenoot beklemtoon. Die langer nootwaarde sluit ook aan by die woordinhoud, waar dit om die loomheid van die droom handel (FIV:8d-10c).

Die lang nootwaarde teenoor die woord *ganz* dien om die woord uiterlik sowel as innerlik te beklemtoon. Tegelyk handel dit hier om 'n klimakspunt (FIV:26d-28).

Ongeduldige afwagting en intense emosionele belewenis spreek uit die hantering van die melodiese klimaks in FV:17. Die betrokke nootwaarde word verleng d.m.v. die puntering wat hier 'n melodiese swaartepunt skep. Verder word die woord *ungeduldig* ook melodies beklemtoon deurdat dit die hoogtepunt van die frase vorm (FV:15-18).

Benewens die skilderende effek daarvan, werk die melismas in mate 16 en 17 van DX emfaties te midde van 'n konsekwente sillabiese toonsetting. Die melisma in maat 17 val veral op aangesien die nootwaardes daarvan nêrens anders in die lied voorkom nie. Maat 17b besit die karakter van 'n snik in die melodie (DX:14b²-18a).

Die intense gemoedsbeweging wat die moeder ervaar wanneer die kindjie wat sy aan haar bors hou vir haar glimlag, word beklemtoon deur die gevoelsbelaaide melismas gepaard met melodiese styging en chromatiek in FVII:31 (FVII:29b³-31).

Die gepunteerde ritmiek wat op gereelde afstande in die verloop van DX verskyn, lê berekende klem op sekere woorde. Die effek daarvan is besonder innig en spreek van die aandoening wat die digter beleef as hy met die herinneringe aan die geliefde gekonfronteer word (kyk DX:6b²-8a¹ en DX:18b²-20a). Waar hierdie ritmiese formule met sy voelbaar swenkende effek, binne dieselfde maat herhaal word, werk dit in teenwoordigheid van die spesifieke diastematiek en harmoniek intensverend. In mate 11 en 19 word die smart en weemoed wat die digter ervaar, op hierdie wyse beklemtoon (kyk DX:10b²-12a, 18b²-20a).

Die enigste gepunteerde nootwaarde in die hele verloop van die stemmelodie van DXI verskyn in maat 27a teenoor die woord *bleibt*. Hierdie verlengde nootwaarde onderskryf nie alleen die uiterlike betekenis van die betrokke woord nie. Die speelse effek daarvan sluit gepas aan by die wispelturigheid waarom dit in die lied handel (DXI:24b²-28a).

Vir die duur van die eerste drie sinne van DXVI word van gepunteerde ritmiek gebruik gemaak teenoor kerngedagtes (mate 4, 6 en 8). Hierdie ritmiek werk mee om 'n effek van gewigtige afgemetenheid te skep. Die swaarvoetige, byna hinkende ritme van die stemparty roep die enorme beelde wat in die lied beskryf word, voor die geestesoog (DXVI:3d²-9b). Ook wanneer die afmetings van die enorme kis met die Heidelbergse vat vergelyk word en melding van die reusagtige brug by Mainz gemaak word en na die Keulse domkerk verwys word, word weer van gepunteerde ritmiek gebruik gemaak (kyk DXVI:15d-35c).

Die gepunteerde-agste-sestiende-motief in FII geassosieer met die uiterlike voortreflikhede van die jong held is presies gepas. Teen die lewendige tempo van hierdie lied en in kombinasie met die spesifieke melodiek verleen die gepunteerde ritmiek van mate 2, 5 en 6 en ander plekke wat daarmee ooreenstem of daarvan afgelei is, 'n innige opgewondenheid aan die lied wat spreek van die jong vrou se innerlike emosionele stuwung en gloeiende, bewonderende liefde (kyk mate 10, 13d-15b, 29, 57, 60d-62b).

Forte-toonvlakke word aangewend om uitdrukking te gee aan groot en grootse voorwerpe en beelde, om sekere stellings te beklemtoon en om intensiteit aan sekere formules te verleen. Waar die grootsheid van die Rynrivier en die imposante Keulse domkerk se weerkaatsing daarin besing word, word by die begin van DVI aangedui dat die toonvlak *forte* moet wees. Die bedroë digter se heftige ontkenning van die pyn wat die geliefde hom aandoen, word telkens in die verloop van DVII *forte* gemerk. Die toonvlak is ook *forte* wanneer die jong man vertel van die geroesemoes van die orkes en bruilofsgangers in DIX:8c. Die grootsprakigheid waardeur DXVI gekenmerk word en die reusagtige prosesie waarvan

vertel word, regverdig die *forte*-aanduidings wat in die verloop van die lied voorkom.

In FII sluit die klankintensiteit aan by die heersende gevoelsintensiteit wanneer die beskrywing van die jong held se lippe en oë in mate 5d-7b *forte* gemerk word. By die volhardende ongeloof en die verrukking van die droom waarvan die eerste 15 mate van FIII vertel, is die *forte*-aanduiding aan die begin van die lied heeltemal gepas. Dit geld ook die geïntensiveerde herhaling van die eerste 15 mate in 36c-51.

Die sprekende aksent in DVII:13a-b dien om die uiterlike sowel as die innerlike betekenis van die woord *strahlst* te beklemtoon, wanneer die digter die ewige duisternis in die binneste van sy geliefde betreur. Die aksent op die tweede helfte van maat 20 in DXI is betekenisvol as die ritmiese afwyking wat hier t.o.v. die konteks voorkom, in ag geneem word. In die voorafgaande mate het die eerste lettergreep of woord van elke maat effens meer gewig gedra. Hier word die klem egter na die tweede woord en ook die tweede maatslag in die maat verskuif om uitdrukking aan die onderdrukte ergernis te gee. In DXV:65 word die eensame jong man se wanhopige uitroep d.m.v. 'n *sforzando* beklemtoon. Dit onderskryf sy intense verlange na die geluksoord wat hy vroeër geken het.

Die aksent wat teenoor die woord *begehr* in FI:23a voorkom, beklemtoon nie alleen die woord as sulks nie, maar ook die geïmpliseerde begeerte wat die verliefde jong meisie nog nie hier uitspreek nie, nl. om by haar geliefde te wees. Die aksent op die woord *Er* by die stemintrede van FII (maat 2) verhef reeds die jong man wie se voortreflikhede hier besing word bo alle ander mans. Die besondere gevoelsintensiteit waarmee die meisie sy aantreklike deug besing, word in hierdie enkele aksent vasgevang. Later, in maat 57, word dieselfde woord op dieselfde wyse beklemtoon. Die subtiele verdonkering wat die veranderde register hier meebring, verinnerlik egter die ekstase van die jong meisie in 'n sekere mate. Ook in FVIII tree die stem met 'n aksent in. Hier is die effek egter heeltemal en aangrypend anders. In hierdie laaste, somber lied spreek die aksent van die intense smart wat die vrou by die verlies van haar man ervaar.

Ook in die begeleiding van liedere van albei siklusse word aksente gebruik om klem te lê op sekere beelde, emosies of affekte. Dit handel nie hier om aksente wat ooreenstem met aksente in die stemparty van die betrokke lied nie, maar slegs aksente wat uitsluitlik in die begeleiding verskyn met die doel om uit te brei, toe te lig of te beklemtoon.

Die regterhandparty van DVI vertoon in mate 21, 22 en 23 geaksentueerde lang note wat nie alleen die melodie voortsit

terwyl die stemparty 'n pouse het nie, maar ook iets van die gewigtigheid van die aanvangsmate behou te midde van die ietwat ligter atmosfeer wat heers by die beskrywing van die interieur van die katedraal (kyk DVI:21-23 binne die konteks van 16d-27b).

Die aksente op die swak maatslae van 35, 37 en 39 van dieselfde lied dien ook om die gedrae klank van die linkerhandparty te beklemtoon. Verder gee dit ook iets weer van die man se onewewigtigheid wanneer hy in die gelaat van die Maria-beeld sy geliefde herken (DVI:35-42).

Die volgehoue aksente in DVII:1-10a spreek van die digter se vasberadenheid om hom nie van stryk te laat bring deur die verraad van sy geliefde nie. In mate 13-16 is die aksente so geplaas dat dit telkens die woorde beklemtoon wat dui op die koue duisternis in die harde hart van die geliefde en werk as sulks besonder empaties (kyk DVII:13-16).

In mate 30-31 van hierdie lied word daar weer na dieselfde beklemtoning teruggekeer wat by die begin van die lied voorgekom het. Dit word egter spoedig gestaak wanneer die spesifieke ritmiese inkleding van die naspel hom nie langer daartoe leen nie en so ook die futiliteit van die jong man se vasberadenheid deurskemer (kyk DVII:30-31).

Die linkerhand-oktawe wat in DIX:25-34 konstant op die eerste maatslag voorkom, skep die idee van 'n dansritme en sluit ten nouste aan by die beeld van die geliefde wat meedoen aan die vrolike dans op haar bruilofsfees (kyk DIX:25-34). Hierdie besondere beklemtoning spreek egter ook van emosionele stuwung wat gepas is by die digter se onsteltenis oor die geliefde se ontrou. Wanneer soortgelyke aksente in mate 59-68 voorkom, getuig dit subtiel van die smart van die digter wat deur die meegevoel van die engeltjies beklemtoon word.

Die aksente wat in mate 21-23 van die naspel van DX voorkom, lig hoofsaaklik die kontrapunt toe, wat op sy beurt van die vervlegting van die verlate digter se emosies spreek (kyk DX:19-25).

Moedswilligheid en hardkoppige leedvermaak word uitgedruk in die geaksentueerde sinkopasie wat so volop in DXI voorkom (kyk bv. DXI:1, 2, 4, 13, 14, 16 ens. en veral ook die naspel).

In DXII word die tonika telkens in mate 11 en 19 d.m.v. 'n aksent beklemtoon. Die gesinkopeerde effek van die plasing van die tonika en die aksentuering daarvan sluit aan by die ontstemdheid van die digter wat nie eens aanklank by die natuurskoon kan vind nie (kyk DXII:11 en 19).

Die aksent op die heel laaste ritmiese verdeling van maat 24 in DXII beklemtoon nie alleen die heersende chromatiek nie, maar dra ook by om 'n besonder innige gevoelsmoment te skep in die naspel (kyk DXII:24-25).

Nie alleen die betrokke woorde en die sprekende chromatiese akkoorde nie, maar ook die digter se ontsteltenis en teleurstelling word in DXIV:35 en 36 emfaties deur die aksente uitgelig (kyk DXIV:34b-37).

Aksente word baie effektief in DXVI aangewend. In mate 2-3c word die besliste vasberadendheid van die jong man treffend uitgespel nog voordat daar 'n woord gesprek is (kyk DXVI:1-3c). In mate 4-5 skep die aksente 'n imposante indruk en skilder die resolute vasberadenheid van die digter (kyk DXVI:3d-5).

Die beklemtoning van die swak maatslae in mate 36-38 van DXVI d.m.v. aksente gee die moeisame voetval van die draers van die reusagtige kis plasties weer (kyk DXVI:35d-39). Die verskuiwing van die aksente na die sterk maatslae en langer nootwaardes van mate 40-42 van hierdie lied teken iets van die finaliteit van die weglê van die kis met al die herinneringe en die feit dat die draers hulle bestemming bereik het (kyk DXVI:39-42).

Na die aanvanklike diatoniek van die naspel word die sprekende chromatiek van maat 54 met 'n (waarskynlik agogiese) aksent op die laaste ritmiese verdeling beklemtoon (kyk DXVI:54b³).

In *Frauenliebe und Leben* is dit net in FI en FII dat daar van beduidende aksente in die begeleiding gebruik gemaak word. Die aksente wat in FI:3b en 19b voorkom, werk emfaties t.o.v. die sinkopasie sowel as die onderliggende harmonie (kyk FI:2-3 en 18-19).

Die aksente wat in FII:9, 17, 18 en 56 voorkom, werk emfaties in die sin dat die formule wat met die voortreflikheid van die jong man geassosieer word, hier driemaal herhaal word. Wat die aanbieding van die besondere formule hier opvallend maak, is die feit dat dit anders as in bv. maat 1 van die stemparty gesinkopeer weergegee word (kyk FII:1, 9, 17, 18, 56).

In mate 21 en 23 van FII word aksente in die linkerhand gebruik om die versierde akkoorde en die besondere harmoniese oplossingsdrang van die dominantvierklanke te beklemtoon (kyk FII:21 en 23).

In mate 38, 42, 46 en 48 van hierdie lied word aksente emfaties van die sinkopasie sowel as die dialoog wat tussen die stem en die begeleiding gevoer word, aangewend (kyk FII die genoemde mate). Maat 66 van die naspel verwys ook na

hierdie mate en word as sulks ook d.m.v. 'n aksent op die tweede maatslag beklemtoon (kyk FII:66).

Die aksentuering van sekere note, akkoorde of maatslae d.m.v. 'n *sforzando*-aanduiding kom uitsluitlik in sekere liedere in die *Dichterliebe*-siklus voor. Dit kan moontlik verklaar word vanuit die gesigspunt dat die pakkende intensiteit van die *sforzando* nie gepas is binne die raamwerk van die beskeidenheid van die ontluikende jong vrou, die teerheid van die jong moeder of die verslaentheid van die verlate weduwee nie. Die hartstogtelike jong digter se snelwisselende emosies leen hom veel eerder tot 'n beklemtoning van hierdie intensiteit.

In DVIII:31 veral, maar ook in mate 33-36 van hierdie lied, is die *sforzando*'s presies gepas om uitdrukking te gee aan die digter se bittere verskeurdheid waarvoor sy geliefde self verantwoordelik is (kyk DVIII:28-37).

Brandende emosionele opwelling spreek uit die momentele intensivering wat in mate 24 en 26 van DX d.m.v. die *sforzando* geskep word. Teen die agtergrond van die kontemplatiewe gees van die lied en die oorheersende lae toonvlak tree die *sforzando*'s sprekend op die voorgrond (kyk DX:20-30).

Die *sforzando* in DXIII:32b besit die karakter van 'n intense wanhoopskreet veral gesien binne die besondere harmoniese konteks. Die feit dat die intense akkoord deur rustekens omring word dra daartoe by om dit as 'n uitroep te laat uitstaan (kyk DXIII:28a³-34).

In DXIV:9 en 22 dien die *sforzando*'s nie alleen om die intrede van die veranderde metrum te beklemtoon nie, maar werk dit ook emfaties t.o.v. die teks en intensiveer dit die onderliggende ontsetting van die digter (kyk DXIV:7-11a en 19-24a).

Wanneer dieselfde materiaal as wat in die voorspel voorgekom het as tussenspel in DXV:36b³-40b² gebruik word, is die toonvlak hoër en die linkerhand se toonkleur donkerder wat aan die tussenspel 'n meer dramatiese karakter verleen. In aansluiting hierby val die *sforzando*-akkoord in 38a as 'n besonder dramatiese gevoelsmoment op (kyk DXV:36b³-40b²).

Maat 65 van dieselfde lied verteenwoordig eweneens 'n dramatiese hoogtepunt wat d.m.v. 'n *sforzando* ingeklee word. Die *sforzando* van die begeleiding word geensins deur dié van die stem oorskadu nie, aangesien die begeleidingsparty alleen geweldige dramatiese seggingskrag besit en verdien dus as sulks vermelding (kyk DXV:57-86).

Iets van die digter se ontsetting by die besef dat sy droom soos mis voor die son sal vervloei, vind weerklank in die

kragtige *sforzando*'s in mate 95 en 100 van hierdie lied (kyk DXV:92b³-103).

Die eksplosiewe *sforzando* op die aanvangsakkoord van DXVI besit besondere dramatiese seggingskrag wat die aandag gryp in afwagting op die makabere tafereel wat hom gaan afspeel (kyk DXVI:1-3c).

In maat 39 van hierdie lied verskyn 'n nog meer sprekende *sforzando* - indien moontlik. Wanneer die uiteindelijke doel met die reuse kis duidelik word, word die drama van die oomblik in 'n treffende chromatiese akkoord op die swak maatslag van die maat vasgevang. Die trefkrag van hierdie akkoord word d.m.v. 'n *sforzando* en 'n fermate versterk (kyk DXVI:35d-39).

Die besonder lang nootwaarde in mate 34c-35 van FV val as ongewoon binne die konteks op. Dit beklemtoon die heerlike behae wat die bruid daarin skep om die bruidegom hare te noem (FV:33-35).

Die matelose leegheid en doodsheid wat die vereensaamde vrou ervaar, word oorgedra deur die ongewone verlengde nootwaarde in mate 10 en 14 van FVIII. Binne die konteks van hierdie lied gesien, is die oorgebinde note met die effek van dubbelgepunteerde halwenote ongewoon en betekenisvol (FVIII:9c²-11a, 13c²-15b).

Soos wat enkele toonhoogtes emfaties aangewend kan word, sal ook 'n formule of frase wat in 'n opvallend verskillende register geplaas is, emfaties kan werk. Die hoë register word in albei siklusse vir die uitdruk van baie eenderse affekte en situasies binne die konteks van elke siklus gebruik. Dit is egter opvallend dat die hoë register in *Dichterliebe* meesal in 'n mindere of meerdere mate met smartlikheid in verband gebring word. Daarenteen word die hoë register in *Frauenliebe und Leben* oorwegend met betrekking tot aangename emosies aangewend. Hierdie verskynsel hang waarskynlik saam met die verskil in die natuurlike stemkwaliteit van die man en die vrou, asook die temperamentverskille tussen die twee geslagte.

In DI word die hoë register aangewend wanneer die emosie oplaai by die jong man se verwysing na die ontwaking van die liefde in sy hart.

In mate 11, 13 en 14 van DIII beweeg die stem na die hoë register wanneer die digter met opgewondenheid verklaar dat sy geliefde al die elemente in die natuur waarop hy verlief was, verteenwoordig.

Wanneer die jong man vertel van die helende effek wat die kus van sy geliefde op hom het, bereik die melodie van DIV sy hoogtepunt in mate 5 tot 7. Om hierdie klimaks te help,

word die hoë register in die stem met emfatiese effek aangewend.

Die ontstemdheid van die digter vind in mate 25 tot 27 van DVII uiting in die volgehoue herhaling van note in die hoë register.

Note van die hoë register word getref by die digter se verwysing na die feesmusiek in DIX. Hierdie hoë en helder tone dra egter nie net 'n positiewe boodskap nie. Die jong man is ontsteld oor die feestelikheid aangesien dit die verlies van sy geliefde versinnebeeld en hom ook van die plesierige verkeer uitsluit. Daar is dus ook 'n mate van ontstemdheid in hierdie hoë tone opgesluit.

In die verloop van die tweede strofe van DXI word telkens tone uit die hoë register aangetref waar dit om die hoogtepunt van die verraderlikheid van die wispelturigheid van die jeug gaan. Hierdie tone is gepas om die ontsteltenis oor die lukrake verandering van hart van die jongmense uit te druk.

Namate die emosionaliteit vanaf maat 28 van DXV toeneem, word die stem toenemend na die hoë register verplaas. Wanneer die bome en die voëls aktief meedoen aan die verwonderlike toneel, spreek hierdie hoë tone van besondere opgewondenheid. In mate 57 tot 66 van dieselfde lied word die hoë register ook sprekend aangewend om die beeld van die opbruisende fontein wat deur die marmer breek en in die helder strome weerkaats word, uit te bou. Ook verleen dit intensiteit aan die verlangende uitroepe van die digter wanneer hy daarna smag om na die wonderoord te gaan. Te midde van die oorwegende aanwending van die middelregister tree die hoë tone in mate 94 en 95 as beklemtoning van die verlies van die sprokiestoneel besonder gevoelsbelaaï na vore.

Die tone van die hoë register wat in mate 25 en 33 van DXVI getref word, werk intensiverend waar die digter die enorme beelde voor die geestesoog tower. Dit spreek ook van sy onderliggende ontsteltenis wat hy d.m.v. die oordreuenheid probeer besweer.

Wanneer tone uit die hoë register in FI getref word, handel dit om getemperde klimakspunte (mate 8, 10, 12, 24, 26, 28). Die besondere innigheid wat die meisie by haar bepeinsing van haar nuutgevonde liefde ervaar, word hierdeur gefintensiveer.

In FII word die hoë stemregister affektief aangewend by die musikale en tekstuele hoogtepunte om uitdrukking te gee aan die emosionele opwelling wat die meisie beleef (mate 8, 16, 35, 42, 50, 63). Elkeen van hierdie melodiese hoogtepunte

spreek van die meisie se bewondering vir haar geliefde en die behae wat sy in haar totale oorgawe aan die liefde skep.

Emosionele opwelling en absolute behae in die liefde word ook in FIII d.m.v. die hoë register gesuggereer. Terwyl tone uit die hoë register sprekend in mate 34, 39 en 46 tot 49 figureer, is die koda as geheel in die hoë register geplaas, wat bydra tot die intense karakter daarvan.

Die uitbreiding van die stemomvang in FIV gaan gepaard met die versnelde tempo soos aangedui in maat 25. Hier ondervind die meisie 'n sprekende emosionele opwelling wanneer sy haar algehele oorgawe aan en opoffering ter wille van haar geliefde uitspreek.

By klimakspunte en momente wat van intense emosionele opwelling spreek, word in FV van die hoë register gebruik gemaak. In mate 16 en 17 verwys die jong bruid na haar bruidegom se - en sekerlik by implikasie ook haar eie - ongeduldige afwagting op die huweliksdag. In mate 33 tot 35 spreek die bruid haar begeerte tot algehele oorgawe aan haar bruidegom uit.

In mate 10 en 53 van FVI handel dit telkens om 'n vreugdegevoel wanneer die stem die hoogste tone in die gehele stemparty tref. Ook hier word die hoë register met aangename emosies geassosieer.

Uiting word in FVII aan die moeder se ekstase en intense liefdeservaring gegee deur van die hoë register gebruik te maak in mate 24 en 31.

Slegs in FVIII word die hoë register in hierdie siklus nie met aangename emosies geassosieer nie. In mate 10 en 12 word die uitwykings na die laer tone van die hoë register klimakteries aangewend om aan te sluit by die intense ontroering en droefheid van die treurende vrou.

Die affekte, tekstuele gegewe en situasies waarmee die lae register geassosieer word, stem in die verskillende liedere van albei siklusse opvallend ooreen:

In mate 32 en 33 word daar na die laagste toonhoogte in DVII teruggekeer om so te bevestig dat die ongeluk wat die digter ervaar het, nog lank nie agter hom lê nie, maar steeds deel van sy bestaan uitmaak.

Laer, donkerder tone word in die verloop van DIX op verskillende plekke aangewend om op subtiele wyse te laat deurskemer dat die digter te midde van al die feestelike plesier, steeds deur 'n troebele emosionele gesteldheid geteister word.

In maat 25 van DXI verskyn 'n uiters effektiewe lae registertoone wat verdonkerend werk wanneer 'n ongeërgde houding jeens al die wispelturigheid van die jeug geveins word.

In mate 10-11 en 22-23 van DXIV word besonder lae melodienote nie alleen skilderend aangewend wanneer die digter beskryf hoe dat hy voor die voete van sy geliefde neerval en die trane van haar wange gly nie. Hierdie donker tone sluit ook aan by die somberheid wat onderliggend aan hierdie ervaring van die digter is.

Mate 44-45b van DXVI bly beperk tot die lae register wanneer daar van chromatiek gebruik gemaak word om 'n element van geheimsinnigheid in die lied in te dra.

Die slotmaat van die stemmelodie van FV maak op treffende wyse van die lae register gebruik wanneer die bruid finaal die bekende kring van haar vriendinne agterlaat. Hierdie donker tone bevestig die finaliteit van die afskeid en die gefimpliseerde weemoed wat te midde van die liefdesvreugde en opwinding tog teenwoordig is.

FVII eindig sprekend in die lae register om aan die woord *Lust* 'n warmte intensiteit te verleen. Moontlik is daar in hierdie donker toon iets van die weemoed opgesluit wat die vrou sal ervaar as sy haar man aan die dood moet afstaan en haar kind die enigste band met hom verteenwoordig.

Namate die bedroefde vrou se afgetrokkenheid in FVIII toeneem, raak die toonumfang al hoe enger en die registerkleur dienooreenkomstig donkerder. Uitgesonderd die f^2 en g^2 in mate 19 en 20 bly die melodiese omvang uiteindelik beperk tot die tone $c^{\#2}$ tot e^2 .

*Saltus duriusculus*⁷⁰ : 'n Dissonante sprong word gebruik om uitdrukking aan meesal negatiewe affekte te gee. Die innerlike gedrongenheid wat die bedroefde digter ervaar wanneer die duister smart hom na die woud dryf, word in DX d.m.v. 'n stygende vergrote vierde weergegee (DX:15-16a).

In FVIII:13 word die harmoniese vorm van c-mineur aangewend. Die resulterende vergrote tweede klink besonder droewig ná die intense, ietwat gelukkiger gestemde voorafgaande frase (FVIII:11d-15d).

Die verminderde vierdeval wat in FVI so 'n prominente rol speel, word deurlopend in die stem sowel as die begeleiding aangewend, om uitdrukking aan aandoening te gee. Hier handel dit nie juis om 'n negatiewe assosiasie nie, maar is die onbegrip van die man vir sy vrou se emosionaliteit tog effens ongelukkig (kyk FVI as geheel).

Die dalende verminderde vyfde word ook in FII aangewend om die melodramatiese selfopofferende verklaring van die oorstelpde meisie te beklemtoon (FII:40d-42c).

Dalende mineursewende intervalle word in DIX:14-15 en 48-49 aangewend met 'n sprekende smartlike effek, veral ná die sterk diatoniek van die voorafgaande melodiese materiaal. Teen die agtergrond van feesvierende bruilofsgangers ervaar die digter 'n aangrypende vereensaming wat hom van die feestelikheid uitsluit (DIX:12-15, 46c-49).

Afgesien van die gestikulerende effek van die dalende mineursewende in DXVI:12, besit die betrokke interval ook 'n smartlike kwaliteit wanneer die digter noem dat hy baie het om weg te lê (DXVI:11d²-13b).

Hoewel daar nie 'n negatiewe assosiasie bestaan nie, kan die dalende mineursewende in FII:3, wat van eerbiedige verwondering spreek, tog genoem word. Treffend is die effek daarvan in opvolging van die ekstatische arpeggio-figuur waarmee die stem intree (FII:2-3c).

Die stygende vergrote vierde in DX:16a beklemtoon nie alleen die woordbetekenis nie, maar is ook emfaties van die droefheid wat die digter die woud in dryf (DX:14b²-16a).

Passus duriusculus⁷¹ : Die figuur word voorgestel deur 'n dissonante lopies, waarvan die grenstone 'n dissonant vorm.

Hoewel dit nie om 'n uitgebreide lopies handel nie, sou die verminderde vierde in DVII:3-4 gevorm deur die boonste en onderste melodiese draaipunte van die melodiese formule as 'n voorbeeld van bg. figuur beskou kon word. Dit sluit aan by die smartlike gebrokenheid van die digter (DVII:2c-4b).

In DXVI:19d²-23b vorm die melodiese draaipunte 'n verminderde vyfde. By die beeld van die doodsaar is hierdie formule besonder gepas (DXVI:19d²-23b).

Pathopoiia⁷² : Vreemde halftone of chromatiek in 'n diatoniese omgewing word gebruik om affekte op te wek.

Die opvallende ryk chromatiek wat in FV teenoor die verwysing na die mirtekrans gebruik word, werk nie net skilderend nie maar ook affektief. Hier handel dit om die meisie se intense gevoelservaring as sy die bruidstooisel ontvang (FV:7-10, 25-26).

Die halftoondaling in DXIII:31b-32 (mineurtweede) verklank die wanhoop wat die digter ervaar wanneer hy uit sy ontstellende droom ontwaak. In opvolging van die melodiese klimaks wen die toondaling aan seggingskrag (DXIII:31-32).

'n Verstommende effek word in DXVI:38-39 d.m.v. dalende halftone bereik. Die neerlaat van die enorme kis in die see word op byna makabere wyse deur die halftoondaling geskilder en beklemtoon (DXVI:37d-39).

Intense verlorenheid word weergegee deur die halftoondaling gepaard met die lang nootwaardes in FVIII:10-11 (FVIII:9c-11a).

Na die aanvanklike suiwer diatoniek van die stemmelodie van DIII, word o.a. chromatiek aangewend om aan die melodie 'n bykomende soetlikheid te verleen wanneer die digter die geliefde se skoonheid en deugde besing. Veral die sewende van die tussendominant speel hier 'n rol (DIII:8b²-12b²).

Ongeluk en twyfel word emfatisies uitgedruk d.m.v. die chromatiese verhoging van die melodienoot in DIV:13 teenoor die woord *sprichst*. Die harmoniese beklemtoning van die betrokke melodienoot is presies gepas waar dit om die verraderlike valse liefdesbeloftes van die meisie handel (DIV:12b²-13b).

Die intense smartgevoelens wat gewek word deur die liedjie wat die geliefde eens gesing het, word benewens die melodierigting ook d.m.v. chromatiek oorgedra in DX:8b²-10a. Wanneer dieselfde melodiese wending herhaal word, word die effek daarvan verder geïntensiveer deur die chromatiek van maat 10b² en die feit dat daar na 'n donkerder toonaard uitgewyk word (DX:8b²-10a en DX:10b²-12a).

Die styging na die chromatiese toon in DXI:29-30 spreek saam met die volgehoue toonherhaling van die diepliggende en allesoorheersende smart van die teleurgestelde jong digter (DXI:28b²-32a).

Terwyl die futiliteit van die jong man se woede oor die meisie se onverskilligheid deur die ongestoorde direkte herhaling in DXI:22b²-24a onderstreep word, word die herhaling harmonies meer gekompliseerd ingeklee. Hierdeur word die innerlike woeling wat die man beleef, gesuggereer (DXI:20b-24a).

In DXII staan die helderheid van die someroggend en die kleur en geur van die ryk blommeprag in sterk kontras met die bleek digter en sy treurige gemoed. In mate 7b-9 beklemtoon die chromatiek die verruklike kleure- en geurespel van die blomme in die sonlig (DXII:7b³-9).

Die positiwiteit van die skerper chromatiese tone in DXII:17 en die verdonkerende effek van die verlaagde tone in maat 19 speel aan op die ongelykgestemdheid van die omringende natuurskoon en die droewe digter. Die kleurvolle blommeprag word hier gesuggereer asook die neerdrukkende emosionele effek wat dit op die digter het (DXII:17-20a).

Die heroïese gehalte van die herhaling van die herout-formule en die aanvangsmateriaal van die lied in FII:57-64 word getemper deur die chromatiese halftoondaling in maat 64c. Hierdie wending sluit aan by die verinnerliking en huiwering wat die meisie ervaar nadat sy skynbaar ongeërg verklaar het dat haar geliefde maar haar hart kan breek (FII:62d-64c).

Die chromatiek in FII:27-28 wat in die halftoonskredes van die stemmelodie resulteer, beklemtoon die weekheid waarmee die verliefde meisie haar held op 'n afstand betrag (FII:27-28).

Verstarde verwondering spreek uit die stilstand van die melodie op die chromatiese noot in FIII:7-8a teenoor die woord *berüçkt* (FIII:4c-8a, p.567). Die chromatiese noot waarmee die melodiese formule in FIII:20c begin, spreek van teerheid wanneer die meisie van haar droomervaring vertel (FIII:16c-24b).

Parrhesia⁷³ : Ongewone dissonante word aangewend maar harmonies sodanig hanteer dat dit nie wanklankig word nie.

Die komplisering van die eenvoudige harmoniese slotprogressie d.m.v. 'n leunnoot en driedubbele terughoudings in DXIV:37b²-38b is wonderlik gepas om die verwarring van die bedroë, ontwakende digter uit te druk (DXIV:36b²-38b).

Ewe effektief is die verminderde vierklank teenoor die woord *berüçkt* in FIII. Hier is egter geen negatiewe konnotasie ter sprake nie. Dit handel nl. om die heerlike verrukking wat die meisie ervaar by die gedagte dat haar geliefde haar liefde beantwoord het. Ook die Franse sesde wat die droomgedagte verderaan beklemtoon en die vergrote drieklank en moldoer wat die meisie se droombetowering bevestig, werk effektief in hierdie opsig. Al is hier nie sprake van werklik ongewone dissonante as sulks nie, geld die besondere andersheid van die betrokke akkoorde as genoeg motivering om dit as voorbeelde van hierdie figuur te identifiseer (FIII:6c²-8, 43-44, 5c²-60, 24c-31, 82c-84).

In FIII word dissonansie betekenisvol aangewend om die teenstelling tussen droom en werklikheid te beklemtoon. In FIII:24 bly die f¹ uit die vorige maat nog in die stemparty klink, terwyl die begeleiding reeds 'n f^{#1} bevat. Soos vroeër verduidelik (kyk onder die analise van FIII) word dit vertolk as die stemparty wat nog vashou aan die gedagte van ewige liefde terwyl die klavier reeds vooruitdui op die ongeloof dat die droom nie waar kan wees nie (FIII:20c-27).

Innige piëteit word deur die dalende chromatiese melodieverloop in FIV:3c-4c oorgedra (FIV:3c-4c).

Die chromatiek in FIV:27-28c waardeur die melodiese lyn tot sy hoogtepunt gevoer word, onderskryf die ekstase wat die meisie ervaar wanneer sy die begeerte uitspreek om aan haar geliefde te behoort (FIV:26d-28c).

FIV:24d-32c bevat 'n besonder gevoelsbelaaide strofe. Die toenemende hartstog wat die jong bruid hier ervaar, word treffend verklank deur die opstapelning van tussendominant-vierklanke. Hierdie effek word verkry a.g.v. die inherente harmoniese oplossingsdrang van die vierklanke (kyk FIV:24d-32c). Wanneer die feestelike stemming die oorhand oor die momentele weemoed by die afskeid kry in FV:43-44, word hierdie effek bewerkstellig deur die chromaties-stygende melodie (FV:41-44).

Noema⁷⁴ : In die redekuns kom hierdie figuur neer op die aanwending van 'n styl wat sterk van die retoriese omgewing waarin dit geplaas is, verskil. Hoewel die musikale toepaslikheid van hierdie figuur omstrede is, sou dit na alle waarskynlikheid tog in die volgende voorbeelde kon geld. Die styl van mate 28b²-37 van DVIII verskil sterk van die voorafgaande mate van die betrokke lied. Die smart wat die geliefde die digter aangedoen het deur sy hart te *verskeur* en die kontras tussen haar wreedheid en die medelye van die natuurbeelde vind hierin wonderlik uitdrukking (DVIII:28b²-32a en kyk ook tot by maat 37).

Dubitatio⁷⁵ : Hierdie figuur word gebruik om twyfel of onsekerheid uit te druk. Die tipiese aanwendingswyse daarvan is die sg. *twyfelagtige* modulasing of onnodige stilstand wat van huiwering spreek. Met 'n bietjie verbeelding sou mate 44c-45 van FV ook as 'n voorbeeld van hierdie figuur herken kon word. Wanneer die rankende begeleidingsfigure terugkeer, is stem en begeleiding skielik uit pas a.g.v. die intrede van die begeleidingsfigure op die tweede helfte i.p.v. die eerste helfte van die maat. Die onsekerheid van die bruidsmeisies wat nog hand wil bysit terwyl die bruid gretig is om te vertrek, word gesuggereer (FV:44c-45).

Melodiese daling oor die beperkte toonomvang van 'n mineurderde in kombinasie met 'n onvolmaakte kadens spreek in FIII:34-35 van intense verwondering en ekstasiese vertwyfeling (FIII:32c-35).

Dialogismus⁷⁶ : Hierdie figuur dui op 'n dialoog of tweegesprek wat in meerkorigheid of concerto-praktyk aangewend word.

In *Dichterliebe* sou hierdie figuur nie juis sinvol gebruik kon word nie, aangesien dit daar om 'n monoloog handel. In FVI gee die sekwensiële nabootsing van die stem deur die

klavier uitdrukking aan die aanklank, begrip en innigheid wat die vrou by haar man vind (FVI:26-30).

Hyperbaton^{??} : Hierdie figuur word vergestalt deur die verplasing van 'n gedagte uit sy natuurlike posisie a.g.v. die heftigheid van die affek.

Wanneer dit in DXI om die irrasionele optrede van die meisie handel, begin die formule met 'n aksent op die tweede maatslag in maat 20b en verleen so ongewoon veel gewig aan 'n rededeel wat normaalweg nie soveel klem sou ontvang nie, (DXI:16b²-24a).

FI word binne die raamwerk van die betrokke siklus gesien, op unieke wyse benader. Die hele lied word in ritmiese opset oorheers deur die sinkopasie wat verkry word deur die beklemtoning van die tweede maatslag soos dit reeds in die eerste frase van die stemparty waargeneem word. Maat 2 (wat deur die begeleiding in maat 1 voorberei word) dien as ritmiese kern vir die hele lied (kyk FI as geheel; FI:2-4).

In FVIII tref die strak, stekende kwaliteit van die gesinkopeerde mineurdrieklank as simbool van die slag wat die dood die vrou toegedien het deur haar van haar man te ontnem (FVIII:1-2, 5, 12).

Die enigste sinkopasie wat in DVIII in maat 30 voorkom, werk besonder betekenisvol. Dit handel hier om die wyse waarop die digter se hart deur die meisie figuurlik in twee geskeur is. Hierdie emosionele skeuring en die gevolglike ontwrigting wat die jong man beleef, vind wonderlik uiting in die aanwending van die sinkopasie (DVIII:28b²-32a).

In FIV verskyn die enigste sinkopasie wat in hierdie lied voorkom, teenoor die woord *verloren* in maat 14. So word nie alleen die woord uiterlik nie, maar ook die innerlike betekenis van onstabiliteit en vreemdheid beklemtoon (FIV:12b²-16b).

Ongewone beklemtoning binne die raamwerk van die betrokke lied wat besonder gepas is, kom voor in FII:52c²-d. Hier verlustig die hulpeloos verliefde meisie haar op melodramatiese wyse in die gedagte dat sy haar held so innig lief het, dat hy gerus maar haar hart kan breek. Dit word in die musiek d.m.v. sinkopasie uitgedruk (FII:50d-54b).

Die gesinkopeerde stemaanvang in FVI:2b wat reeds deur die klavier in maat 1 geantisipeer word, beklemtoon nie alleen op besondere wyse die woord *Süsser* nie, maar spreek ook van 'n tere weekheid en innige koestering kenmerkend van die lied in die algemeen (FVI:2-4).

Onreëlmatige nootgroepe in die vorm van triole word slegs drie maal in die verloop van die twee siklusse gebruik en telkens met 'n besonder sprekende emfatiëse effek.

In DII word die triool in maat 13b gebruik om aan die melodie 'n hunkerende ondertoon wat van weekheid spreek te verleen. Terselfdertyd trek dit die aandag weg van *deinem* af, wat 'n geweldig subjektiewe effek skep (DII:12b²-14b¹).

Die triool in DV:15a verleen sprekende ritmiese gewig aan die woord *wunderbar* deurdat al drie lettergrepe ewe lang nootwaardes verkry. Die uitsonderlikheid van die onreëlmatige notegroep binne die bepaalde ritmiese konteks beklemtoon die uiterlike sowel as innerlike betekenis van die woord treffend (DV:14b²-16a). Die triool in FVI:20 tree vanweë die uitsonderlikheid daarvan binne die bepaalde konteks sterk op die voorgrond - veral aangesien dit ook die enigste melisma in die lied verteenwoordig. Die spesifieke teksinhoud verleen aan hierdie triool 'n speelse karakter. Dit staan in sterk kontras met die diepe ontroering wat uit die lied as geheel spreek. As sulks dien dit om balans te verkry binne die raamwerk van die byna beswaarde atmosfeer en dien as 'n momentele opflikkering (FVI:20-21b).

Die wisseling van metrum wat in DXIV (en slegs in hierdie lied) voorkom, sou waarskynlik ook as 'n voorbeeld van **Hyperbaton** genoem kon word. Die wisseling van metrum in mate 9 en 22 werk besonder effektief om 'n toenemende mate van beweeglikheid en oplaai van emosie te bewerkstellig (vergelyk mate 9 en 22 met die res van DXIV).

Antitheton⁷⁸ : Hierdie figuur druk teenstelling uit, d.m.v. rigting, dinamiek of tempo.

'n Gelyktydigheid van twee teenstellende elemente word op treffende wyse in FI weergegee. Wanneer daar sprake is van die helder beeld (teks) van die geliefde wat uit die diepste donker (harmonie) verrys, is die teks op sy helderste en die begeleiding op sy donkerste deurdat dit na 'n lae register beweeg en ook a.g.v. die harmoniese digtheid (FI:13c-16).

Die snel wisselende melodiese rigting in FII:50d-52b werk spanningsvol en verraa die innerlike verdeeldheid wat in die meisie se hart heers, wanneer sy gemaak ongeërg haar hart op die altaar van die liefde lê (FII:50d-52b).

In DVII:14c²-16b verdonker die teks inhoudelik t.o.v. die voorafgaande mate 12c²-14b, terwyl die musikale materiaal a.g.v. die aanwending van 'n stygende sekvens verhelder. Uit hierdie teenstelling spreek die onverbidlikheid van die ontroue meisie se hart des te sterker (DVII:12c²-16b).

Eenvoud word in DIV treffend aangewend om verskuilde gevoelsinhoud oor te dra. Die soete gewoonheid van die

valse liefdesverklaring van die meisie in hierdie lied word treffend ironies gebruik (DIV:12b²-14b¹).

Die besondere melodiese en harmoniese eenvoud van DVIII:6b⁴-8a is sprekend van die selfbedrog van die digter. Lg. spreek duidelik uit sy aanvaarding van 'n simplistiese oplossing vir 'n komplekse probleem (DVIII:6b⁴-8a).

Parenthesis⁷⁹ : Hier handel dit om die opsetlike lae ligging van die stem.

Stemverlaging, tesame met 'n verandering t.o.v. register en melodiese rigting (dalend) roep die beeld op van die aardse newelbeelde wat uit die klam grond opstyg (DXV:40b³-44a).

DXI:25 bevat 'n afwaartse oktaafsprong wat die daaropvolgende toonherhaling op die lae b[♭] inlui en as sulks verdonkerend werk. Daardeur word die sombere geskiedenis wat homself so dikwels herhaal, beklemtoon (DXI:24b²-28a).

Ingetoë berusting, maar ook 'n sekere mate van onsekerheid spreek uit die gewysigde getransponeerde formule in FII:49-52b. Die stemparty lê hier 'n mineurderde laer as in mate 41-44b. Ook die begeleidingsregister dra by tot die verdonkering en bou die affek uit wat deur die stem gedra word. Hierdie verdonkering spreek ook van verinniging en verleen aan die meisie se uitspraak 'n bittersoet kwaliteit (kyk FII:49-54b).

Maat 55b²-56a¹ van FII maak in die klavierparty van die instrumentale aanwending van hierdie figuur gebruik as die regterhand- en linkerhandparty kruis, sodat die gesinkopeerde weergawe van die heroïese formule besonder laag lê (in vergelyking met vorige verskynings). Die oorstelpte meisie se poging om haar emosionele ewewig te herwin en haar veronderstelde benouing word deur hierdie *stemverlaging* weerspieël (kyk FII:54-56).

Vanaf FVII:13 word 'n steeds dalende lyn aangetref wat in maat 17 sy laagste toon bereik, nl. e[♯]. Nêrens anders in hierdie lied word daar vir so 'n lang melodieverloop weer so 'n lae register aangewend nie. Hier tree dus 'n donkerder nuanse na vore wat van verinniging spreek en aansluiting vind by die vrou se ontroering wanneer sy haar verwondering oor die eksklusiewe voorreg van moederskap uitspreek (kyk FVII:2-17).

Wanneer die vrou haar uiterste smart by die verlies van haar grootste geluk in FVIII uitspreek, verskyn die woord *Glück* teenoor die laagste toonhoogte wat in hierdie lied voorkom, nl. c[♯]. Hierdie relatief donker toon word aangewend om die *verlore* geluk en die vrou se gevolglike smart te beklemtoon (FVIII:19d-22).

Die sekwenšiele herhaling, 'n rein vyfde laer, in DVII:10d²-12b bring 'n terugkeer na die donkerder toonkleur wat by die aanvang van die lied oorheers het. Hierdie verdonkering het 'n bepaalde versomberende werking (DVII:8d²-12b).

Die stemverlaging in FII:57-58c teenoor mate 2-3c en ooreenstemmende plekke waarin dieselfde materiaal hoër lê besit in vergelyking met vroeëre soortgelyke formules in die lied 'n sekere mate van huiwering. Die donkerder register verleen aan hierdie formule 'n meer ingetoë kwaliteit (FII:57-58c).

In DII:11 word 'n verdonkering van tone aangewend om die intieme belofte waarmee die man die meisie se liefde probeer wen, in te klee. Hierdie maat bevat die laagste tone tot dusver in die lied en ook die laagste toonhoogte wat in die stemmelodie van die lied aangewend word. Die smekende belofte spreek hier baie duidelik (DII:8b²-12a).

Interrogatio⁰⁰ : Dit is die retoriese vraag, dikwels voorgestel d.m.v. die sg. Frigiese slot, die stygende tweede. Binne die raamwerk van die tonale sisteem sou die slot waarskynlik aangepas kon word om die betrokke sisteem te pas.

'n Aanvoelbare voorbeeld hiervan kom voor in FII:53d²-54b, wanneer die meisie melodramaties verklaar dat haar geliefde se keuse selfs maar haar hart kan breek. Steeds stel sy nie haar eie voorkeur en welsyn op die voorgrond nie. Hierdie vraag sou ook gelyktydig as 'n vorm van **Dubitatio** vertolk kon word (kyk FII:52c²-54b).

Exclamatio⁰¹ : Die retoriese uitroep word dikwels as 'n opwaartse sprong of 'n kort afgebroke akkoord weergegee.

Die hoë toon in FVI:10 verteenwoordig nie alleen die hoogste melodiese toonhoogte tot dusver in hierdie lied nie, maar tree ook in tekstuele en kontekstuele verband gesien betekenisvol op. Dit handel hier om 'n sprekende innerlike opwelling van emosie as die vrou, deur haar gevoelens oorweldig, trane in haar oë kry (FVI:10-11). Binne dieselfde raamwerk val die stygende klimakstoon in FVI:53b-c as ekstatiiese eksklamasie wanneer die vrou na die verwagte ooreenkoms tussen haar man se voorkoms en die van haar ongebore baba verwys. Hierdie toonhoogte word slegs in die genoemde mate gehoor (FVI:52d-54c).

Langer nootwaardes word in DXV:65-67 aangewend as eksklamasies wat die ritmiese beweging geleidelik tot stilstand bring wanneer die affek 'n wending neem, soos deur die veranderde tempo-aanduiding geimpliseer word (DXV:65-67).

Epanalepsis⁸² : Die nadruklike herhaling (ook genoem Epanadiplosis) word bewerkstellig deur bv. rustekens in die herhaling in te voeg of van sinkopasie gebruik te maak wat nie in die eerste stelling verskyn het nie.

Die steeds terugkerende melodie van DX kan as 'n voorbeeld hiervan beskou word. Deur die herhaling van die bekende melodie word die belangrikheid daarvan vir die digter, beklemtoon. Die melodie wat gesinkopeerd in die voorspel aangebied is word met gewysigde nootwaardes ter wille van die teks, in die stemmelodie van mate 5-8a¹ aangebied. Gelyktydig daarmee is die melodie ook in die begeleiding gefinkorporeer, maar sonder die sprekende sinkopasie. Mate 19-22 vertoon weer eens die melodie gesinkopeerd in die begeleiding.

Die bruisende, sprankelende melodiese formule waarmee DXV begin het word in vergrote nootwaardes gepaard met 'n gewysigde tempo- en vertolkingsaanduiding vanaf maat 68b³ aangewend. Die digter se intense hunkering na die toweroord word hierdeur beklemtoon.

Polyptoton⁸³ : Die figuur handel om die herhaling van 'n melodiefragment in verskillende registers. Die doel van sodanige herhaling is ook om te beklemtoon.

In die naspel van DX word die melodiefragment van mate 20b-22a in mate 22b-24a 'n oktaaf laer herhaal (kyk DX:20-24a).

Anaphora⁸⁴ : Die figuur neem die gestalte aan van die herhaling van 'n frase, onmiddellik of na verloop van tyd. Gewoonlik vind in die musiek sowel as in die retoriek nie meer as drie herhalings plaas nie.

Die herhaling van gedagtes en materiaal in FIV is tekenend van die wyse waarop die geliefde in die sentrum van die meisie se gedagtes staan. Herhaling word as sulks ter wille van nadruk aangewend. Kyk mate 0-8c, 16d-24c, 32d-40c.

In ooreenstemming met die gekonsentreerde gedrongenheid wat in DV heers, is mate 2b²-4a 'n herhaling van die aanvangsformule, met geringe ritmiese en melodiese wysiging ter wille van die teks (DV:0-4b¹ en 4b²-6b¹).

Mate 0-4 vorm die basiese melodiese materiaal waaruit die melodie van DXIV groei. Die herhaalde terugkeer van dieselfde melodiese materiaal kan waarskynlik verklaar word as tekenend van die droom wat elke nag terugkeer. Die aanvangsnit word drie maal in die verloop van die lied herhaal, met slegs geringe ritmiese aanpassings ter wille van die teks. Mate 13b²-21a en 26b²-34a herhaal die musikale materiaal wat in mate 0-8a verskyn het. Binne die raamwerk van die eerste 8 mate van die lied kom daar ook 'n nadruklike herhaling voor (Paronomasia), wat daarop ingestel

is om die materiaal van die eerste frase d.m.v. die tweede, nadruklike frase te intensiveer. Dit gebeur uiteraard ook in die genoemde herhalings van mate 0-8.

Die herhaling van die dalende lyn in FVII:14 weer in maat 15 intensiveer die vrou se innige ontroering en verwondering oor die eksklusiwiteit van moederskap (FVII:14-17).

Die baie herhaling wat in DXIV voorkom kan in verband gebring word met die droom wat *elke nag* aan die jong digter verskyn. Die musikale materiaal wat in mate 0-8a voorkom, word in 13b²-21a en in 26b²-34a weer gehoor (kyk DXIV as geheel). Nie alleen sluit die volop herhaling aan by die idee van 'n droom wat gereeld terugkeer nie, maar dui dit ook op die sentrale posisie wat die droom wat om die geliefde geweef is, in die digter se lewe inneem.

Die presiese herhaling van FIII:0-15 in mate 52c-67 sluit aan by en bevestig die verruklike ongeloof wat die meisie ervaar. Sy verlustig haar in haar verwondering oor die feit dat die man van haar drome haar liefde beantwoord (kyk FIII die genoemde mate).

Die smekende beheptheid van die digter in DII met sy geliefde, spreek uit die herhaling van die aanvangsmate 0-4a¹ in mate 4b²-8a¹. Binne die besonder beperkte dimensies van hierdie lied, is die herhaling soveel te meer betekenisvol (kyk DII as geheel).

Paronomasia^{es} : Hierdie nadruklike of soms uitgebreide herhaling is daarop ingestel om nie bloot net te herhaal nie, maar 'n stelling met meer krag aan te bied.

Die effek van emosionele opwelling van die stygende lyn (*Anabasis*) in DI:8b⁴-10a word gefintensiveer deur die tonale sekwenšiele herhaling daarvan in die daaropvolgende twee mate (DI:8b⁴-12a).

FIII:36c-47c bevat 'n gewysigde, getransponeerde weergawe van die eerste 11 mate van die lied. Dit besit 'n besondere gevoelsintensiteit a.g.v. die hoër toonhoogtes en die majeure tonaliteit wat van aanvaarding en gemoedsrus spreek (FIII:36c-47c; kyk ook FIII:0-11).

Die wyse waarop die digter sy oë oor die gelaat van die Maria-beeld laat gly en haar met die geliefde vergelyk, word in DVI:35d²-39c d.m.v. 'n stygende sekvens beklemtoon. Dit intensiveer ook die digter se emosionele ervaring wanneer hy die beeld so betrag (DVI:35d²-39c).

Die sekwenšiele herhaling, 'n rein vyfde laer, in DVII:10d²-12b beklemtoon, ook d.m.v. die laer stemregister die digter se somberheid (DVII:8d²-12b).

Wanneer die jong digter in DI die ontwaking van die liefde in sy hart besing, verskyn die voorafgaande melodiese formule van mate 8b⁴-10a in mate 10b⁴-12a as 'n tonale sekvens 'n derde hoër. Die gevoelsintensiteit wat uit die eerste verskyning van die formule gespreek het, word deur die hoër toonhoogte versterk (DI:8b²-12a).

Die onderliggende obsessie wat van die begin van DV af by die jong man aan gevoel kon word, word verder onderskryf deur die sekvens in mate 4b⁴-6b. Hierdie herhaling van dieselfde formule op 'n hoër toonvlak werk 'n verhoogde graad van emosionaliteit in die hand (DV:0-4b¹ en 4b²-6b¹).

In DVII:7-8d¹ verskyn 'n melodiese sekvens van mate 5-6b. Hierdie herhaling van die smartlike woorde op 'n hoër toontrap spreek van intense emosionele opwelling, wanneer die digter sy neutraliteit t.o.v. die geliefde nie kan volhou nie (DVII:5-8d¹).

DVII:14c²-16b bevat 'n sekvens van die voorafgaande mate 12c²-14b. Hierdie nadruklike herhaling beklemtoon die ongevoeligheid van die geliefde wat die digter diep tref (DVII:5-8d¹).

Die sekvens in DXV:60b³-64b intensiveer a.g.v. die herhaling op 'n hoër toonvlak al die elemente wat aan mate 56b³-60a die besondere trefkrag gee. Hierdie intensiverende herhaling is in ooreenstemming met die toenemende verwondering by die aanskoue van die seldsame weerkaatsings (DXV:56b³-64).

DXVI:19d²-35c vertoon 'n uitgebreide herhaling van materiaal op hoër toontrappe om ondersteuning te gee aan die enorme beelde waarvan die teks spreek en wat telkens toeneem in hulle geweldigheid. Mate 23d²-27b herhaal mate 15d²-19c 'n tweede hoër en word op sy beurt 'n tweede hoër herhaal in mate 31d-35c. Mate 19d²-23b word 'n tweede hoër herhaal in mate 27d²-31b (kyk DXVI:15d²-35c).

Die werking van veral die stygende sewende in FII:38d-39a word geïntensiveer deur die tonale sekvensiële herhaling van mate 38d-40b in mate 40d-42c (FII:38d-42c).

'n Tonale sekvens in FV:15-18, wat 'n volmaakte vierde hoër intree as wat in maat 11 die geval was, neem die spanningsvolle lyn wat in mate 11-14 geskep is op en voer dit met klimakteriese effek verder. Die sekvens slaag uitstekend daarin om die bruidegom se ongeduldige afwagting van die huweliksdag weer te gee, deurdat die woord *ungeduldig*, wat as emosionele hoogtepunt geld, teenoor die melodiese hoogtepunt van die sekvens geplaas is (FV:11-18).

Mate 0-4a vorm die melodiese kern van DXIV. Hierdie vier mate word telkens deur nog vier soortgelyke mate met geringe

dog sprekende wysiging gebalanseer om die digter se eerste stelling te intensiveer (kyk mate 0-4a en 4b²-8a en ooreenstemmende plekke).

Die betreklik volop herhaling van gedeeltes van die melodie wat in FI voorkom, beklemtoon die peinsende karakter van die lied en die meisie se behepthed met haar nuutgevonde liefde. Mate 2-3a word gewysig herhaal in mate 5-6a. Mate 3c-4b word gewysig herhaal in mate 6c-7b. Verder word mate 7c-9b gewysig herhaal in mate 9c-11b (kyk FI die genoemde mate en ooreenstemmende plekke in die tweede strofe).

Die herhaling van FIII:0-15 op 'n hoër toonvlak, met gewysigde ritme en intensiverende slotwending in mate 36b³-51 werk emfaties t.o.v. die verruklike ongeloof wat die meisie ervaar wanneer sy haar in haar liefdesbeleving verlustig (kyk FIII die genoemde mate).

In FV is die subtiel gewysigde herhaling van mate 3-6 in mate 7-10 nie alleen musikaal-formeel effektief nie. Dit dien ook om die gretige, gespanne aandrag van die opgewonde bruid tuis te bring, veral ook aangesien dieselfde materiaal later in die verloop van die lied herhaal word (FV:3-10).

Die smekende behepthed van die digter in DII word in mate 12b²-17 nog meer geintensiveer as in die vorige herhaling in mate 4b²-8a¹ a.g.v. die aanvanklike verskillende ritmiese inkleding daarvan (kyk DII as geheel).

In DXIII:22b³-24 antisipeer die begeleiding die aanvangsformule van die stemparty van die derde strofe in 'n relatief lae register. Die effek van hierdie vooraf aanbieding van die melodie is een van innerlike mymering (DXIII:22b³-26b²).

Palillogia⁸⁶ : Hierdie figuur word voorgestel deur 'n presiese frase-herhaling op dieselfde toonhoogte. In DXI word die futiliteit van die ongelukkige man se woorde deur die ongestoorde direkte herhaling in mate 20b-24a onderstreep. Hierdie herhaling sluit ook aan by die voorspelbare gevolg van al die wispelturige leedvermaak waarom dit in die lied handel (DXI:20b-24a).

Congeries⁸⁷ : Hierdie figuur dui op die retoriese opeenhoping of meermalige herhaling van 'n gedagte.

Die terugkeer na dieselfde toonhoogtes van die aanvangsformule aan die einde van die stemparty van DX, beklemtoon die steeds terugkerende dooldeuntjie asook die herinneringe van die digter wat bly sentreer om die smart wat die geliefde hom aangedoen het. Hierdie besondere betekenis wat aan die spesifieke formule gekoppel word, word ondersteun deur die feit dat dieselfde melodiese tone ook

feitlik deurlopend in die begeleiding aangetref word (kyk DX as geheel en spesifiek DX:5-6a, 18b²-20a).

'n Besonder sprekende aanwending van melodiese materiaal in die begeleiding kom in FII voor in mate 38 en 40. Die gesinkopeerde antisipasie van die stemmelodie wat in elkeen van die genoemde mate voorkom, werk intensiverend deurdat dit die besonder gevoelsbelaaide stygende mineursewende intervalle uitlig en opstapel (FII:38-41. Kyk ook mate 46-49).

Aposiopesis⁹⁹ : Hierdie figuur handel om 'n skielike onderbreking, wat dikwels die dood of affekte soos afskeid of droefheid voorstel. Hierdie figuur is verwant aan **Tmesis** wat versnippering van die melodiese lyn d.m.v. rustekens gebruik ten einde smart of verwante affekte musikaal uit te druk. Dit kan vergelyk word met stotterende spraak.

Beide in maat 2b² en maat 6b² van DII kom daar 'n sesuur voor, wat nie verband hou met puntuasie in die teks nie. Hierdie kort, subtiele onderbrekings in die melodielyn sluit gepas aan by die nadenklike hunkering van die bedroefde digter wat uit die betrokke teksgedeeltes spreek (DII:0-8a).

Die sesure wat in die verloop van DXIV:0-4a en ooreenstemmende plekke in die melodie ingebou word, spreek van 'n sekere gretigheid, maar ook onsekerheid wat met die droefheid van die digter in verband gebring kan word. Soos in die geval van DII:0-8a stem die sesure nie met die puntuasie van die teks ooreen nie. Dit skep die effek van droomverlorenheid en mymering wat verhoog word deur die aanwending van dalende formules in die melodie (DXIV:0-4a).

DXII spreek van die afgetrokkenheid van die in gedagtes versonke, bedroefde wandelaar. Ná die eerste frase in mate 2b³-4a² verskyn 'n relatief lang ruspouse gelaai met nadenkende versugting. Die tweede frase in 5-6a² word gevolg deur 'n nog meer uitgebreide ruspouse wat die wandelaar se afgetrokkenheid nog verder beklemtoon (DXII:2b³-6a²).

Die aanvangsmelodie van DXIII met sy prominente doodsgedagte, word gekenmerk deur 'n besondere lang pouse van byna twee volle mate wat van versugting en 'n bepaalde mate van disoriëntering spreek. Dieselfde effek as in mate 3-4b² word ook in mate 14-15b² bereik (DXIII:0-8a²). Die lang ruspouse in DXIII:6b-7a² besit 'n peinsende kwaliteit en dien om die effek van die voorafgaande melodiese formule te laat insink.

In DXIV:35b¹ funksioneer die kort pouse soos 'n leesteken, wat dan ook inderdaad met die puntuasie van die teks ooreenstem. Hierdie momentele onderbreking van die melodielyn besit egter ook 'n bepaalde spanningswaarde

wanneer daar 'n oomblik van afwagting geskep word, voor die finale gevolgtrekking. Dit kan ook as 'n sug vertolk word, hier waar die digter beseft dat nie net die geliefde nie, maar ook haar droombeeld hom ontwyk (DXIV:34b-37).

Die opvallende fragmentering van die melodie van DVII spreek van innerlike gemoedsonrus en emosionele konflik - veral aangesien die teleurgestelde digter ooglopend poog om onverskillig voor te kom, terwyl hy in werklikheid baie diep deur die geliefde se optrede geraak word (kyk DVII as geheel en veral DVII:1-8d¹). In DXII weer, dien die fragmentering van die melodie om die nadenkende versugting wat uit die teks en musiek as geheel spreek, te beklemtoon (kyk DXII as geheel).

5 GEVOLGTREKING

Elke afdeling van die analises in hierdie proefskrif dui daarop dat elke lied in elke opsig altyd weer bewys lewer van die grootste moontlike mate van deurdagtheid:

Die keuse van die gedigte wat Schumann as die betrokke twee siklusse getoonset het, getuig van 'n fynsinnige oordeel en afgeronde artistieke insig. T.o.v. *Dichterliebe* toon sy seleksie sensitiwiteit vir die toonsetbaarheid van die gekose gedigte, ongeag hulle literêre verdienstelikheid. Wanneer die inhoud, styl en segswyse van die gedigte wat Schumann uit die *Lyrisches Intermezzo* gekies het, met die res van die gedigte vergelyk word, lewer die keuse bewys van 'n weloorwoë, noukeurige en kundige siftingsproses. Sy keuse het oorwegend op die meer kernagtige, inhoudelik sprekende gedigte geval wat 'n deurlopende lyn verteenwoordig wat aansluit by die tafereel wat deur die proloog geskilder word. Dit weerlê beweringe dat hy onverskillig teenoor die teks of teenoor poësie oor die algemeen gestaan het. Schumann het homself (die omstandighede met Clara Wieck en haar vader in ag genome) sterk geïdentifiseer met die digter om wie dit in die gedigte handel.

Die veranderings wat hy aan die tekste aangebring het, sy dit slegs 'n woord wat aangepas is, of 'n meer drastiese weglating soos in die geval van FVI, getuig van die feit dat hy nie onverskillig met die poëtiese woord omgegaan het nie. Hy het met omsigtigheid woord en toon met mekaar gebalanseer en versoen.

Die groter, meer ingrypende verskille wat daar tussen Heine se teks en dié van Schumann bestaan, dui waarskynlik daarop dat die komponis 'n vroeëre weergawe gebruik het, wat nog nie hersien was nie. Geringer verskille ontstaan dikwels uit die behoefte aan 'n woord met 'n spesifieke affektiewe nuansering. Voorbeelde waar foutiewe kopiëring vermoed word, kom ook voor. Lg. kan egter nie noodwendig aan onverskilligheid toegeskryf word nie, maar wel moontlik aan fisiese belemmering, bv. swak lig, vermoëienis of liggaamlike lyding.

Die direk-skilderende elemente wat in die sangstem en die begeleiding van die siklusse voorkom, gryp die luisteraar aan deur die juiste gepastheid en trefkrag daarvan. Hierdie elemente, sowel as dié wat as indirek-skilderend beskou kan word, skep nêrens die indruk van oppervlakkigheid of geforseerde aansluiting tussen woord en toon nie.

Die suggestiewe elemente wat in die melodiek, ritmiek, dinamiek, register, harmoniek en vorm vervat is, is telkens presies gepas en laat 'n mens verstom staan voor die

perfekte tydsberekening waarmee Schumann die verskillende deviese aanwend om uitdrukking aan sy artistieke wil te gee.

Die verhouding tussen die sangstem en die klavierbegeleiding wys oral 'n fyn aanvoeling vir albei mediums. Die sublieme verbintenis van die twee elemente getuig van die weldeurdagte erns waarmee Schumann die toonsetting benader het. Gesamentlik verenig die stem en die begeleiding tot 'n eenheid wat die woord- en gevoelsinhoud tot in sy diepste wese weergee.

Die rol wat die begeleiding, voor-, tussen- en naspele in hierdie werke speel, getuig van Schumann se meesterlike vermoë om in klank die atmosfeer, emosie en inhoud van die betrokke gedigte saam te vat, te veredel en te bevestig.

Die vergelyking van die twee siklusse t.o.v. al die bg. aspekte, bring die feit na vore dat Schumann, hoe uiteenlopend die poëtiese begroning van sy tekste ook al mag wees, 'n deurlopende vlak van die hoogste gehalte t.o.v. skildering en suggestie handhaaf. Die veelheid en verskeidenheid beelde, emosies en situasies wat deur die gedigte aangespreek word, stimuleer sy onuitputlike bron van inspirasie om van elke toonsetting 'n meesterstuk te maak. Wanneer die twee siklusse analities vergelyk word, blyk dit dat daar nie van konstante wetmatighede sprake kan wees nie. Eenderse wendinge word wel vir die oordra en uitbou van gelykgestemde emosies aangewend. Dit kan dus in breë trekke aangedui word dat bv. in 'n melodiese verband toonstyging dikwels met positiewe gevoelens en gesindhede geassosieer word, terwyl toondaling weer onder teenoorgestelde omstandighede 'n rol speel. Maar die saak is nie heeltemal so eenvoudig nie. Schumann sal soms juis ter wille van onderbeklemtone, ironie of aanduiding van emosionele ongebalanseerdheid presies die teenoorgestelde doen as wat 'n mens verwag, met 'n verstommend treffende effek. Dieselfde afleiding kan ook gemaak word ten opsigte van die ander musikale segswyses wat onder die hoofde ritmiek, dinamiek, register, harmoniek ens. ens. uitgelig is. Schumann se musikale vergestaltung van die woord- en betekenisinhoud van die teks en die subtiele uitbouing van die emosionele lading is in elke opsig presies gepas, maar word nooit voorspelbaar nie. Hy gaan oor die algemeen besonder ekonomies te werk met sy musikale materiaal en bereik sodoende op 'n meesal heel eenvoudige wyse (ook wat die aanwending van chromatiek en ornamentasie betref) die altyd absolute funksionaliteit van sy toonsettings. Hierdie meesterlike werkwyse van Schumann bring ook mee dat hy in albei siklusse middelmatige en mindere poësie tot grootse meesterwerke omtower.

'n Onnoembare treurigheid spreek uit die meeste liedere van Schumann. Is die inhoud of uitdrukking van 'n gedig sterk gevoelsmatig, soos in *Frauenliebe und Leben*, versterk en

veredel die musiek hierdie eienskap dienooreenkomstig. Enersyds openbaar Schumann in sy deurgekomponeerde en deklamatoriese liedere 'n besondere subjektiwiteit. Andersyds beskik hy oor 'n hoë mate van realisme, 'n kragvolle deklamatoriese styl en sterk ritmiese inslag wat tot lewendige voorstelling dien.

In menige opsigte verteenwoordig die liedere 'n uitbouing van die klaviermusiek. Die poëtiese karakter van die klavierwerke word in die liedere deur woorde nog duideliker beklemtoon en die poëtiese eenheid van die klaviersiklusse word in die liedersiklusse of liederspele verklaarbare elemente van 'n vertelling of handeling. Die strukturele hulpmiddele wat in die klaviersiklus tot samebinding dien het in die liedersiklus weinig plek. Daar bestaan egter wel verrassende oornames, soos die terugkeer van bepaalde idees, wat in die naspele van *Dichterliebe* en *Frauenliebe und Leben* voorkom.

In 'n sekere mate is die liedere en hulle besondere affektiewe seggingkrag analiseerbaar, in soverre 'n kunswerk analiseerbaar is. Daar bly egter steeds veel oor wat nie geanaliseer of onder woorde gebring kan word nie.

Iets wat baie duidelik uit die liedere spreek, is die feit dat Schumann van heeltemal gewone segswyses gebruik maak om absoluut ongewone effekte te bereik. Die voorstelling van die trompetgesketter in DIX is op die keper beskou nie iets buitengewoon nie. Schumann hanteer egter die baie gewone elemente só dat dit iets ongewoons en baie oortuigends word.

Die enigste werklike *Schumannisme* is die vierdes af, vyfdes op wat in sommige liedere met 'n sprekende en gepaste effek t.o.v. die betrokke heersende effek gebruik word. Hierdie kenmerkende formule word ook gewysig tot vyfdes af en vierdes op, maar bly steeds ewe kragtig in die aansluiting daarvan by die teksinhoud.

Die grootheid van Schumann se liedere lê in die volmaakte integrasie van

- a) waardevolle musikale materiaal
- b) onkreukbare stylvolheid
- c) hoë vlak smaakvolheid
- d) sterk musikale individualiteit
- e) sielkundige juistheid
- f) bevredigende vorm (in die absolute sin, d.i. selfs afgesien van hoe dit by die woorde pas.

Verder is Schumann se grootheid as liedkomponis waarskynlik geleë in o.a. sy vermoë om sonder woorde selfs meer te sê as waartoe woorde in staat is. 'n Sprekende moment hiervan kom voor in DXII. Terwyl die teks na sonnigheid verwys en 'n mens 'n sprankelende, selfs uitbundige melodie-aanvang sou

kon verwag, verklank Schumann die gevoelens wat agter die woorde verskuil lê. Hy slaag nl. daarin om met sy uitmuntende artistieke aanvoeling Heine se ironie verder te verfyn en te veredel en so 'n deurlopende element van weemoed in die siklus in te weef.

T.o.v. die aanwesigheid van retoriese figure in hierdie twee siklusse word daar tot die volgende slotsom gekom: Die retoriese figure is iets natuurliks wat intuitief deur enige groot komponis betrek sal word. 'n Groot komponis tel dit waarskynlik onbewustelik op tydens sy voorbereidende studiejare, wanneer hy nie uit teksboeke werk nie, maar wel vorige groot meesters se musiek bestudeer.

Afgesien van die wyse waarop komponiste deur oorlewering met die retoriese figure in aanraking sou kon kom, kan die volgende ook by wyse van kommentaar genoem word: die spesifieke assosiasie wat daar t.o.v. hoog, laag en sirkelgang d.m.v. stygende, dalende of sirkelende figure bestaan, word nie alleen deur die moderne diepte-psigologie bevestig nie, maar word in feitlik alle toonskilderende musiek sedert die *Musica Reservata* aangetref. Schumann gebruik dit ook ryklik. Hier kan bv. die sirkelfigure wat met die dans in *Dichterliebe* IX geassosieer word, genoem word.

Volgens Sams (Sams 1969:p.8) kon hy op grond van 'n studie van 'n groot aantal werke van Schumann 'n sekere toonaardkarakteristiek waarneem. Sommige van die karaktereienskappe wat hy aan van die toonaarde toedig, strook met die toonaardkeuse en karakter van sekere van die liedere in die twee siklusse. A-majeur word volgens hom met lente en sonskyn geassosieer. DI is wel in die verwante mineur van A-majeur getoonset terwyl DII, waarin dit om blomme en voëls handel dan in A-majeur is. Soos in die geval van DV word b-mineur met vervreemding en skeiding geassosieer. Volgens Sams bestaan daar 'n assosiasie met skemering en die hart t.o.v. e-mineur. DVI wat in hierdie toonaard getoonset is, vind nie gemaklik aansluiting by die betrokke waarneming nie, tensy daar op die gedempte lig binne die katedraal en die digter se innerlike belewenis van die Maria-beeld gekonsentreer word. DIX sou aan die assosiasie van melodrama met d mineur kon voldoen t.o.v. die digter se ontsteltenis oor die bruilofsfees, maar die smart van FVIII is eg en intens en dus nie melodramaties nie. E^A-majeur word geassosieer met lig en skadu, nadenklikheid en lughartigheid wat moontlik met die ongeërgdheid van DXI en die wisselende emosionele intensiteit van FII en FIV sou kon strook. Die buitelug word volgens Sams deur B^A-majeur versinnebeeld wat in die geval van DXII en die digter se omwandeling in die tuin en moontlik FV se bruilofsfees toepaslik is, maar nie t.o.v. FI nie. Die hulpeloos verliefde meisie verklaar in FI dat sy haar liefster in haar

kamer wil terugtrek. Die assosiasie van duisternis, dood en begrafnis met e^m-mineur pas DXIII.

Die twee siklusse wat met die oog op hierdie studie geanaliseer is, getuig daarvan dat Schumann op 'n eie, kenmerkende wyse gewone musikale middele en bekende wendinge gebruik om 'n artistiek unieke geheel te skep. Die musikale middele is dus baie eenvoudig maar die aanwending daarvan is geniaal.

Nie alle effekte wat Schumann aanwend kom noodwendig in albei siklusse voor nie. Dus is sy musikale uitdrukking nêrens geforseerd of ingerig slegs ter wille van effek nie. Alle musikale ekspressie in die betrokke liedere is fyn berekend en goed deurdag.

Dichterliebe is meer konkreet skilderend terwyl *Frauenliebe und Leben* baie meer abstrak is. *Dichterliebe* sluit ten nouste aan by die natuur in die sin dat die digter die geliefde voortdurend in die natuur sien. In *Frauenliebe und Leben* is daar nie sulke konkrete aansluiting nie.

Woord en musiek word veral in *Dichterliebe* so treffend een, dat 'n mens soms vergeet dat die komponis nie ook die digter, en so ook die hoofkarakter van die siklus, is nie.

Die strofiese toonsettings skep oorwegend die indruk dat daar nie net van een strofe uitgegaan is nie. Byvoorbeeld in DI pas die musiek die woorde van albei strofes presies, soos uit die noue aansluiting tussen die melismas en die woorde *Knospen* en *Vögel* blyk. Selfs in FI sluit die musiek baie gepas by albei strofes aan terwyl die eerste strofe 'n positiewe beeld en die tweede 'n negatiewe een verteenwoordig. So 'n mirakel, naamlik dat ongeveer presies dieselfde musiek op 'n oortuigende wyse verskillende stemmings aanneem, kan slegs deur musiek van die heel hoogste gehalte bewerkstellig word.

In hierdie liedere oorheers een element nie 'n ander nie. Die stem en die klavier sluit ten nouste by mekaar aan. Dit blyk egter duidelik dat die woord en onderliggende affek die uitgangspunt vir die geheel is. Die musikale toon verklank die woordinhoud, klee dit in, brei daarop uit en vul dit selfs aan deur subtiliteite wat nie in woorde gestel kan word nie, in klank uit te sing.

Die woord-toon-verhouding in die liedere is deurgaans absoluut ideaal. Van die oorwegend deklamatoriese (FVIII) tot die liriese (DI) word 'n wye spektrum van styl, emosie, affek en effek ewe oortuigend gedek. *Dichterliebe* besing die *negatiewe* liefdesmart van die eensame digter se onbeantwoorde liefde. Daarteenoor gee *Frauenliebe und Leben* die *positiewe* liefdesbelewenis en liefdesvreugde van die vervulde vrou weer. Schumann laat aan albei hierdie

situasies volkome reg geskied. In *Frauenliebe und Leben* deel die vrou haar emosies met andere, met haar vriendinne, haar man, haar kind. In *Dichterliebe* is die eensame digter afgesny van die wêreld om hom, moet hy hom op die natuur verlaat. Ook aan hierdie teenstellende omstandighede gee Schumann met fyn aanvoeling musikale uitdrukking. 'n Opvallende aspek hier is bv. die feit dat daar in die *gelukkige* liedere van *Frauenliebe und Leben* veel meer verdubbeling tussen die stem en die begeleiding plaasvind as in die *ongelukkige* liedere van *Dichterliebe*.

Hierdie nougesette deurdagtheid, wat deur middel van analise vasgestel kan word, is egter as sodanig natuurlik nie die belangrikste eienskap van die liedere nie; van veel groter betekenis is dit dat die resultate wat d.m.v. analise verkry word, dien om die gekultiveerde luisteraar se intuïtiewe aanvoeling (gerugsteun deur die uitsprake van baie generasies gehore en sangers) dat dit in hierdie siklusse om die grootste soort liedkuns gaan, ook vanuit 'n tegniese-analitiese oogpunt bevestig.

Daar bestaan in hierdie twee siklusse van Schumann nooit enige iets wat op enige wyse negatief gekritiseer kan word nie; eerder staan die analitikus verstom voor so 'n volgehoue en deurlopend geslaagde noukeurige beplanning. Sulke liedere is ongetwyfeld nie die werk van 'n komponis wat aan formele onmag gelyk het nie. Inderdaad beliggaam hulle die grootste moontlike mate van verfyndheid ten opsigte van musikale vorm waartoe die toonsetting van gedigte kan lei. Om hierdie rede is dit irrelevant om hulle met die liedere van enige ander komponis te vergelyk; die liedere van komponiste soos Schubert, Brahms en Wolf verteenwoordig waarskynlik soortgelyke pieke in die geskiedenis van die lied, en verder as die feit dat elkeen van hulle 'n groter of kleiner getal liedere gekomponeer het as Schumann kan vergelykings nie gevoer word nie. Die ongelukkige neiging van skrywers om Schumann se liedere met bv. Schubert s'n te vergelyk kan hoogstens dui op 'n oppervlakkige, ondeurleefde benadering wat op vooroordeel dui eerder as op artistieke aanvoeling: dit val in die klas geskifte van skrywers wat dit om die een of ander rede net nie kan nalaat nie om die simfonieë en strykkwartette van Mozart en Beethoven of die operas van Verdi en Wagner (ens.) met mekaar te vergelyk. Sulke vergelykings werp lig op die feit dat kompeterende sportwedstydte jaarliks miljoene persone trek en nog meer miljoene geldeenhede genereer, maar op niks anders nie: vergelykings is met ander woorde hoegenaamd nie relevant in 'n beskouing van kuns van hierdie gehalte nie.

Dit is in 'n groter mate moontlik om die formele en artistieke waarde van toonsettings deur middel van ontleding te bevestig as dié van instrumentale musiek waar daar geen woorde is nie; by toonsettings geld die verhouding tussen

woorde en musiek reeds as 'n grondslag vir bepaalde norme, iets wat nie so eenduidig in genres sonder woorde gevind kan word nie. Analise van hierdie twee siklusse ontbloom geen swakhede nie; negatiewe uitsprake oor Schumann se liederes, nl. dat hy nie bevatlikheid vir die digter se konsepie toon nie, sy liederes bloot klavierwerke met vokale begeleiding is, hy selde die beperkte vermoëns van die digter oorskry, net sommige van sy liederes musikale integriteit besit, sy liederes die bekoring van Schubert s'n kortkom, hy ondeurdag gedigte vir toonsetting gekies en daaraan verander het, is dus bloot 'n uiting van vooroordele. Na aanleiding hiervan sou dit baie interessant kan word om te bespiegel oor die mate van persoonlike en/of tydgeestelike vooroordele wat lei na die volgehoue negatiewe uitsprake van die kant van teoretici oor sy ander musiek. In elk geval is dit besonder onwaarskynlik dat dieselfde komponis wat hierdie twee siklusse geskep het, sou in staat wees om baie meer swak as goeie musiek te skryf, in blote stroperigheid en sentimentaliteit te verval, 'n oppervlakkige nabootser te wees, hom aan swak konstruksie en onbevredigende vorm skuldig te maak, onmagtig sou wees om 'n musikale idee te ontwikkel, beperkte gawes te besit, swak te orkestreer, nie die omvang van 'n simfoniese werk te kan hanteer nie, en les bes oor nie veel intellektuele vermoëns te beskik nie.

Die slotsom waartoe gekom word, is dat 'n groot meester soos Schumann, se werk geanaliseer kan word om te probeer vasstel presies watter elemente dit is wat van sy komposisies meesterwerke maak. Dikwels is dit moontlik om die verskillende treffende segswyses wat tot die kragvolle geheel bydra te identifiseer. Presies watter melodiese wendinge, ritmiese formules, dinamiese tegnieke of harmoniese progressies vir 'n sekere effek verantwoordelik is, kan aangedui word. Maar, hierdie middele alleen kan nie 'n kunswerk van gehalte verseker nie. Deur dieselfde effekte en formules toe te pas, kan 'n mindere komponis nie noodwendig dieselfde kunsgreep as die meester uitvoer nie. Ware artistieke gehalte ontspring uit die binnevuur van die ideewêreld van 'n geïnspireerde kunstenaar wat oor 'n Godgegewe gawe beskik wat nie nageboots kan word nie. Die vermoë van 'n begenadigde kunstenaar om die onnoemlike gawes te beheers, bring werke van ware artistieke en blywende gehalte na vore - waarvan Schumann 'n toonbeeld is.

BYLAAG 1: HARMONIESE ANALISE: DICHTERLIEBE

DI: IM WUNDERSCHÖNEN MONAT MAI

MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR
0	f [#]	Va		as Va beskou n.a.v. maat 2 en ander verwante plekke
1		ivb	g ^{#2} :6(-5) c ^{#2} :2(-1) a [#]	leunnoot geantisipeerde leunnoot onderhulpnoot
2 3-4= 1-2		V9a		
5a	f [#] na A	ivb=iib	c ^{#2} :2(-1) g ^{#1}	terughouding deurgangsnoot
5b	A	V9d,c,a		basnoot aanvanklik as blywend beskou stygende negende: 9 na 3
6 7-8= 5-6		Ia	d ² :4(-3) d ¹ :4(-3)	leunnoot terughouding
9a	b	ivb		sonder modulاسie
9b		V7a	b ¹ :4(-5)	terughouding
10		ia	e ² :4(-3) e ^{#1} :4 [#] (-5) c ^{#2} :2(-1) a ^{#1} :7(-8) g ² :6(-5)	leunnoot leunnoot terughouding leunnoot leunnoot
11a	D	iv3 ^{#b}		sonder modulاسie
11b		V7a	d ² :4(-5)	terughouding
12a,b ¹		Ia	g ² :4(-3) e ² :2(-1)	leunnoot terughouding
12b ²	D na f [#]	via=iva	g ^{#2} :6(-5)	leunnoot
9,10	f [#]			11,12 vorm 'n sekwens van

(DI vervolg)

MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR
13-25= 2-14 26	(f#)	V7a		<p>Hierdie akkoord los nooit op in die verloop van die siklus nie.</p> <p>Die toonsoorte wat in hierdie lied voorkom, is almal naby-verwante toonsoorte, bv.: A is die verwante majeure van f#; b is die subdominant-mineur van f#; D is die subdominant-majeur van A.</p> <p>Die verandering van toonaard word dus nie as werklike modulاسies gesien nie en ook nie as werklike toonsentrumveranderings nie, omdat almal so naby verwant is. Die verskillende toonaarde word wel aangedui ter wille van besyferingsgerief.</p>

DII: AUS MEINEN TRANEN SPRIESSEN

MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR
0	A	Ia		antisipasie; 5e nie teenwoordig nie, sluit aan by vorige lied, maar is dubbelslagtig omdat dit nie duidelik 'n V van A of 'n i van f [#] vorm nie
1a		Ia	g ^{#1}	deurgangsnoot
1b		via	e ¹	deurgangsnoot, vorm 'n skynakkoord
2a		IVa		
2b		Ia		
3a		V7a	c ^{#2}	bo-hulpnoot, uit die 13e gevorm
3b		Ia		
4=3				
5-8=				
1-4				
8b ²		Va		akkoord geld as antisipasie
9a, b ¹		Va	d ^{#1}	chromatiese deurgangsnoot
			c ^{#1}	beklemtoonde deurgangsnoot
9b ²		Vc		
10		V9 b/ii	g ^{#1} :3(-2)	terughouding
11a		iiia		
11b		V9b		sonder grondnoot, vorm verminderde vierklank op vii
12a ¹		Va/vi		
12a ²		vii7		
12b ¹		Va/vi		
12b ² , 13		V7a/IV	13b:b ¹	onderhulpnoot
14a		IVa	f ¹	chromatiese deurgangsnoot
14b		Ia		
15=3				
16=3a				
17=3b				

DIII: DIE ROSE, DIE LILIE

MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR
0	D	Va		
1a ¹		Ia		
1a ²		iiia		
1b ¹		IVa		
1b ²		V7c		onvolledig=viib
2=1				
3a-b ¹ =				
1a-b ¹				
3b ²		Ia		
4a ¹		iib		
4a ²		V9b/V		onvolledig
4b		Va	g ¹ :10 (9)	terughouding
5-8=			f ^{#1} :6(-5)	terughouding
1-4				
9a ¹		Va		
9a ²		V9b/V		onvolledig
9b ¹		Va		sonder grondnoot
9b ²		V7c/ii		sonder grondnoot
10a ¹		iiia	e ¹ :4(-5)	terughouding
10a ²		Va	g ¹ :7(-8)	terughouding
10b ¹		Ia	g ¹ :4(-3)	leunnoot
10b ²		V7d/IV		
11a ¹ =10b ²				
11a ²		IVb		
11b ¹		V7c/IV		3e ontbreek
11b ²		ii7b		
12a		Ib-a		
12b		IVa		basnoot as blywend
			c ² :4(-3)	beskou
			f [#]	leunnoot
				deurgangsnoot
13a ¹		V9c		sonder grondnoot
13a ²		IVc		
13b		V9b-c		sonder grondnoot
14a		iii7a		
14b ¹		vi7a		
14b ²		Ia		sonder grondnoot
15a		ii7a-d		
15b ¹		V7b		
15b ²		Ia		
16a		ii7b	e ¹	antisipasie

(DIII vervolg)

MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR
16b	(D)	V7a	b ¹ :2(-1)	terughouding
17=1				V7a i.p.v. V7c; 17-21b ¹ verskyn 'n tonikapedaalpunt
18=17				
19a ¹		Ia		
19a ²		IVa		19a ² -21b ¹ verskyn 'n dominantpedaalpunt
19b=19a				
20=19				
21a-b ¹		Ia	b:6(-5) g:4(-3)	terughouding terughouding
21b ²		Va		
22a ¹		Ia		

DIV: WENN ICH IN DEINE AUGEN SEH'

MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR
1	G	Ia		
2a,b		Ia		
2c ¹		Ib		
2c ²		via		antisipatie van harmonie in volgende maat
3a,b		via		basnoot e as blywend beskou
3c		iiia		
4a ¹		Va		
4a ²		iiia		antisipatie van harmonie van daaropvolgende maatslae
4b,c		iiia		
5a		iib		
5b	G na C	iiia=via		
5c	C	V7d/IV	d ²	deurgangsnoot
6a,b		IVb		
6c		Ic	d ² a ¹ f	deurgangsnoot, bo-hulpnoot, deurgangsnoot; skynakkoord word gevorm
7a		Ib	f ² d ² a ¹ f	deurgangsnoot, deurgangsnoot, bo-hulpnoot, deurgangsnoot; skynakkoord word gevorm
7b		Ic		
7c		V7a		
8a,b		Ia		
8c		vib		
9-10a ³		V7a/iii	9c:g ¹ 10a:g ¹	beklemtoonde deurgangsnoot antisipatie; harmoniese terughouding, los nie melodies op nie
10a ⁴ ,b		iiia		
10c		via		
11-12a ³		V7a/iii	11c:g ¹ 12a:g ¹	beklemtoonde deurgangsnoot antisipatie harmoniese terughouding, los nie melodies op nie

(DIV vervolg)					
MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR	
12a ⁴ -c 13	(C)	iiia V9 d/vi			sonder grondnoot, vorm verminderde vierklank, skakelakkoord
14a, b ¹		vib	b ² :2(-1) b ¹ :2(-1)	leunnoot leunnoot	
14b ² 14c		via vib	g ^{#1} d ¹ b	onderhulpnoot beklemtoonde deurgangsnote, vorm deurgangsakkoord	
15a	C na G	V7b/ii= V7b/V			
15b	G	Ic			
15c		V7a	b ¹ :6(-5)	terughouding	
16a ¹⁻² 16a ⁴		Ia V7b/IV			antisipatie van harmonie van daaropvolgende maatslae
16b, c		V7b/IV			
17		IV	d ² :2(-1)	terughouding	
18a ¹⁻² 18a ⁴		Ia V7/IV			antisipatie van harmonie van daaropvolgende maatslae
18b, c		V7/IV			
19		IVc	d ¹ :2(-1)	terughouding	
20, 21		Ia			

DV: ICH WILL MEINE SEELE TAUCHEN

MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD VREEMD	KOMMENTAAR	
0-1a	b	ii7a			
1b		V7a	b ¹	deurgangsnoot	
2a		ia			
2b		ib			
3-4= 1-2					
5a	D	ii ⁷ _{aba}		sekwens: 5-6a van 1- 2a moldeer	
5b		V7a	d ²	deurgangsnoot	
6a		I7a			
6b		IV7a			
7a ¹	b	ii7a	a [#]	onderhulpnoot	
7a ²		ib			
7b ¹		iib			
7b ²		V9b/V			sonder grondnoot, vorm verminderde vierklank
8a ¹			Va		
8a ² , b ¹		V7d			
8b ²		ib			
9-15b ¹ = 1-7b ¹					
15b ²		V7a			
16a ¹		ia			
16a ² , b ¹		ib	c [#]	beklemtoonde deurgangsnoot	
16b ²		ia			
17a ¹		V7b			
17a ²		V9d/iv		sonder grondnoot, vorm verminderde vierklank	
17b ¹		ivb			
17b ²		V7c/iv		onvolledig	
18a		iva			
18b ¹		ib			
18b ²		V7a/V		onvolledig	
19a ¹		ivb			
19a ²		Va	d ² d ¹	deurgangsnoot vorm die 13e	
19b ¹		iib			
19b ²		V7a			
20a ¹		ia			
20a ²		iva	a ¹	versieringsnoot	
20b ¹		ia			
20b ²		iva	a ¹	versieringsnoot	
21a ¹		ia			
21a ²		iva	f ^{#1} c ^{#1}	versieringsnoot onderhulpnoot	

(DV vervolg)

MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD VREEMD	KOMMENTAAR
21b ¹	(b)	ia		
21b ²		iva	f ^{#1} c ^{#1}	versieringsnoot onderhulpnoot
22		ia		

DVI: IM RHEIN, IM HEILIGEN STROME

MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD VREEMD	KOMMENTAAR
0-1 2	e	ia V9c		deurgangs- $\frac{6}{4}$ sonder grondnoot, vorm verminderde vierklank
3-4b 4c,d 5a,b 5c,d 6a,b 6c,d		ib iic ic iib ib V7c		onvolledig onvolledig, vorm verminderde drieklank
7-8b		ia	f $\sharp 1$ a g \sharp d D	deurgangsnoot deurgangsnoot chromatiese deurgangsnoot deurgangsnoot deurgangsnoot, leitoon melodies afgaande
8c,d		ivb	b B B \sharp	deurgangsnoot deurgangsnoot deurgangsnoot
9 10		iva V9d		sonder grondnoot, vorm verminderde vierklank subdominant- pedaalpunt A
11-12b 12c,d 13a,b 13c,d 14a,b 14c,d 15,16 17	e na G	ib iva ib V9e ic $\frac{7}{4}$ IIb(N6) V7b/iv	iv=ii	g deurgangsnoot
18	G	V7a	e	basnoot d as blywend beskou deurgangsnoot
19a,b		Ia	f \sharp	basnoot g as blywend beskou deurgangsnoot
19c,d		IVb	b \sharp	deurgangsnoot

(DVI vervolg)				
MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR
(19c,d)	(G)		b d	deurgangsnoot deurgangsnoot
20a,b 20c,d ¹		iib,a Ic		onvolledig
			a ¹	antisipasie
20d ² 21 21c,d ¹		V7a Ia		onvolledig
				uitwyking, V9d/V tonikapedaalnoot G bly staan tot by 25
22 23a,b 23c,d		V9d/V V7b/vi vib	f [#] f ^{#1} d ¹	deurgangsnoot deurgangsnoot deurgangsnoot
24		iib,a	d ² d ¹ b g	deurgangsnoot deurgangsnoot deurgangsnoot deurgangsnoot 23,24 vorm 'n sekwens van 21,22
25		Ia	e ² a [#] f [#] c ² c ¹ a	leunnoot leunnoot leunnoot beklemtoonde deurgangsnote beklemtoonde deurgangsnoot
26a-d ¹ 26d ² 27a,b 27c,d		ii7b,a Va Ia Ib	b ¹ b	deurgangsnoot deurgangsnoot
	E ^b			tertsverwantskap E ^b Ib word gebruik soos N6 van d deurgangsnoot
28a,b 28c,d	d	V9d ib	d ¹ c ^{#1} b	deurgangsnoot beklemtoonde deurgangsnoot
29a,b 29c,d	C	ib		chromatiese verskuiwing, N6 sekwensieel gebruik

(DVI vervolg)					
MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR	
(29c,d)	(C)		c ¹	deurgangsnoot	
30a,b		V9 nd			
30c,d		Ib	a	beklemtoonde deurgangsnoot	
			b	deurgangsnoot	
31		Ib	b ¹	deurgangsnoot	
			b	deurgangsnoot	
32a,b		V9e/V		sonder grondnoot	
32c,d		V7c	a ¹	onvolledig deurgangsnoot	
			a	deurgangsnoot, gevorm deur majeur negende	
33a,b		V9d/vi			
33c,d		vib			
34a,b		vii7a	e ²	deurgangsnoot	
			e ¹	deurgangsnoot	
				leitoon los nie op nie	
34c,d		V7a/vi	d ²	deurgangsnoot	
35		vic,a	b ¹	deurgangsnoot	
36		via	b ¹	deurgangsnoot	
			g ¹	deurgangsnoot	
			b	deurgangsnoot	
37a,b		iic	e ¹ :2(-1)	terughouding	
37c,d		V7b	e ²	onvolledig deurgangsnoot	
			c ²	deurgangsnoot	
38		V7b	c ²	onvolledig deurgangsnoot	
			a ¹	deurgangsnoot, gevorm deur majeur negende	
			c ¹	deurgangsnoot	
39a,b		V7b	e ¹	antisipasie	
39c,d		Ia	f ²	deurgangsnoot	
			d ²	deurgangsnoot	
			f ¹	deurgangsnoot	
40a,b		Ia	d ²	deurgangsnoot	

(DVI vervolg)				
MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR
(40a,b)	(C)		b ¹ g ^{♯1}	deurgangsnoot chromatische onderhulpnoot
40c,d	C na e	vib=ivb	b ¹ g ¹	deurgangsnoot deurgangsnoot
41a,b	e	iic	g ¹	bo-hulpnoot
41c,d		Franse 6e		pedaalpunt op C
42,43		Va		
44		ia		
45		V9c		deurgangs- ⁶ / ₄ , sonder grondnoot vorm verminderde vierklank
46-47b		ib		
47c,d		iic		
48a,b		ic		onvolledig
48c,d		iib		
49a,b		ib		
49c,d		V7c		onvolledig, vorm verminderde drieklank
50a,b		iiia,c	f [♯] F [♯]	terughouding terughouding melodische vorm afgaande
50c,d		V1b	b	deurgangsnoot
51a,b		ivc		
51c,d		V7c/VI		onvolledig, vorm verminderde drieklank
52a,b		ic	d D	3e ontbreek terughouding terughouding
52c,d		ivb	g	deurgangsnoot
53a,b		V7d/iii		onvolledig, vorm verminderde drieklank
53c,d		V7c/iv		onvolledig, vorm verminderde drieklank
54a,b		V1a,c		3e ontbreek

(DVI vervolg)

MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR
(54a,b)	(e)		B	terughouding
54c,d		ii7b	B ¹	terughouding
55a,b		V7d		onvolledig, vorm verminderde drieklank
55c,d		V7b/V		onvolledig, vorm verminderde drieklank
56a-c		ic		onvolledig, vorm
56d		V7c/iv		verminderde drieklank
57		V9a		
58		ia		

DVII: ICH GROLLE NICHT

MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR
1	C	Ic, a	d ¹	beklemtoonde deurgangsnoot
2a, b		IVb		
2c, d		IVa		
3a, b		ii ⁷ _{aba}		moldoer
3c, d		V7a	a ^{#1} :9(-8)	terughouding, vorm die mineur negende
4		Ia	a g [#] B B ¹	antisipasie chromatiese deurgangsnoot deurgangsnoot deurgangsnoot
5		via	b ¹ :2(-1) G G ¹	leunnoot deurgangsnoot deurgangsnoot
6		IV7a	g ¹ E E ¹	deurgangsnoot deurgangsnoot, gevorm deur die 7e deurgangsnoot, gevorm deur die 7e
7		ii7a, d	e ² :2(-1)	leunnoot
8		V9b, e	c ²	sonder grondnoot deurgangsnoot
9a, b		V7a	G	dominantpedaalpunt
9c, d		V7a/V	G ¹	dominantpedaalpunt
10a, b		Va		
10c, d		IVb	g ¹	antisipasie
11		V7b	e ¹ :6(-5) c ^{#1} A [#] A ^{#1}	leunnoot beklemtoonde chromatiese deurgangsnote
12a, b		Ia		
12c, d		iiia		
13a, b		via		
13c, d		iiia		
14a, b		via		
14c, d	b	Va		uitwyking ter wille van sekvens
15a, b		ia		
15c, d		Va		
16a, b		ia		
16c, d	C	V7a		

(DVII vervolg)

MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR
17a,b 17c,d 18=11 19-27b= 1-9b	(C)	V7a IVb	g ⁺	dominantpedaalpunt
27c,d 28a,b 28c,d 29a,b 29c,d 30a,b 30c,d 31a,b 31c,d 32a,b		V9d iii ⁷ _{sba} V13a/ii ii ⁷ _{sba} V7a Ia V7a/vi IVa V7a Ia	e ² :6(-5)	sonder grondnoot moldeer leunnoot tonikapedaalpunt bly staan tot by 33a ⁺ , word voortgesit as middelpedaal tot by 35b
32c,d		IVa	g:2(-3) E:7(-8)	terughouding terughouding
33a,b 33c,d		Ia,c IVb	g ⁺ e:7(-8) G:2(-3)	terughouding los nie melodies op nie terughouding terughouding
34a,b		Ic	f:4(-3) A:6(-5)	terughouding terughouding dominantpedaalpunt bly staan tot by 36
34c,d		IVa	g ⁺ :2(-3) g:2(-3) e:7(-8)	terughouding terughouding terughouding
35a-c		Ic	a ⁺ :6(-5) a:6(-5) f:4(-3)	terughouding terughouding terughouding
35d 36		Va Ia		

DVIII: UND WUSTEN'S DIE BLUMEN

MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR
0-1a	a	ib		grondnoot ontbreek, toonaard dus nog nie vasgelê nie kan ook C wees
			d ²	deurgangsnoot
			b ¹	deurgangsnoot
			d ¹	deurgangsnoot
			b	deurgangsnoot suggereer onvolledige iia in a, sou ook onvolledige V in c kon wees
1b ¹		ia		basnoot a as blywend beskou; sou ook onvolledige IV in C kon wees
1b ²		Va		onvolledig, leitoon ontbreek; toonaard steeds onseker; deurgaande 5e, horingkwint
2a, b ¹		ib		
2b ²		iva		
3a		ib	f ² :6(-5)	terughouding
3b ¹		bIIa		Napolitaanse harmonie in grondstelling gebruik
3b ²		Va/bII		
4a, b ¹		bIIb(N6)		
4b ²		bII7b		
5a		vii7c		
5b		ib	d ²	deurgangsnoot
			b ¹	deurgangsnoot
			d ¹	deurgangsnoot
			b	deurgangsnoot
6a		ia	b ¹	deurgangsnoot
			g ¹	deurgangsnoot
			b	deurgangsnoot
			g	deurgangsnoot
6b		VIa	g ¹	deurgangsnoot
			e ¹	deurgangsnoot
			g	deurgangsnoot
			e	deurgangsnoot

(DVIII vervolg)				
MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR
(6b)	(a)			dalende melodiese vorm; vorm deurgangsakkoord
7a		ii7b		
7b		V7a		
8		ia		basnoot A as blywend beskou; toonaard uiteindelik gevestig
8b ² -16a ¹ =				
0-8a ¹				
16b ² -24a ¹ =				
8b ² -16a ¹				
24a ¹		ia		
24a ² -26a ¹		V7a/iv	d ² b ¹	deurgangsnoot deurgangsnoot; vorm die majeur 11e en die 9e
26a ²		V7b/iv		
26b	a na F	iva,b= via,b		
27,28a ¹	F	ii7a	c ² a ¹	deurgangsnoot deurgangsnoot sekwensieel, kort uitwyking na F
28a ² ,b ¹	F na a	V7a,b= V7a,b/VI		
28b ² ,29a	a	VI7a		
29b ¹		ii7a		
29b ²		ii7b		
30a ¹		vii7d		
30a ²		VIa		onderbroke kadens in a
30b ²		VIb	e ¹ e	deurgangsnoot deurgangsnoot
31a		bIIb(N6)	c ² :7(-6) c ¹ :7(-6)	terughouding terughouding
31b ¹		ic		
31b ²		V7a		onvolledig
32a		V9 ² a/iv		
32b ¹		ivb		
32b ²		V7a		
33a ¹		ia		
33a ²		ivc,a		
33b ¹		ic		
33b ²		Va		tonikapedaalnoot
34-35=				
32-33				
36,37		ia		

DIX: DAS IST EIN FLÖTEN UND GEIGEN

MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR
0-1	d	V9a		basnoot A as blywend beskou
			d ²	beklemtoonde deurgangsnoot
				dominantpedaalnoot bly staan tot by 8
2		ic		
			g ²	beklemtoonde deurgangsnoot
			e ²	onderhulpnoot
3		V9b/V	c ^{#2}	onderhulpnoot
4		V9a		
5		V9a		basnoot A as blywend beskou
			d ²	beklemtoonde deurgangsnoot
6		ic		
			g ²	beklemtoonde deurgangsnoot
			e ²	onderhulpnoot
7		V9b/V	c ^{#2}	onderhulpnoot
8		Va	d ²	beklemtoonde deurgangsnoot
9	d na F	ia=via		basnoot D as blywend beskou
			e ²	deurgangsnoot
			g ²	deurgangsnoot
10	F	ii7a		basnoot G as blywend beskou
			e ²	beklemtoonde onderhulpnoot
			e ²	beklemtoonde deurgangsnoot
			c ²	beklemtoonde onderhulpnoot
11		V7a		basnoot c as blywend beskou
			a ¹	beklemtoonde onderhulpnoot
			a ¹	beklemtoonde deurgangsnoot
12		I7a		basnoot F as blywend beskou

(DIX vervolg)

MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR
(12)	(F)		g ¹ d ¹	bo-hulpnoot onderhulpnoot
13		IV5 #a	c ¹ c ¹ a	basnoot B ^b as blywend beskou deurgangsnoot bo-hulpnoot deurgangsnoot
14		ii7a	a e	basnoot G as blywend beskou bo-hulpnoot beklemtoonde onderhulpnoot
15		V7a		
16		Ia	d ¹	basnoot F as blywend beskou deurgangsnoot
17		V9 #a/ii	g ¹	basnoot D as blywend beskou beklemtoonde deurgangsnoot; pedaalnoot D bly staan tot by 24
18		iic	c ² a ¹	basnoot D as blywend beskou beklemtoonde deurgangsnoot beklemtoonde onderhulpnoot
19		V9e/vi	f #1	beklemtoonde onderhulpnoot
20		V9 #a/ii		basnoot D as blywend beskou
21		V9 #a/ii	g ¹	basnoot D as blywend beskou beklemtoonde deurgangsnoot
22		iic	c ²	basnoot D as blywend beskou beklemtoonde deurgangsnoot

(DIX vervolg)

MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR
(22)	(F)		a ¹	beklemtoonde onderhulpnoot
23		V9e/vi	f ^{#1}	beklemtoonde onderhulpnoot
24	F na B ^b	VI3#a= Va/vi	g ²	basnoot D as blywend beskou aanspringende beklemtoonde deurgangsnoot
25	B ^b	via	c ³ a ²	basnoot G ¹ as blywend beskou beklemtoonde deurgangsnoot deurgangsnoot
26		ii7a	a ² a ² f ²	basnoot C as blywend beskou beklemtoonde onderhulpnoot beklemtoonde deurgangsnoot beklemtoonde onderhulpnoot
27		V7a	d ² d ²	basnoot F as blywend beskou beklemtoonde onderhulpnoot beklemtoonde deurgangsnoot gevorm deur die 11e
28		I7a	c ² g ¹	basnoot B ^b as blywend beskou bo-hulpnoot beklemtoonde onderhulpnoot
29		IV5#a	f ¹ f ¹ d ¹	basnoot E ^b as blywend beskou deurgangsnoot bo-hulpnoot deurgangsnoot
30		ii7a		basnoot C as blywend beskou

(DIX vervolg)

MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR
(30)	(B ^b)		d ¹ a	bo-hulpnoot beklemtoonde onderhulpnoot
31		V7a		
32	B ^b na d	Ia=VIa		basnoot B ^b as blywend beskou
33	d	Va/V		
34	(d)	V7a		basnoot A as blywend beskou
35-68= 1-34 69-71= 1-3 72a,b 72c 73		V9a V9 ^b c/iv V9 ^b a/iv		basnoot d as blywend beskou g ² beklemtoonde deurgangsnoot tonikapedaalnoot d bly staan tot by 80a
74		ivc	c ³ a ²	basnoot d as blywend beskou beklemtoonde deurgangsnoot beklemtoonde onderhulpnoot
75		V7	b ^{b2} f ^{#2}	bo-hulpnoot beklemtoonde chromatiese onderhulpnoot
76a,b 76c 77a,b=76a,b 77c=76c 78=77 79=77		I3 ^{#a} V9d		Tierce de Picardie
80		I3 ^{#a}	c ^{#2} c ^{#1}	beklemtoonde deurgangsnoot beklemtoonde deurgangsnoot
81		I3 ^{#a}	c ² c ¹ b ¹ b b ^{b1} b ^b	beklemtoonde chromatiese deurgangsnote

(DIX vervolg)

MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR
82		I3 ^{#c}	a ^{#1} a ^b	beklemtoonde chromatische deurgangsnote
83	(d)	I3 ^{#b}	g ¹ g e ^{#1} e [#]	beklemtoonde deurgangsnote beklemtoonde chromatische deurgangsnoot
84		I3 ^{#a}	e ¹ e	beklemtoonde deurgangsnote

DX: HOR' ICH DAS LIEDCHEN KLINGEN

MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR
1a	g	ia		
1b		V7a		
2a		VIa		
2b		iib		
3a		ic		onvolledig
3b		V7a		
4		ia		
5-8=				
1-4				
7b		Va		bevat nie die 7e soos by 3b
9a		iva		
9b		V7c/iv		onvolledig, vorm verminderde drieklank
			e [♯] :6-5	terughouding
10a	g na c	ivb=ib	d [♯] :2(-1)	terughouding
10b	c	bIIb(N6)	c [♯] :7(-8)	terughouding
11a		ic	d [♯]	terughouding; los eers by 11b op, nl. op b as deel van ander akkoord
11b		V7a		onvolledig
12a		ia	b:7(-8)	terughouding
12b	c na B ^b	ia=iia		basnoot c as blywend beskou chromatiese deurgangsnoot beklemtoonde deurgangsnoot
			g ^b	
			B ^b	
13	B ^b	V7b		
14		Ia	A	beklemtoonde deurgangsnoot
15	B ^b na g	IVb=VIb	d [♯]	pedaalpunt
16a	g	ii7a		
16b		iia		basnoot A as blywend beskou beklemtoonde deurgangsnoot
			G	
17		V7b,a	b [♯]	deurgangsnoot
18		VIa	a [♯] D	beklemtoonde deurgangsnote

(DX vervolg)

MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR
19a	(g)	ic	C	beklemtoonde onderhulpnoot
19b		V7a	b ^{♯2} :6(-5)	terughouding
20a		ia	a ^{♯2} :2(-1)	terughouding
20b		iib	g ^{♯2} :7(-8)	terughouding
21a		ic	a ^{♯2}	sonder grondnoot; terughouding; los eers by 21b op, as deel van ander akkoord
21b		V7a		
22a		VIa	f ^{♯2} :2 [♯] (-3) a ^{♯1} :4(-3)	terughouding terughouding
22b		iib	g ^{♯1} :7(8)	terughouding
23a		ic	a ^{♯1}	terughouding; los eers by 23b op as deel van ander akkoord
23b		V7a		onvolledig
24a		ib	f ^{♯1} :7(-8) a:2(-1)	terughouding terughouding
24b		iva	a ^b a	chromatiese deurgangsnoot deurgangsnoot
25a		i7a	b a:2(-3)	chromatiese deurgangsnoot terughouding
25b		ivb	c ^{♯1}	chromatiese deurgangsnoot
26		V11d/V	c ^{♯2}	deurgangsnoot pedaalnoot D bly staan tot by 27
27a, b ^{♯1}		ic	f ^{♯1} e ^{b♯1} :6(-5) c ^{♯1}	beklemtoonde onderhulpnoot leunnoot chromatiese beklemtoonde onderhulpnoot

(DX vervolg)

MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR
27b ²	(g)	V7a	b ^b :6(-5)	terughouding
28-30		ia		tonikapedaalnoot bly staan tot by 30
			a:2(-3)	terughouding
			a	deurgangsnoot
			f [#]	onderhulpnoot
			e ^b :6(-5)	leunnoot
			c [#]	beklemtoonde chromatiese onderhulpnoot
			c	deurgangsnoot
			A	beklemtoonde onderhulpnoot
			A	deurgangsnoot

DXI: EIN JÜNGLING LIEBT EIN MADCHEN

MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR
0	E ^b	Va		onvolledig
1		Ia		basnoot E ^b as blywend beskou
2		V7b		basnoot D as blywend beskou
3a		Ia		basnoot E ^b as blywend beskou
3b		V7a/V		onvolledig
4		Va		basnoot B ^{b1} as blywend beskou
5-7= 1-3				
8		Va	c ² c	onvolledig antisipasie antisipasie
9		ii a		basnoot F as blywend beskou
10		V7b/ii		basnoot E as blywend beskou
11a		ii a		
11b		Va	c ¹ :2(-3)	leunnoot
12	E ^b na B ^b	Ia=IVa	f	afspringende bo- hulpnoot
13	B ^b	V7b		basnoot A as blywend beskou
14		Ia		basnoot B ^b as blywend beskou
15a		ii7b		basnoot e ^b as blywend beskou
15b		Va		
16		Ia		basnoot B ^b as blywend beskou
17		V7b		basnoot as blywend beskou
18		Ia		basnoot B ^b as blywend beskou

(DXI vervolg) MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR
19a	(B ^b)	iib		basnoot e ^b as blywend beskou
19b		iiib		basnoot f as blywend beskou
20a		via		basnoot g as blywend beskou
20b		Vb		basnoot a as blywend beskou
21a		Ia		basnoot b ^b as blywend beskou
21b		V7b/vi		basnoot f [#] as blywend beskou
22a		via		basnoot g as blywend beskou
22b		Vb		basnoot a as blywend beskou23a
23a		Ib		basnoot b ^b as blywend beskou
			c ² :2(-1)	terughouding
			c ¹ :2(-3)	terughouding
23b ¹		ii7b		
23b ²		Va		
24	B ^b na E ^b	Ia=Va		basnoot B ^b as blywend beskou
25-27	E ^b	V7a		basnoot B ^{b1} as blywend beskou
			e ^{b1}	deurgangsnoot
			e ^b	deurgangsnoot
			C	deurgangsnoot
			e ¹	chromatiese
			e	deurgangsnote
			C [#]	chromatiese
				deurgangsnoot
28		Ia		basnoot E ^b as blywend beskou
29		V7b/bIII		basnoot F as blywend beskou

(DXI vervolg)				
MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR
30	(E ^b)	bIIIa		basnoot G ^b as blywend beskou
31a		V9 ^{ac}	d ² c ^b	antisipasie antisipasie basnoot F as blywend beskou
31b		V7a	e ^{b2}	antisipasie
32		Ia		basnoot E ^b as blywend beskou
33		V7b		basnoot D as blywend beskou
34		Ia		basnoot E ^b as blywend beskou
35a		ii7b		
35b		V7a		
36		Ia		basnoot E ^b as blywend beskou
37		V7b		basnoot D as blywend beskou
38		Ia		basnoot E ^b as blywend beskou
39=35				
40a		Ia		
40b		IVa		
41a		Ic		
41b		Va		
42-43=				
40-41				
44-46		Ia		

DXII: AM LEUCHTENDEN SOMMERMORGEN

MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR
1	B ^b	bVI7a		enharmonies geskryf
2a		Ic		
2b		V7a		
3		Ia		
4a		IVa	a ^{b1} :4(-3)	leunnoot
4b		V7c/ii		
5a		iiia		
5b		V7a	g ¹	onderhulpnoot
6a		Ia		
6b=1b				
7=2				
8a=3a				
8b	B	V7a	c ^{b1} (b ¹)	enharmoniese uitwyking deurgangsnoot
9a	E	V9a		3e ontbreek; staan in 'n dominantverhouding tot B (8b)
9b		V7a		
10a	F	V7a		staan in 'n onderbroke kadensverhouding tot E (9)
10b	B ^b	V7a	b ^{b1}	staan in 'n dominantverhouding met F (10a) antisipasie 8b tot 10b stel 'n ketting van dominantvier- en dominantvyfklanke daar
11a		Ia		
11b=1b				
12-16a= 2-6a				
16b		V7 _{a#d} /IV		deurgangsakkoord
17		Va/ii		pedaalnoot G bly staan tot by 19a
18		V7/vi		posisie verskuierend
19a		via		
19b		bVI7a	c ²	enharmonies geskryf antisipasie
20a		Va		pedaalnoot F bly

(DXII vervolg)				
MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR
(20a)	(B [♭])			staan tot by 23a
20b		V7d/ii		
21a		V9		posisie verskuiwend 3e ontbreek
21b		V5 [♭] a		deurgangsakkoord
22a		iii		posisie verskuiwend effek van V13
22b		IV		posisie verskuiwend sluit wat klank betref aan by V11
23a		V		posisie verskuiwend
23b		V7d	d ²	deurgangsnoot
24a		Ib	e ² :4(-5)	terughouding
24b ¹⁻²		bVI7a	f ²	enharmonies geskryf; terughouding, los nie melodies op nie
24b ³		V9d/ii		
25a		V7b/V	b ¹ :7 (8)	terughouding
25b		V7d	d ²	deurgangsnoot
26a		Ib	e ² :4(-5)	terughouding
26b		bVI7a	f ²	enharmonies geskryf terughouding los nie melodies op nie
			c ¹	deurgangsnoot
			g	deurgangsnoot, vorm skynakkoord V7c/V (c ¹ ingesluit)
27a		Ic		
27b		V7a	d ² :6(-5)	terughouding
28a		Ic	c ² :2(-1)	terughouding
28b		V7a	b ^{♭1}	terughouding, los nie melodies op nie
29,30		Ia		

DXIII: ICH HAB' IM TRAUM GEWEINET

MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR
0,1	e ^b	ic		akkoordkeuse n.a.v. 24b,25
2a		ivb		akkoordkeuse n.a.v. 24a, 26a
2b		ic		akkoordkeuse n.a.v. 26
3a ³		ia		
3b		V7a	g e ^b	deurgangsnoot deurgangsnoot
4		ia		basnoot E ^b as blywend beskou
5a		VIc		akkoordkeuse n.a.v. 6a ³
5b		V7d,c/VI		akkoordkeuse n.a.v. 6b
6a		VIb,a	e ^{b1}	deurgangsnoot
6b		V7c,b/VI	e ^b C ^b	deurgangsnoot deurgangsnoot
7		VIa		basnoot C ^b as blywend beskou; pedaalnoot C ^b bly staan tot by 9b
8		skynakk.	g ¹ g G	chromatiese deurgangsnote
9		iva,b	b ^{b1} :2(-1)	leunnoot
10		iva,c	d ¹	afspringende onderhulpnoot, antisipeer 11b
11a		ii7a,c		3e ontbreek
11b ¹		Va		
11b ³ -22b ² =				
0-11b ¹				
22b ³ ,23		ia		
24a		iva		
24b,25		ia		
26-27a=				
24-25				
27a	e ^b na D ^b	ia=iia		
27b	D ^b	V7a	b ^{b1}	deurgangsnoot
28		Ia		

(DXIII vervolg)

MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR
29	(D ^b)	V7b/V	e ^b b ¹ e ^b b	beklemtoonde chromatische deurgangsnote
			G ^b :4(-4)	leunnoot
30		Ic	e ¹ c ^{b1} e A	almal beklemtoonde chromatische deurgangsnote
31a		IVb		
31b		ic		
32,33a	a ^b	V7b		dominantverhouding met D ^b
33b		i		
35-36=	e ^b			
3-4				
37a ³ -38a ¹ =				
35b ³ -36a ¹				

DXIV: ALLNACHTLICH IM TRAUME

MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR
0	B	Ia		dubbelpedaalnoot, tonika en dominant bly staan tot by 2b
1		V7a		
2		Ia		
3a		iib		
3b		Vb/V		
4a, b ¹		V7a		
4b ² -8a=				
0-4b ¹				
8a		Va	b ¹ :4(-3)	leunnoot
8b, 9a		V7a/IV		
9b		IVa	f ^{*1}	onderhulpnoot
9c		V7b/V		
10a		Ic		
10b		V7a		
11a		Ia	c ^{#1} :2(-1)	leunnoot
11b		V9b		sonder grondnoot, vorm verminderde vierklank
12a ¹		Ia		
12a ² , 12b ¹		V9b/V		sonder grondnoot, vorm verminderde vierklank
12b ²		V7a		
13a		Ia	c ^{#2} :2(-1) a ^{#1} :7(-8) e ¹ :4(-3) f [#]	ritmiese terughouding, d.i. sinkopasie
13b-26a=				
0-13a				
26b ² -34a=				
0-8a				
34b		Va		
35a		V7a/IV		
35b		IVa		
36a		V7a/vi		
36b ¹		via		
36b ²		V7b		
37a ¹		Ia		
37a ²		ii7b		
37b ¹		Ic		
37b ²		V7a		
38		I	c ^{#2} :2(-1) a ^{#1} :7(-8) e ¹ :4(-3)	leunnoot terughouding terughouding

DXV: AUS ALTEN MARCHEN WINKT ES

MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR
0	E	Ia		tonikapedaalnoot e ¹ bly staan tot by 2a ²
1a ¹⁻²		IVc		
1a ³		V7a		
1b		Ia		
2a		IVc, a		
2b		Ia		
3a ¹⁻²		IVb		
3a ³		ii7a		
3b		Vb, a		
4-6b ²		I		grondstelling en omkerings wissel mekaar af
6b ³ -7a ²		Vb		
7a ³		Ia		
7b ¹⁻²		Vc		
7b ³		V7a/V		
8a-b ²		Va		
8b ³		Ia		
9-16=				
1-8				
16b ³		Va		impliseer V i.p.v. I soos by 8
17a		Va, b		
17b		Va	c ² e ²	antisipasie chromatiese deurgangsnoot, bg. vorm 'n skyn V7b/V; b bly staan as pedaalpunt van 16 tot 24, soms as akkoordnoot, soms akkoordvreemd
18a		V9a, c		
18b		V7a, b		
19a		Ic, a		
19b		V9 b/V		sonder grondnoot, vorm verminderde vierklank
20		Va		
21-23=				
17-19				
24a-b ²		Va		
24b ³	G	Ia		mediantverwantskap; tussenspel is transponering van voorspel
25a ¹⁻²		IVc		pedaalnoot g bly staan tot by 26a ²

(DXV vervolg)

MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR
25a ³	(G)	V7a		
25b		Ia		
26a		IVc, a		
26b		Ia		
27a ¹⁻²		IVb		
27a ³		ii7a		
27b		Vb, a		
28		Ic, a, c		
29a		Va	b ¹ g ¹ b g	deurgangsnote, vorm skynakkoord Ic met die pedaalpunt
29b ¹⁻²		V7a		onvolledig, f# (3e) ontbreek
29b ³		V9a		onvolledig, f# en a ontbreek
30a		Ib, c		n.a.v. 32a
30b		Ic		
31=29				
32a-b ²		Ib, a		
32b ³	B	Ic		mediantverwantskap ook dominant van E
32b ³ -36b ²	is 'n sekvens van 28b ³ -32b ² , 'n derde hoër			
36b ³	E	Va		
37a ¹⁻²		V7b/V		
37a ³		V7d		
37b		Ib, a		
38a		IVa, b		
38b-40b ² =				
2b-4b ²				
40b ³	B	Ia		tonikapedaalnoot b bly staan tot by 42a ²
41a ¹⁻²		IVc		
41a ³		V7a		
41b		Ia		
42a		IVc, a		
42b		Ia		
43a ¹⁻²		IVb		
43a ³		ii7a		
43b		Vb, a		
44-46		I		grondstelling en omkerings wissel mekaar af
47a ¹⁻²		Vb		
47a ³		Ia		
47b ¹⁻²		Vb		

(DXV vervolg)

MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR
47b ³ 38	(B)	V7a/V Va		
49-52= 17-20	B i.p.v. E			
53-56= 49-52				
57a-b ²	c [#]	V7d		verminderde drieklank onvolledig, grondnoot ontbreek; tritonus f [#] -b [#] nie voorberei nie
57b ³ 58-59		V7a V7a		basnoot G ^{#1} as blywend beskou
60a-b ² 60b ³ -63	d [#]	ib,c V7		grondstelling en omkerings wissel mekaar af
64a-b ²		ib,c		60b ³ -64b ² vorm 'n sekwens, 'n majeure tweede hoër as 56b ³ - 60b ²
64b ³ -68b ² E		V7		grondstelling en omkerings wissel mekaar af; regterhand materiaal stem grootliks ooreen met dié van 60b ³ -64b ² en 56b ³ - 60b ² , 'n mineur tweede hoër; tonikapedaalnoot bly staan tot by 71b ²
68b ³ 69a 69b 70 71 72 73 74 75,76 77-83= 69-75 84		Ia IVc V7c Ia IVc,a Ia ii7c,a Vb,a Ic,a Ia,c		

(DXV vervolg)				
MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR
85	(E)	Va	g ^{#1} e ¹ g [#] e	deurgangsnoot deurgangsnoot deurgangsnoot deurgangsnoot
86a-b ²		V7c		n.a.v. 29 basnoot B van 85 in aanmerking geneem by 86
86b ³		V9d		
87-88a		Ia		
88b ³		Ic		
89		Va	g ^{#1} e ¹	deurgangsnote soos by 85
90a		V7a		n.a.v. 86
90b		V9d	b ¹ g ^{#1} b g [#]	antisipasie antisipasie antisipasie antisipasie
91-92a	E na A	Ia=Va		
92b ³ -94=	A			
88b ³ -90				
95	A na E	Ia=IVa		
96-97	E	V9b/V		sonder grondnoot, vorm verminderde vierklank
98		V9d		sonder grondnoot, vorm verminderde vierklank
99		V9b/IV		enharmonies geskryf sonder grondnoot, vorm verminderde vierklank
100		V7d		
101=99				
102		V7a		
103-104a ¹		Ic, a		
104b ³ -107a=				
0-3a				
108a		Vb, a		
109a		Ic, a		
110		Vb, a		
111-113		Ic, a		

DXVI: DIE ALTEN BÖSEN LIEDER

MAAT	TOONSDORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR
1-3c	c [#]	i		grondstelling en omkerings wissel mekaar af
3d		ic	d ^{#2}	deurgangsnoot
4a,b		ic,a	f ^{#2}	bo-hulpnoot tonikapedaalnoot bly staan tot by 5b
4c,d		V7a	e ²	bo-hulpnoot
5		i		grondstelling en omkerings wissel mekaar af
			f ^{#2} d ^{#2}	bo-hulpnoot bo-hulpnoot
6a,b		ivb,a	d ^{#2}	bo-hulpnoot
6c,d		V7a	c ^{#2}	bo-hulpnoot
7		i		grondstelling en tweede omkering wissel mekaar af
			d ^{#2} d ^{#2}	bo-hulpnoot deurgangsnoot
7d-11c= 3d-7c				
11c	c [#] na g [#]	ic=ivc	d ^{#2}	bo-hulpnoot
11d	g [#]	V9c		
12a,b		V9c		sonder grondnoot, vorm verminderde vierklank
			f ^{#2}	word as bo-hulpnoot behou terwille van handhawing van ostinato in die regterhand
12c,d		V7c,a	e ²	bo-hulpnoot, gevorm deur die mineur 9e
13		i		grondstelling en omkerings wissel mekaar af
			e ²	bo-hulpnoot
14a,b		iib	f ^{#2}	bo-hulpnoot

(DXVI vervolg)

MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR
14c,d	(g #)	V7d,a	e ²	bo-hulpnoot, gevorm deur die mineur 9e
15a-c	g # na E	i=iii	e ²	grondstelling en eerste omkering wissel mekaar af bo-hulpnoot
15d	E	Ia	f #1	bo-hulpnoot
16		I	c #2 a ¹ a ¹ f #1	grondstelling en omkerings wissel mekaar af bo-hulpnoot deurgangsnoot bo-hulpnoot deurgangsnoot
17		I	a ² f #2 f #2 d #2 a ¹ a	grondstelling en omkerings wissel mekaar af deurgangsnoot deurgangsnoot bo-hulpnoot aanspringende deurgangsnoot deurgangsnoot deurgangsnoot
18a-c		I	c #3 a ² c #3 a ¹ a	eerste en tweede omkering wissel mekaar af afspringende bo- hulpnoot deurgangsnoot bo-hulpnoot deurgangsnoot deurgangsnoot
18d		Va		
19a-c		I	d #3 f #2	onderhulpnoot onderhulpnoot grondstelling en tweede omkering wissel mekaar af, sodat die basnoot b en bg. hulpnote ook Va vorm
19d-20c	E na f #	v3 ⁴ b=ivb	e ² a ¹	deurgangsnoot beklemtoonde deurgangsnoot

(DXVI vervolg)				
MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR
(19d-20c)	(E na f [#])		g ^{#1}	antisipatie
20d	f [#]	V7a	f ^{#2}	5e ontbreek deurgangsnoot
21a-c		V7a	f ^{#2}	deurgangsnoot
21d		ivb	d ²	deurgangsnoot, melodies afgaande vorm opgaande gebruik
22a-c		ivb	e ² a ¹ g ^{#1}	deurgangsnoot deurgangsnoot antisipatie
22d		V7a	f ^{#2} f ^{#1}	deurgangsnoot beklemtoonde deurgangsnoot
23a-c		V7a	f ^{#2}	deurgangsnoot
23d-26b		i		grondstelling en omkerings wissel mekaar af
23d ²			g ^{#1}	deurgangsnoot
24			d ² b ¹ b ¹ g ^{#1}	deurgangsnoot bo-hulpnoot deurgangsnoot deurgangsnoot
25			b ² b ¹ b g ^{#2} g ^{#2} e ^{#2}	deurgangsnoot deurgangsnoot deurgangsnoot bo-hulpnoot deurgangsnoot aanspringende deurgangsnoot
26a			d ³	afspringende bo- hulpnoot
26b			b ² b ¹ b	deurgangsnoot deurgangsnoot deurgangsnoot
26c,d		Va	d ³	bo-hulpnoot

(DXVI vervolg)

MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR
27a-c		i	e #3 g #2	onderhulpnoot onderhulpnoot grondstelling en tweede omkering wissel mekaar af, sodat die basnoot c #1 en bg. hulpnote ook Va vorm
27d	f # na g #	v34b=ivb	f #2	deurgangsnoot
28a-c	g #	ivb	f #2 b 1 a #1	deurgangsnoot deurgangsnoot antisipasie
28d		V7a	g #2 g #1	deurgangsnoot beklemtoonde deurgangsnoot
29a-c		V7a	g #2	deurgangsnoot
29d-30c		ivb	f #2 b 1 a #1	deurgangsnoot beklemtoonde deurgangsnoot, gevorm deur die 7e antisipasie
30d		V7a	g #2 g #1	deurgangsnoot deurgangsnoot
31a-c		V7a	g #2	deurgangsnoot
31d-34b	G #	I		grondstelling en omkerings wissel mekaar af
31d ²			a #1	deurgangsnoot
32			e #2 c #2 c #2 a #1	bo-hulpnoot bo-hulpnoot deurgangsnoot deurgangsnoot
33			c #3 c #2 c #1 a #2 a #2 f x2	deurgangsnoot deurgangsnoot deurgangsnoot bo-hulpnoot deurgangsnoot aanspringende deurgangsnoot

(DXVI vervolg)				
MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR
34a,b	(G [#])		e ^{#3} c ^{#3} c ^{#2} c ^{#1}	afspringende bo- hulpnoot deurgangsnoot deurgangsnoot deurgangsnoot
34c,d		Va	e ^{#3}	bo-hulpnoot
35a-c		I	f ^{#3} a ^{#2}	onderhulpnoot onderhulpnoot grondstelling en tweede omkering wissel mekaar af, sodat die basnoot d ^{#1} en bg. hulnote ook Va vorm
35d	G [#] na c [#]	Ia=Va		
36a,b	c [#]	ia,c		
36c,d		Va		
37a,b		ia,b		
37c,d		V1a,c		
38a,b		iva		
38c,d		Va		
39		#V17a,b		doermol
40		V9e		sonder grondnoot, vorm verminderde vierklank
41		ib		
42a,b		ii7b		
42c,d		V7a		
43		ia		
44a,b	c [#] na f [#]	I ⁷ _{3#a} =V7a		
44c,d	f [#]	V9e		sonder grondnoot, vorm verminderde vierklank
45-47	f [#] na c [#]	V7=V7/iv		grondstelling en omkerings wissel mekaar af; f [#] se V7 los hier ook nie op nie (kyk DI)
45a ¹			d ¹ :2(-1)	terughouding, gevorm deur die 9e
48	c [#]	V7a/4II	b ¹	Napolitaanse akkoord onderhulpnoot

(DXVI vervolg)

MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR
(48)	(c [#])		b d	onderhulpnoot onderhulpnoot
49	D	I	g ¹ :4(-3) c ^{#1} :7(-8) g:4(-3) e:2(-1)	leunnote, vorm skyn V7
50a,b 50c,d 51-52c 52d 53	c [#] D ^b	V7a VIa ii7b Va		
		V7d	f ² D ^b	D ^b is die enharmoniese weergawe van c [#] se tonika-majeur beklemtoonde deurgangsnoot antisipeer die harmonie van 54a, d.i. die 13e wat opwaarts oplos; antisipeer die harmonie van 54a, maar vorm ook deel van V11
54a 54b ¹⁻² 54b ³		Ib D6 V9b/ii	g ² :4(-5)	terughouding sonder grondnoot, vorm verminderde vierklank
55a		Vb/V	d ² :7(-8)	terughouding
55b		V7d	f ²	beklemtoonde deurgangsnoot, gevorm deur die 13e wat opwaarts oplos
56a-b ² = 54a-b ² 56b ³		V7c/V		3e ontbreek
57a 57b		Ic V7a	f ² :6(-5)	terughouding
58a		Ic	e ² :2(-1)	terughouding
58b		V7a	d ²	terughouding, los nie melodies op nie
59		V13a	d ^b	tonikapedaalnoot vorm saam met a ^b 'n

(DXVI vervolg)				
MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR
(59)	(D ^b)			dubbelpedaal wat bly staan tot by 60 beklemtoonde chromatiese onderhulpnoot
60		V13a/IV	c ²	beklemtoonde chromatiese onderhulpnoot
61a ¹		V7b/ii		
61a ²		iiia		
61a ³		V7c/ii		
61b ¹		iib		
61b ²		Ic		
61b ³		V9a		7e ontbreek
62=61				
62b ³			c ^{b2} c ^{b1}	chromatiese deurgangsnote
63a=				
62a				
63b ¹		V7a/V		
63b ²		Va		
63b ³		V7c/V		
64a ¹		V7b		
64a ²		Ia		
64a ³		V7c		
64b ¹		V9b/iii		
64b ²		iiia	b ^{b2} b ^{b1}	beklemtoonde deurgangsnote
64b ³		V9 ^{b2b}	a ^{b2} a ^{b1}	deurgangsnoot deurgangsnoot
65a ¹		Ia	g ^{b2} g ^{b1}	beklemtoonde deurgangsnote
65a ²		V7b/V		
65a ³		V7a	f ² :6(-5)	leunnoot gevorm deur die 13e
65b ¹⁻²		Ia		
65b ³		V7a	f ² :6(-5)	leunnoot gevorm deur die 13e
66a=65b				
66b-67		Ia	g ^{b1} :4(-3)	terughouding

BYLAAG 2: HARMONIESE ANALISE: FRAUENLIEBE UND LEBEN

FI: SEIT ICH IHN GESEHEN

MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR
1a	B ^b	Ia		
1b,c ¹		IVa		
1c ²		V7a		
2=1				
3a		Ia		
3b,c		via		
4a,b ¹	c	ia	f ¹ :4(-3) b:7(-8) a ^b :6(-5)	driedubbele leunnote, vorm skynakkoord: verminderde drieklank. Die toonsoort word as c aangegee ter wille van besyferingsgerief - in werklikheid is c ii van B ^b en vind geen modulاسie plaas nie.
4b ² ,c ¹		iva		
4c ²		V7a		
5a		ia		
5b,c ¹		iva		
5c ²		V7a		
6a		ia		
6b,c ¹	c na B ^b	ib=iib		kyk egter kommentaar by 4a,b ¹
6c ²	B ^b	ii _{ab} b	g ^{b1} g ^b	chromatiese deurgangnote
7a-c ¹		V7d	b ^{b1} :4(-3)	leunnoot
7c ²		Ib		
8a,b ¹		V7c		
8b ²		Ia		
8c ¹		iib		
8c ²		V7b/V		
9a,b		Va	b ^{b1} :4(-3)	terughouding
9c ¹		V7d		
9c ²		Ib		
10a,b ¹		V7c		
10b ²		Ia		
10c ¹	B ^b na c	V7d= IV7d	b ¹ b	3 verhoog 3 verhoog kyk kommentaar by 4a,b ¹
10c ²	c	V7c		

(FI vervolg)

MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR
(11b)	(c)			
11a		V7c		
11b		V7c	c ² c ¹	deurgangsnoot deurgangsnoot
11c		c V7b		deurgangsnoot
12a		Vb	e ^{b1} :6(-5)	beklemtoonde deurgangsnoot soos terughouding gebruik
12b		ia	d ¹ :2(-1)	terughouding
12c	c na B ^b	IVb=Vb	g:2(-1)	terughouding
13a,b	B ^b	Ia	c ² :2(-1) c ¹ :2(-1) A:7(-8)	terughouding terughouding terughouding
13c		IVa	e E	verhoog;chromatische deurgangsnoot verhoog;chromatische deurgangsnoot
14a		Ic		
14b		V7a	b ^b :4(-3)	terughouding
14c		V7a	b ^{b1} b ^b	antisipatie antisipatie
15a		vi	F [∞] F ^{∞1}	beklemtoonde deurgangsnoot; vorm skynakkoord: vergrote drieklank
15b		via		
15c		ii7b	c [∞] E E ¹	chromatische deurgangsnoot; vorm skynakkoord: verminderde drieklank
16a		Ic		
16b		V7a	b ^b :4(-3)	terughouding
16c		V7a	b ^b	antisipatie
17-32=				
1-16				
33-34=				
1-2				
35,36		Ia		

FII: ER, DER HERRLICHSTE

MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR
1	E ^b	Ic		
2a,b		Ic		
2c,d		Ib		
3a,b		ii7b		
3c,d		V7b/V		
4		V7a	e ^{b1} :4(-3)	terughouding
5a,b		Ia	f ¹ :2(-1)	terughouding
5c,d		Ia		
6a		Vb	e ^b :4(-3)	terughouding
			E ^b :4(-3)	terughouding
6b		Vb,a		
6c,d		Ia		
7a-c=				
6a-c				
7d		V7c/vi		
8a,b		via		
8c,d		V7a/V		
9		V7a		basnoot B ^{b1} as blywend beskou
10		Ib		
11-17=				
3-9				
18		Ia		basnoot E ^b as blywend beskou
19-20=				
3-4				
21		vib	f ¹ :4(-3) d ¹ :2(-1) b	terughouding terughouding beklemtoonde deurgangsnoot vorm skynakkoord
22a,b		ii7a		
22c,d		V7c	c ²	deurgangsnoot
23		Ib	b ¹ a ^{b1} :4(-3) f ¹ :2(-1) d ¹ :7(-8)	chromatiese deurgangsnoot terughoudings vorm skynakkoord
24		iib	e ^{b2} b ^{b1} :4(-3) e ¹ :7(-8)	deurgangsnoot leunnoot leunnoot
25a,b		V7d		
25c,d		Ib		
26		V7b/iii	e ^{b1} :2(-1) g:4(-3)	terughoudings, vorm skynakkoord c-e ^b -g-a =toegevoegde sesde- akkoord

(FII vervolg)				
MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR
27a	(E ^b)	iiia	a:2(-1)	terughouding
27b		via	d ² :2(-1) b ^{b1}	leunnoot versieringsnoot
27c		iiic		
27d		V7a/iii	b ^{b1} :6(-5)	terughouding
28		V7b	c ^{b1}	beklemtoonde deurgangsnoot vorm skynakkoord
29		V7d/IV		
30a, b		V7c/V	g ¹ :2(-1)	terughouding
30c, d		ii ⁷ /sbc	c ^b C ^b	verlaagde sesde toontrap (moldoer)
31-35= 4-8				
36a, b		V7a		
36c, d		V7a/IV		
37a, b		IVa	d ² d ¹ b ^b	deurgangsnoot deurgangsnoot deurgangsnoot
37c, d		Ic	f ¹ d ¹ a ^b	deurgangsnoot vorm skynakkoord
38a-c		V7a/IV		basnoot E ^b as blywend beskou LW:begin van pedaalpunt E ^b , tot 42a, b
38d		IVa	E ^b	pedaalpunt
39a, b		V7a/IV		
39c, d		IVc		
40a-c		V7d/V		basnoot E ^b as blywend beskou
40d		va		verlaagde derde trap
41a, b		V9 ^b /V		sonder grondnoot, verminderde vierklank
41c, d	E ^b na D ^b	va=via	E ^b	pedaalpunt

(FII vervolg)

MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR
42a,b	D ^b	ii7a		ter wille van maklik volgbare besyfering word die waarskynlikste toonsentra tot by maat 53 as modulasies aangedui
42c,d		V7a	d ^{b2} b ^b	deurgangsnoot deurgangsnoot
43a,b	D ^b na A ^b	Ia=IVa		
43c,d	A ^b	V9 ^{b2}		sonder grondnoot, verminderde vierklank
44a,b		Ib	g:2(-1)	terughouding
44c,d		vi7c		
45	A ^b na F	V9b/iii= V9b/V		
46a-c	F	V7a,d		effek van pedaalpunt by 46 tot 50a,b hoewel Schumann rustekens noteer wat op 46b-d en 48b-d nuwe basnote gee
46d		Ib		
47a,b		V7a		
47c,d		Ic		
48a-c	F na g	V7d/ii= V7d		
48d	g	ib		
49a,b		V9d		sonder grondnoot, verminderde vierklank
49c,d	g na B ^b	ia=via		pedaalpunt C nog teenwoordig
50a,b	B ^b	ii7a		
50c,d		V7a	b ^{b1} g	deurgangsnoot deurgangsnoot
51a,b	B ^b na F	Ia=IVa		
51c,d	F	vii7c		
52a,b		Ib	e:2(-1)	terughouding
52c,d		vi7c		
53	F na A	V9b/iii= V9b		
54a	A na D	Ia=Va		
54b-d	D	V7a		
55	D na G	Ia=Va word V7a		basnoot d as blywend beskou

(FII vervolg)

MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR
56	G na C	Ia=Va word V7a		
57	C na F	Ia=Va word V7a		
58	F na B ^b	I7c,a= V7c,a	g ¹ :2(-1)	terughouding
By 54 tot 58 word 'n reeks modulerende dominante (nie modulerende toonsoorte nie) aangetref, m.a.w. 'n dominantketting. Hierdie is 'n maklike manier om die betrokke harmoniek uiteen te sit, aangesien dit hier eintlik om chromatiese harmoniek handel.				
59-65=31-37				
66a-c	E ^b	V7a/IV		basnoot E ^b as
66d		IVa		blywend beskou
67a-c		vib	f ² :4(-3) f ¹ :4(-3) d ¹ :2(-3) b:7(-8) E ^b	leunnoot leunnoot leunnoot leunnoot pedaalpunt
67d		vib		
68		Duitse 6e	d ³ f ³ f ² f ¹	onderhulpnoot deurgangsnoot deurgangsnoot deurgangsnoot
69a en c		Ic	b ² b ¹	chromatiese deurgangsnote
69b en d		V9a	a ¹	chromatiese deurgangsnoot
70		Ia	f ² :2(-1) d ² :7(-8) a ^b :4(-3) d ¹ c ^{#1} b	leunnote, vorm skynakkoord V7 deurgangsnoot chromatiese deurgangsnote
71		Ia		

FIII: ICH KANN'S NICHT FASSEN NICHT GLAUBEN

MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR
0-1	c	ia		selfde harmonie in opmaat geïmpliseer
2		V7c		
3		ib		
4		V7b/iv		
5		iva		
6		ic		
7,8		V9c/V		sonder grondnoot, verminderde vierklank
9,10		V7b		
11		ia	d ² :2(-1)	terughouding
12		VIa		
13		ii7b		
14		V7a		
15		ia		
16,17	c na E ^b	ia = via		
18	E ^b	Franse 6e		op die verlaagde 6e trap
19		Va		
20		V7 ^{5#2}		
21,22		Ic		
23		Va		
24		V7 ^{5#2}		
25		Ia		
26		Franse 6e		op die grondnoot
27		Va/iii		
28		V7a/iii		
29		iii		
30		V7b/IV		middelpedaalnoot b ² : 30-32
31		IVa	b ² 2(-1)	terughouding, los in maat 33 op
32		IV5 a	e	beklemtoonde chromatiese deurgangsnoot
33		iib		
34		iib, ii ⁷ _{5bb}		chromatiese deurgangsnote c ² en c ² vorm moldoer
35,36		V7d		
37		Ib		
38		V7c		
39		Ia		
40		Ib		
41		IVa		
42		Ic		
43,44		V9 ^{5c} /V		
45,46		V7b		

(FIII vervolg)

MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR
47		Ia	$f^2:2(-1)$	terughouding
48	E ^b na c	via=ia		
49,50	c	Duitse 6e	$g^1:2(-1)$ d^2 b^1	terughouding deurgangsnoot onderhulpnoot
51		ic		
52		Va		
53-67= 1-15				
68		ib		middelpedaalnoot c ¹ : 68-80
69		iva		
70		ib	d^2	bo-hulpnoot
71		ii7a		onvolledig
72		ib		
73		iva		
74		ia	d^2	bo-hulpnoot
75		ii7a		
76		ib		
77		iva		
78		ib	d^2	bo-hulpnoot
79,80		ii7a	e^2	beklemtoonde deurgangsnoot
81,82		V9a	$c^2:4(-3)$ $e^{b1}:6(-5)$	leunnoot, los nie in stemparty op nie leunnoot
83a, b		VI5 ⁴ a		
83c		I7c	b^{b1} g	deurgangsnote vorm skynakkoord V7c/iv
84a, b		IV3 ⁴ a		doermol
84c		V9d		majeur 9e word mineur 9e; onvolledig, lg. vorm verminderde vierklank
85,86		Ia		Tierce de Picardie

FIV: DU RING AN MEINEM FINGER

MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR
0-1a,b	E ^b	Ia	d ¹	deurgangsnoot
1c,d		vib	b ^b	deurgangsnoot
2a,b		IVc	d ¹ f	deurgangsnoot deurgangsnoot
2c,d		Ia	f ¹ d D	deurgangsnoot deurgangsnoot deurgangsnoot
3a,b		via,b	d ¹ a ¹	deurgangsnoot chromatiese deurgangsnoot
3c,d		iiic	c a ¹ f ^{#1}	deurgangsnoot chromatiese deurgangsnote, vorm skynakkoord: V7/iii
4a-c		V9b/vi		sonder grondnoot, verminderde vierklank
			c ¹ c C d ^{b1} c ^b C ^b	deurgangsnoot deurgangsnoot deurgangsnoot beklemtoonde chromatiese deurgangsnote, vorm skynakkoorde iic en V7d/iiib
4d		V7a	g ¹	beklemtoonde deurgangsnoot
5,6=1,2 7a,b= 3a,b 7c		Vb		
7d		vib	d ² :2(-1) b:7(-8)	leunnoot beklemtoonde deurgangsnoot
8a 8b 8c,d		Vc Va/V Va		
				kadenseer in die dominant toonsoort
9a,b 9c,d 10a 10b		V7d Ib ii7a V7a	f ¹	deurgangsnoot

(FIV vervolg)				
MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR
10c,d	(E ^b)	Ia		basnoot E ^b word as blywend beskou
11a,b		V7d		
11c,d	E ^b na A ^b	Ib=Vb	f ¹	beklemtoonde deurgangsnoot
12a	A ^b	IVb		tydelike uitwyking na A ^b aangedui ter wille van besyferingsgerief A ^b =IV van E ^b
12b		V7b		
12c,d		Ia	d ^{b1} :4(-3) b ^b	terughouding beklemtoonde deurgangsnoot
13a-c	A ^b na E ^b	Ia=IVa		
13d	E ^b	Ic		
14=13				
15a,b		ii7b		
15c,d		V9 ^b /V		
16		V9a	b ¹ f [∞] b	chromatiese deurgangsnote
			g ¹ :6(-7)	leunnoot
			e ¹ :4(-5)	leunnoot
			g:6(-7)	leunnoot
17-24= 1-8				
25a,b		V7d/ii		
25c,d		iib	g ¹ :2(-1)	leunnoot
26a,b		V7c/iii		
26c		iiib		
26d-27b		V7c/IV		
27c,d		V7d/ii		
28		V7b/V		
29a,b		V7d	e ^{b2} :4(-3) e ^{b1} :4(-3) c ² c ¹	terughouding terughouding beklemtoonde deurgangsnote
29c,d		Ib		
30		V7b/iii	e ^{b2} :2(-1) e ^{b1} :2(-1) g:4(-3)	leunnoot terughouding terughouding
31a		iiia		
31b		IVb	d ² :4(-3) b ^{b1} :2(-1)	leunnoot terughouding
31c		iiic		
31d		vii7a	c ^{b1}	chromatiese deurgangsnoot, vorm skynakkoord V9 ^b /I

(FIV vervolg)				
MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR
32a	(E ^b)	Ia		
32b		iib	b ^{#1} :4(-3) g ¹ :2(-1) e	leunnoot leunnoot chromatiese deurgangsnoot
32c,d		V7a	e ^{#1} g	deurgangsnoot deurgangsnoot
33-36= 1-4				
37a,b		Ia,b	d ¹	deurgangsnoot
37c		IVa		
37d		via	b ^b	deurgangsnoot
38a,b		iia		basnoot F as blywend beskou
			d ¹ B B ¹	deurgangsnoot aanspringende chromatiese deurgangsnote
38c		via		onvolledig
38d		V7b		
39a,b		I7 ^{ba}	c ¹ e E	beklemtoonde deurgangsnoot beklemtoonde chromatiese deurgangsnote
39c,d		V7a/V	d ² :4(-3) d ¹ :6(-7)	leunnote, vorm skynakkoord viib
40a		Ic	e ¹	chromatiese deurgangsnoot
40b		V7a	g ¹	afspringende deurgangsnoot
40c,d		Ia		basnoot e ^b as blywend beskou
41a,b en 42a,b		I7 ^{bd}		
41c,d en 42c,d		IVb	b ^{#1}	beklemtoonde deurgangsnoot
43a,b		V7c/V	d ²	beklemtoonde deurgangsnoot
43c		Vb	f ^{#1}	chromatiese deurgangsnoot

(FIV vervolg)

MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR
43d	(E ^b)	Ia	c ² g ^b :3 ^b (-3) A:4 (-5)	basnoot e ^b as blywend beskou bo-hulpnoot leunnote, vorm skynakkoord V9 ^b /V
44a, b		V7a	e ¹ e ^{b1} :4(-5) g g ^b :6(-7)	chromatiese deurgangsnoot terughouding deurgangsnoot terughouding
44c		Ia		

FV: HELFT MIR IHR SCHWESTERN

MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR
1-4	B ^b	Ia	g ¹ :6(-5) g:6(-5) g ¹	basnoot B ^b as blywend beskou leunnoot leunnoot bo-hulpnoot
5a,b		Ia	c ²	basnoot B ^b as blywend beskou beklemtoonde deurgangsnoot
5c,d		V7a	d ² :6(-5) d ¹ :6(-5)	basnoot f as blywend beskou leunnoot terughouding
6a 6b		Ia V9 ^b /V	a ¹	basnoot B ^b as blywend beskou sonder grondnoot, verminderde vierklank beklemtoonde deurgangsnoot
6c,d		V7a	b ^{b1} :4(-3) g ¹	basnoot F as blywend beskou leunnoot beklemtoonde deurgangsnoot
7,8= 3,4 9a 9b 9c		Ia V7c/V Vb	d ² :6(-5)	leunnoot
9d		Ia	g ¹ B	basnoot B ^b as blywend beskou deurgangsnoot chromatiese deurgangsnoot
10a 10b		Vc V7a/V	a ¹ :6(-5) f ¹ :4(-3) b	terughouding terughouding beklemtoonde chromatiese deurgangsnoot
10c,d		Va		basnoot F as blywend beskou; kadenseer in dominant toonsoort

(FV vervolg)

MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR
11a, b	(B ^b)	V7a	b ^b d	beklemtoonde deurgangsnoot
11c, d		Ic	g ¹ :6(-5)	basnoot F as blywend beskou beklemtoonde bo- hulpnoot; terughouding
12a, b		V7a	g ¹ :2(-1) d ¹	leunnoot deurgangsnoot
12c, d		Ic	c ² :2(-1)	basnoot f as blywend beskou leunnoot
13a, b ¹		V11a		pedaalpunt f bly staan tot by 14d
13b ²			d ²	deurgangsnoot, gevorm deur die 13e
13c		V9a		
13d		Ic		deurgaande harmonie
14a		Va		
14b-d		Va	b ^{b1} g ¹ d ¹	wisselnoot wisselnoot bo-hulpnoot
15a, b		V7 ^{ba} /IV	e ^{b1} g	deurgangsnoot deurgangsnoot
15c, d		IVc	c ²	basnoot B ^b as blywend beskou bo-hulpnoot
16a, b		V7 ^{ba} /IV	c ² :2(-1) g ¹	leunnoot deurgangsnoot
16c, d		IVc	f ² :2(-1)	basnoot b ^b as blywend beskou leunnoot kadenskonstruksie in die subdominanttoonsoort
17a		IVa		
17b		V9 ^{ab} /ii		
17c		ii ^a	a ¹	chromatiese deurgangsnoot
17d		Ib		
18a		ii ^{7b}		
18b		V9b/V		sonder grondnoot

(FV vervolg)

MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR
18c,d	(B ^b)	Va	b ^{b1} :4(-3) g ¹	terughouding deurgangsnoot
19-26= 3-10				
27a,b		Va		
27c,d		V7d		
28a,b		V7c/ii		
28c,d		V7d/ii		
29a		iib		
29b		V7c/ii		
29c		iiia		
29d		V7c/ii	e ^{b2} :6(-5)	terughouding
30a		iib		
30b		V9,7b/V		sonder grondnoot
30c,d		Va	b ^b :4(-3)	terughouding
31		V7d/ii		
32a,b		Vb/V		
32c,d		V7d/iii		
33a		iiib		
33b		V7c/iii		
33c		iiia		
33d		V7c		
34a,b		Ia,Ib	c ² e ^b E ^b	beklemtoonde deurgangsnoot deurgangsnoot deurgangsnoot
34c,d		Va		
35-40= 1-6				
41a,b		bVIc	a ^{b1}	soos Napolitaanse harmonie in tweede omkering met voorafgaande basnoot D ^b as blywend beskou beklemtoonde deurgangsnoot
41c,d		V7 ^b a/bVI	b ^{b1} :6(-5)	basnoot D ^b as blywend beskou leunnoot
42a,b		bVIc	f ¹ e ¹	basnoot D ^b as blywend beskou beklemtoonde deurgangsnoot chromatiese onderhulpnoot bg. sweem na die Duitse 6e in tweede omkering

(FV vervolg)

MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR
42c, d	(B ^b)	Va/ bVI	e ¹ :2(-3)	terughouding
43a		V7c		
43b		V ⁷ _{♯a} /IV		vergroete drieklank
43c		IVa		
43d		viic, b	b ^{b1}	deurgangsnoot
				basnoot e ^b as blywend beskou; 'n tweede moontlikheid is:
43d		ii7 ^{ba}		7 ^b volg op beklemtoonde chromatiese deurgangsnoot a ¹
44a		Ic		
44b		V7a		
44c, d		Ia		basnoot B ^b as blywend beskou
45		Ia	e ^{b1} g	deurgangsnoot deurgangsnoot basnoot B ^b as blywend beskou by 45c, d
46		Ia		basnoot B ^b as blywend beskou
47		Ia		basnoot B ^b as blywend beskou
48		Ia	c ²	basnoot B ^b as blywend beskou beklemtoonde deurgangsnoot
49a, b		V7a	d ² :6(-5) B ^b	leunnoot tonika-pedaalnoot
49c		Ia		
49d		V9 ^{bd} /V	a ¹ f	onvolledig beklemtoonde deurgangsnoot middelpedaal B ^b en f vorm dubbelpedaal
50a, b		V7a	b ^{b1} :4(-3) g ¹ B ^b	leunnoot beklemtoonde deurgangsnoot pedaalpunt soos 49d

(FV vervolg)

MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR
50c,d	(B ^b)	Ia	c [♯] e ^b	beklemtoonde deurgangsnote
51a-c		Ia	c [♯] c	beklemtoonde deurgangsnote
51d				horingkwint
52a		Ia		

FVI: SUSSER FREUND, DU BLICKEST

MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR
1b,c 1d	G	Va V7b/V		onvolledig, vorm verminderde drieklank op verhoogde subdominant;
1d ⁴				vooruitneming van harmonie in maat 2
2		V7d	a ^{#1} :2 [#] (-3) a ^{#1}	leunnoot chromatische deurgangsnoot
			d G	dubbele pedaalnoot; vorm 'n antisipatie van harmonie in maat 3
3a,b 3c,d		Ia V7a/V	f ^{#1}	afspringende deurgangsnoot
4a-c 4a=1d 5-7= 2-4 8a,b 8c,d		Va V7a/IV V7b/ii	b ¹ :6(-5)	leunnoot sonder grondnoot en derde
9a 9b 9c 9d,10a 10b,c		ii ii ii V7b/V Va	a ^{#1}	chromatische deurgangsnoot
			g ¹	middelpedaal, bly staan tot 11a
10d,11a		V7c/V	f ^{#1}	11a laatste sestiende is 'n antisipatie
11b-21d= 1b-11d 22		V7a,d,c	b ¹ b G	beklemtoonde deurgangsnoot pedaalpunt
23a 23b-24	G na C	V7c V7a/IV	e ² e ¹	beklemtoonde deurgangsnoot
24d ²			e ²	antisipatie van I

(FVI vervolg)				
MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR
25	C	Ia	$g^{\#1}:2(-3)$ $g^{\#1}$	leunnoot, vorm 15 [#] , vergroot beklemtoonde chromatische deurgangsnoot
26		IVa	$e^{\sharp}:2(-3)$ $c^{\#}:7^{\#}(-8)$	terughouding, vorm 7e geantisipeerde leunnoot, vorm vergrote drieklank f-a-c [#]
27		iiia	$a^{\#}:2^{\#}(-3)$ $a^{\#1}$ $c^{\#}:7^{\#}(-8)$	terughouding vorm 7e beklemtoonde chromatische deurgangsnoot terughouding
28		V7a	$f^{\#1}$ $d^{\#}:2^{\#}(-3)$	beklemtoonde chromatische deurgangsnoot geantisipeerde leunnoot, vorm V7b/iii
29a,b		iiia	$d^{\#}:2^{\#}(-3)$	terughouding
29c,d		Ib	$d^{\sharp}:7(-6)$ $b^{\sharp}:5(-6)$	leunnoot terughouding
30a-c		IVa	b^{\sharp} $g^{\sharp}:4(-3)$ $e:7(-8)$	beklemtoonde deurgangsnoot terughouding terughouding
30d		Ib		
31a,b		iiia		
31c,d		ii7d		
32		V7b,d	a^{\sharp}	beklemtoonde deurgangsnoot
33a,b		Ib		
33c		Vc	$c^{\sharp}:4(-3)$	terughouding
33d		V7c		
34a,b		Ia		
34c,d		V7d	a^{\sharp}	beklemtoonde deurgangsnoot
35a,b		Ib		
35c,d		V7c		
36,37=				
34,35				

(FVI vervolg)

MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR
38a,b	(C)	V9 ^b /ii		sonder grondnoot, vorm verminderde vierklank
38c,d		V7b/ii		
39a,b		iiia	e ¹ :2(-3)	terughouding
39c,d		V9c		sonder grondtoon
40a,b		iiia	f ¹ :2(-3)	terughouding
40c,d		I7b		
41a,b		IVa	g ¹ :2(-3)	terughouding
41c,d		iib,ii7b		
42a,b		V9e/vi	c ² :6(-5)	terughouding, sonder grondnoot
42c		V7c/iii		
42d		V9c/iii		sonder grondnoot, vorm verminderde vierklank
43a,b		Va/vi		
43c-44a	C na G	V9 ^b /ii= V9 ^b /V		sonder grondnoot, vorm verminderde vierklank
44b,c	G	Va		
44d		Ic		laaste sestiende is 'n antisipatie
45-53= 2-10 54=1			D b ¹ :6(-5)	dominantpedaalpunt leunnoot
55a		V7a	G	pedaalpunt
55b,c		V7 ^d /IV		
55d		IVb	d ² d ¹ b d	deurgangsnoot deurgangsnoot deurgangsnoot deurgangsnoot
56a-c		iib	g ² f ² b ¹ f ¹ d ¹	beklemtoonde chromatische deurgangsnoot leunnote, vorm leunakkoord V7c/IV
56d		iib	d ² g ² :7 ² (-8) d ¹ b	beklemtoonde deurgangsnoot leunnoot onderhulpnoot beklemtoonde deurgangsnoot

(FVI vervolg)

MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR
(56d)		(iib)		verminderde drieklank, skynakkoord word gevorm; onvolledige V7c/ii
57a 57b		Ic V9 [♭] /V		sonder grondnoot, vorm 'n verminderde vierklank dominantpedaalpunt bly staan tot in 58
			d	
57c,d		V7a	e ² :2(-1)	terughouding
58		Ia	a ¹ :2(-1)	leunnoot

FVII: AN MEINEM HERZEN AN MEINER BRUST

MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR
1	D	V7b		
2a		V7b		
2b		Ia		
3a		V7d		
3b		Ib		
4-5=				
2-3				
6a ¹⁻²		Ib		
6a ³		Vc		
6b		vi7b		kom in 'n verhouding met die dominanttoonsoort wat egter nie realiseer nie
7=6				
8a		vi7b		
8b		V9b/ii		
9a ¹⁻²		Vc		
9a ³		V7d/V		
9b		V7b		in A: Ic-V7d, terug by die plek waar hy die modulasie fnuik
10-12=				
2-4				
13a		V9b/IV		
13b		IVa		
14a		IVa	f ^{*2} a ¹ d ^{*1}	deurgangsnoot deurgangsnoot chromatiese deurgangsnoot
14b		iib		
15=14				
16=14				
17a		ii7b		
17b		V7b/V		
18a		V7d		
18b		Ib		
19=3				
20=3				
21=3				
22-25=				
6-9				
26a		V7b		
26b		Ia		
27a		V7d		
27b		Ib		
28-29=				
26-27				
30a ¹⁻²		V7b/V		sonder grondnoot

(FVII vervolg)

MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR
30a ³	(D)	Ib		deurgangsnote vorm 'n skynakkoord Ib
30b		V7b/V		
31=30				
31b ³			b ^{b1}	chromatiese deurgangsnoot
			b ^{b1}	aanspringende chromatiese deurgangsnoot
			g ¹	antisipasie
			e ¹	antisipasie
			b ^b :2(-1)	leunnoot
			d	deurgangsnoot vorm skynakkoord egb ^b , ii ⁷ _{abd}
32a		V7b		
32b		Ia		
33a		ii7b		
33b		Va	b ¹ :2(-1) b:2(-1)	terughouding terughouding
34a		Ia		
34b		V9 ^b b/V	c ^{#2}	deurgangsnoot sonder grondnoot, verminderde vierklank
35		V7a		basnoot A as blywend beskou
			f ^{#2} :6(-5)	leunnoot
			g ^{#1}	chromatiese deurgangsnoot
36-37= 34-35				
36a		V7a/IV		7e verskyn nie by 34a
38		V9a/IV		majeur en mineur negende verskyn beklemtoonde chromatiese deurgangsnoot
			c ^{#2}	
39a		IVc	a ¹ :5(-4) e ¹ :2(-1) e ^{b1}	leunnoot leunnoot chromatiese deurgangsnoot
39b				verminderde drieklank g-b ^b -c [#] afgelei van V9- oor

(FVII vervolg)

MAAT (39b)	TOONSOORT (D)	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR
40=39b				'n tonikapedaalpunt d behandel as leunakkoord teen die tonika
41		Ia	d ¹	antisipasie

FVIII: NUN HAST DU MIR DEN ERSTEN SCHMERZ GETAN

MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR
1-2b 2c,d	d	ia iva	e ¹ c ^{#1}	deurgangsnoot deurgangsnoot
3a-d ¹		ib,ia	g ¹	antisipasie
3d ² 4a,b 4c-7b= 1c-4b		ivb Va		onvolledig sit om i met hier en daar iv en V
7c-8b		V9 ^{ba} /iv		harmonie swerf, vergelyk met teks
8c,d		Nc	g ¹ b ^b f ^{#1}	Napolitaanse harmonie word uit deurgangsnote gevorm; dit word in tweede omkering gebruik met 'n tonikapedaalpunt onder beklemtoonde deurgangsnote onderhulpnoot
9a,b		V9 ^{bd} /iv	g ^{bl}	sonder grondnoot, vorm 'n verminderde vierklank geënharmoniseerde f ^{#1}
9c,d		Nc		Napolitaanse harmonie in tweede omkering gebruik
10		iiia	d ^{bl} :6(-5) b ^{bl} :4(-3) d ^{bl} :6(-5) b ^b :4(-3)	leunnote vorm leunakkoord
11a,b	d na c	V9 ^{bd} /vii= V9d		soos in 10 'n leunakkoord-effek sonder grondnoot, vorm verminderde vierklank
11c,d	c	iva		

(FVIII vervolg)				
MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR
12a, b	(c)	V9d		sonder grondnoot, vorm verminderde vierklank
12c, d		ib		
13a, b		V9c		
13c, d		ivc		
14		V7b		
15a, b		ia		
15c, d	c na d	v3 ^{4c} =ivc		
16a, b	d	V9c		sonder grondnoot, vorm verminderde vierklank
16c, d		ivc		
17a, b		V9b		sonder grondnoot, vorm verminderde vierklank
17c, d		ivc		
18=16				
19a, b		V9b		sonder grondnoot, vorm verminderde vierklank
19c, d		ia	e ¹ :2(-1) c ⁴ :7(-8)	terughoudings, verbloem i; i verskyn nie weer nie
20		ii7b		basnoot G as blywend beskou
21		Va	d ¹ b d g ⁴	beklemtoonde deurgangsnote onderhulpnoot skynakkoord V7d/V word gevorm
22		Va		
23	B ^b	V7a		abrupte modulاسie, sonder skakelakkoord; mediant verhouding. Die musiek <i>klim</i> hier moeisaam om 'n dominantvyfklank te vorm. Dit skep 'n effek van verwesenheid, wat reeds vanaf maat 7 baie sterk aangevoel kan word.

(FVIII vervolg)

MAAT	TOONSOORT	AKKOORD	AKKOORD- VREEMD	KOMMENTAAR
(23)	(B ^p)			Die mediantskuif in 23 onderstreep die verwesenheid en klim dan as t'ware uit om by voorafbekende materiaal te kom.
22-				
24-43=				
FI:17-36				

VERWYSINGS

- 1 DIREK-SKILDERENDE ELEMENTE IN DIE SANGSTEM EN BEGELEIDING, p.5
- 2 SAMS, Eric: *The Songs of Robert Schumann* W.W. Norton & Co. Inc. New York 1969, p.111
- 3 PRAWER, S.S.: *Heine: Buch der Lieder* Edward Arnold Ltd. London 1960, p.30
- 4 DIREK-SKILDERENDE ELEMENTE IN DIE SANGSTEM EN BEGELEIDING, p.14
- 5 BYLAAG 1: HARMONIESE ANALISE, p.766
- 6 BYLAAG 1: HARMONIESE ANALISE, p.774
- 7 DIREK-SKILDERENDE ELEMENTE IN DIE SANGSTEM EN BEGELEIDING, p.7
- 8 DIREK-SKILDERENDE ELEMENTE IN DIE SANGSTEM EN BEGELEIDING: p.7
- 9 BYLAAG 1: HARMONIESE ANALISE, p.788
- 10 RETORIESE FIGURE: p.715
- 11 RETORIESE FIGURE, p.713
- 12 DINAMIEK, p.157
- 13 BYLAAG 1: HARMONIESE ANALISE: DICHTERLIEBE, p.751-752
- 14 BYLAAG 1: HARMONIESE ANALISE: DICHTERLIEBE, p.762
- 15 BYLAAG 1: HARMONIESE ANALISE: DICHTERLIEBE, p.777-778
- 16 BYLAAG 1: HARMONIESE ANALISE: DICHTERLIEBE, p.793
- 17 SAMS, Eric: *The Songs of Robert Schumann* W.W. Norton & Co. Inc. New York 1969, p.137
- 18 Ibid. p.3
- 19 Ibid. p.vii
- 20 MELODIEK, p.273
- 21 SAMS, Eric: *The Songs of Robert Schumann* W.W. Norton & Co. Inc. New York 1969, p.133
- 22 VORM IN DIE SANGSTEM EN BEGELEIDING, p.318
- 23 SAMS, Eric: *The Songs of Robert Schumann* W.W. Norton & Co. Inc. New York 1969, p.2
- 24 Ibid. pp. 2 en 3
- 25 Ibid. p.131
- 26 BYLAAG 2: HARMONIESE ANALISE: FRAUENLIEBE UND LEBEN, p.798
- 27 BYLAAG 2: HARMONIESE ANALISE: FRAUENLIEBE UND LEBEN, p.802
- 28 INDIREK SKILDERENDE ELEMENTE IN DIE SANGSTEM EN BEGELEIDING, p.246
- 29 INDIREK SKILDERENDE ELEMENTE IN DIE SANGSTEM EN BEGELEIDING, p.246
- 30 BYLAAG 2: HARMONIESE ANALISE: FRAUENLIEBE UND LEBEN, p.802
- 31 BYLAAG 2: HARMONIESE ANALISE: FRAUENLIEBE UND LEBEN, p.802
- 32 INDIREK SKILDERENDE ELEMENTE IN DIE SANGSTEM EN BEGELEIDING, p.247
- 33 SAMS, Eric: *The Songs of Robert Schumann* W.W. Norton & Co. Inc. New York 1969, p.133

- 34 BYLAAG 2: HARMONIESE ANALISE: FRAUENLIEBE UND LEBEN,
p.802
- 35 INDIREK SKILDERENDE ELEMENTE IN DIE SANGSTEM EN
BEGELEIDING, pp.247-248
- 36 INDIREK SKILDERENDE ELEMENTE IN DIE SANGSTEM EN
BEGELEIDING, p.247
- 37 BYLAAG 2: HARMONIESE ANALISE: FRAUENLIEBE UND LEBEN,
p.804
- 38 BYLAAG 2: HARMONIESE ANALISE: FRAUENLIEBE UND LEBEN,
p.797
- 39 VORM IN DIE SANGSTEM EN BEGELEIDING, p.318
- 40 BYLAAG 2:HARMONIESE ANALISE: FRAUENLIEBE UND LEBEN,
p.805
- 41 BYLAAG 2:HARMONIESE ANALISE: FRAUENLIEBE UND LEBEN,
p.809
- 42 BYLAAG 2:HARMONIESE ANALISE: FRAUENLIEBE UND LEBEN,
p.813
- 43 BYLAAG 2:HARMONIESE ANALISE: FRAUENLIEBE UND LEBEN,
pp.814-815
- 44 PIENAAR, Rachel E.: *Die Toonsimboliek in Hugo Wolf se
Italienisches Liederbuch* UNISA 1972, p.209
- 45 SAMS, Eric: *The Songs of Robert Schumann* W.W. Norton &
Co. Inc. New York 1969, p.136
- 46 Ibid. p.136
- 47 DIE ROL VAN DIE VOOR-, TUSSEN- EN NASPELE IN
FRAUENLIEBE UND LEBEN, p.439
- 48 INDIREK SKILDERENDE ELEMENTE IN DIE SANGSTEM EN
BEGELEIDING, p.245
- 49 SAMS, Eric: *The Songs of Robert Schumann* W.W. Norton &
Co. Inc. New York 1969, p.21
- 50 VERHOUDING SANGSTEM-BEGELEIDING, p.405
- 51 BYLAAG 2: HARMONIESE ANALISE: FRAUENLIEBE UND LEBEN,
pp.802-803
- 52 HARMONIEK IN DIE SANGSTEM EN BEGELEIDING, pp.375-379
- 53 VORM IN DIE SANGSTEM EN BEGELEIDING, p.318
- 54 VERHOUDING SANGSTEM-BEGELEIDING, p.419
- 55 RITMIEK, p.294
- 56 DIREK-SKILDERENDE ELEMENTE IN DIE SANGSTEM EN
BEGELEIDING, p.239
- 57 SAMS, Eric: *The Songs of Robert Schumann* W.W. Norton &
Co. Inc. New York 1969, p.130
- 58 Ibid. p.130
- 59 BYLAAG 2: HARMONIESE ANALISE: FRAUENLIEBE UND LEBEN,
p.799
- 60 SAMS, Eric: *The Songs of Robert Schumann* W.W. Norton &
Co. Inc. New York 1969, p.131
- 61 Ibid. p.131
- 62 PIENAAR, Rachel E.: *Die Toonsimboliek in Hugo Wolf se
Italienisches Liederbuch* UNISA 1972, pp.205-208
- 63 INDIREK SKILDERENDE ELEMENTE IN DIE SANGSTEM EN
BEGELEIDING, p.245
- 64 UNGER, H.H.: *Die Beziehung zwischen Musik und Rhetorik
im 16. - 18. Jahrhundert;* Würzburg Konrad Triltsch Verlag
1941, p.24

- 65 Ibid. p.93
 66 Ibid p.94
 67 Ibid. p.94
 68 Ibid. pp.77-78
 69 Ibid. p.76
 70 SCHMITZ, Arnold: Figuren: in Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Allgemeine Enzyklopädie der Musik, (F. Blume^{ed.}) Bd. IV, Kassel und Basel (Bärenreiter-Verlag) 1955, kolom 180
 71 Ibid. k.180
 72 UNGER, H.H.: Die Beziehung zwischen Musik und Rhetorik im 16. - 18. Jahrhundert; Würzburg Konrad Triltsch Verlag 1941, p.86
 73 Ibid. p.87
 74 Ibid. p.83
 75 Ibid. p.74
 76 PRAETORIUS, Michael: Syntagma Musicum Band III; Wolfenbüttel 1619 (Faksimile-Nachdruck herausgegeben von Wilibald Gurlitt, Documenta Musicologica erste Reihe XXXI, Kassel 1959), p.16
 77 GOTTSCHED, J.C.: Versuch einer kritischen Dichtkunst; Hoofstuk X, paragraaf 10.
 Kyk ook UNGER 1941: p.80
 78 UNGER, H.H.: Die Beziehung zwischen Musik und Rhetorik im 16. - 18. Jahrhundert; Würzburg Konrad Triltsch Verlag 1941, pp.69-70
 79 Ibid. p.85
 80 Ibid. pp.81-82
 81 Ibid. p.77
 82 Ibid. pp.76-77
 83 Ibid. p.87
 84 GOTTSCHED, J.C.: Versuch einer kritischen Dichtkunst; Hoofstuk V, paragraaf 5.
 Kyk ook UNGER 1941: pp.68-69
 85 UNGER, H.H.: Die Beziehung zwischen Musik und Rhetorik im 16. - 18. Jahrhundert; Würzburg Konrad Triltsch Verlag 1941, p.86
 86 Ibid. p.85
 87 Ibid. p.73
 88 GOTTSCHED, J.C.: Versuch einer kritischen Dichtkunst; Hoofstuk X.

BIBLIOGRAFIE

- BOSHOFF-DE VILLIERS, C.A.: Die Woord-toon-verhouding in DIE WINTERREISE-siklus van Franz Schubert UOVS Bloemfontein Januarie 1975
- GOTTSCHED, J.C.: Versuch einer kritischen Dichtkunst; Hoofstuk X, paragraaf 10.
- GROUT, Donald Jay: A History of Western Music J.M. Dent & Sons London
- GROVE, Izak J.: Die Liedkuns van Beethoven, met Besondere Verwysing na die Woord-toonverhoudings in die Klavierbegeleide Sololiedere UOVS Bloemfontein November 1986
- KLOPPERS, Jacobus J.K.: Die Interpretation und Wiedergabe der Orgelwerke Bachs. Ein Beitrag zur Bestimmung von stilgerechten Prinzipien (Inaugural-Dissertation zu Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Johann Wolfgang Goethe-Universität) Frankfurt am Main 1965
- LANG, Paul Henry: Music in Western Civilization J.M. Dent & Sons Ltd. 1963
- LEICHTENTRITT, Hugo: Music, History, and Ideas Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press 1938, 1947
- LONGYEAR, Rey M.: Nineteenth-century Romanticism in Music Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs New Jersey 1973

- PIENAAR, Rachel E.: Die Toonsymboliek in Hugo Wolf
se Italienisches Liederbuch
UNISA 1972
- PRAETORIUS, Michael: Syntagma Musicum Band III;
Wolfenbüttel 1619 (Faksimile-
Nachdruck herausgegeben von
Wilibald Gurlitt, Documenta
Musicologica erste Reihe XXXI,
Kassel 1959)
- PRAWER, S.S.: Heine: Buch der Lieder Edward
Arnold Ltd. London 1960
- SAMS, Eric: The Songs of Robert Schumann
W.W. Norton & Co. Inc. New
York 1969
- SCHMITZ, Arnold: Figuren: in Die Musik in
Geschichte und Gegenwart -
Allgemeine Enzyklopädie der
Musik, (F. Blume^{ed.}) Bd.
IV, Kassel und Basel
(Bärenreiter-Verlag) 1955
- TOVEY, Donald, F: Essays in Musical Analysis
Volume II London Oxford
University Press 1935, 1972
- UNGER, H.H.: Die Beziehung zwischen Musik
und Rhetorik im 16. - 18.
Jahrhundert; Würzburg Konrad
Triltsch Verlag 1941
- VON WESTERMAN, Gerhart: Concert Guide Thames and
Hudson London 1963
- WÖRNER, Karl H.: History of Music The Free
Press New York London 1973
- WHITTALL, Arnold: Romantic Music. A concise
history from Schubert to
Sibelius Thames and Hudson
London 1987

OPSOMMING

Die musiek van Robert Schumann word nog meer selde na waarde geskat as die musiek van sy Romantiese tydgenote. Hierdie stand van sake is te wyte aan die eensydige siening en beperkte visie van kritici en kommentatore: musiekgeskiedskrywers en kritici is om die een of ander onverklaarbare rede geneig om hierdie musiek volgens ontoepaslike sg. Klassieke kriteria te beoordeel, en die komponis met tydgenote te vergelyk wie se idoom totaal van sy eie uitdrukkingswyse verskil. Dit bring o.a. mee dat hy al te dikwels as liedkomponis ongunstig met bv. Schubert vergelyk word, en as musikale argitek met Mendelssohn, ens. Dit is verbasend, want die liedere van Schumann geld as voorbeelde van die fynsinnigste en uitdrukkingvolste stemmingsliedere wat gedurende die sg. Romantiese periode 'n hoogtepunt bereik het.

Die twee siklusse *Dichterliebe* en *Frauenliebe und Leben* is in hulle uiteenlopendheid van karakter verteenwoordigend van Schumann se totale skeppingskrag m.b.t. hierdie genre, en lewer 'n klinkklare bewys van sy vermoë om middelmatige poësie in aangrypende kunswerke om te tower. Die kwaliteit of gebrek daaraan so ver dit die teksmateriaal aangaan, is dus nie bepalend vir die kwaliteit van die toonsetting nie. Eerder word die idee-inhoud van die gedigte d.m.v. die fynsinnige toonsetting uitgebou en geraffineer.

'n Noukeurige analise laat blyk dat Schumann van eenvoudige, algemene en voor die handliggende musikale uitdrukkingsmiddele gebruik maak. Sy aanwending van melodiek, ritmiek, dinamiek, registerkleur, vorm, harmoniek en die verhouding tussen die sangstem en die begeleiding en die rol van lg. in hierdie liedere getuig geensins van enige unieke of misterieuse skeppingstegniese nie. Nogtans verweef hy gewone deviese tot unieke, diepsinnige musikale kunswerke van die hoogste artistieke gehalte en seggingskrag. Omgekeerd waarborg die aanwending van hierdie gewone deviese soos Schumann dit gebruik, nie noodwendig 'n komposisie van hoë of enige noemenswaardige gehalte nie. Die sg. Goddelike vonk waarna Beethoven verwys het, is sonder twyfel die bepalende faktor t.o.v. die gehalte en trefkrag van 'n komposisie en is nie analiseerbaar nie.

'n Vergelyking van die *Dichterliebe*- en *Frauenliebe und Leben*-siklusse lei tot die gevolgtrekking dat daar sekere tendense bestaan t.o.v. die aanwending van die verskillende musikale deviese in die toonsetting van die gedigte. Baie eenderse formules word vir eenderse effekte en in verbinding met eenderse affekte aangewend, wat 'n aanduiding is van 'n bepaalde persoonlike musikale benadering. Geen volgehoue wetmatighede kan egter aangedui word nie, wat nie verbasend is ten opsigte van 'n geesteswetenskap soos musiek nie:

onveranderlikhede kom hier nie voor nie, terwyl hulle op die terrein van die natuurwetenskap sou kon verwag word.

Hoewel Schumann 'n unieke, persoonlike uitdrukkingsidoom openbaar, is sy werk klaarblyklik gewortel in die noue verbintenis wat daar deur die eeue tussen musiek en retoriek bestaan het. Die wyse waarop sekere oorgelewerde retoriese figure inherent aan sy werk is, lei tot die oortuiging dat hy instinktief of deur die bevrugtingsproses wat plaasgevind het tydens sy bestudering van die musiek en komposisietegniek van ouer meesters gelei is om hierdie figure aan te wend. J.S. Bach en Beethoven se werke waaraan hy voorkeur gegee het, is sprekende voorbeelde van musiek waarin die musikale retoriek 'n belangrike rol speel. In geen opsig skeep die liedere egter die indruk dat Schumann die figure handwerklik op sy musiek afforseer het nie. Die tradisie waaruit sy werk gegroei het, het ook hierdie erfenis meegebring.

Die slotsom waartoe gekom word, is dat die grootheid van Schumann se liedere en ook van hierdie twee siklusse geleë is in die volmaakte integrasie van waardevolle musikale materiaal, onkreukbare stylvolheid, hoë vlak smaakvolheid, sterk musikale individualiteit, sielkundige juistheid en absoluut bevredigende vorm. Soos die ander grootste komponiste beskik Schumann ook oor die vermoë om sonder woorde selfs meer te sê as waartoe woorde in staat is.