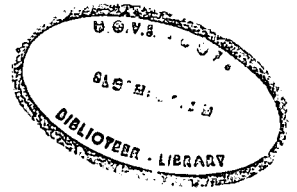


1992 034 689 01



UOVS - SASOL-BIBLIOTHEEK



19920346890122000019

**HARMONIESE ASPEKTE IN DIE SPANISCHES LIEDERBUCH
VAN HUGO WOLF
IN 'n HISTORIESE PERSPEKTIEF**



deur

CATHARINA VAN AARDT

HIERDIE EKSEMPLAAR MAG ONDER
GEEN OMSTANDIGHEDE UIT DIE
BIBLIOTEEK VERWYDER WORD NIE

Desember 1991

Promotor: Prof. Dr. JH Potgieter



UNIVERSITEIT VAN DIE
ORANJE-VRYSTAAT
BLOEMFONTEIN
20 MAY 1992
UOVS SASOL BIBLIOTEEK

T 782.42092 AAR

"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 VAN AARDT

DANKBETUIGINGS

- MY PROMOTOR, PROF JH POTGIETER, WAT BEREID WAS OM SY WETENSKAPLIKE INSIG VAN STUDIELEIDING MET MY TE DEEL
- MEV AS FOURIE, SKOOLHOOF VAN DIE HOËR MEISIESKOOL HUGENOTE, VIR BEGRIP EN ONDERSTEUNING TYDENS MY STUDIE
- MEJ MARIE WIENAND VIR VOORTDURENDE BELANGSTELLING EN ONDERSTEUNING
- DIE TRANSVAALSE ONDERWYSDEPARTEMENT VIR STUDIEVERLOF
- MY OUERS EN SKOONOUERS VIR JARELANGE LIEFDE EN BELANGSTELLING
- MY SEUNS WAT TEVREDE WAS OM BAIE PERSOONLIKE OPOFFERINGS TE MAAK TYDENS DIE AFGELOPE AANTAL JARE
- MY EGGENOOT, MARIUS, VIR SY LIEFDE, ONDERSTEUNING EN GELOOF IN MY
- MY SKEPPER - VIR SY GENADE, DIE GEE VAN TALENTE EN DIE DAARSTEL VAN GELEENTHEDE

IN LIEFDE OPGEDRA AAN MARIUS

Inhoud

**HARMONIESE ASPEKTE IN DIE SPANISCHES LIEDERBUCH
VAN HUGO WOLF
IN 'n HISTORIESE PERSPEKTIEF**

DANKBETUIGINGS

HOOFSTUK 1

INLEIDING

1.1	Inleidende opmerkings	1
1.2	Omskrywing van die begrip "evolusie"	3
1.3	Verwysings na die begrip "evolusie" in geskifte oor musiek	5
1.4	Sienings in die musiekliteratuur oor Wolf se harmoniek	9
1.4.1	Wolf se hantering van gediginhoud	10
1.4.2	Gepubliseerde sienings oor Wolf se harmonie- gebruik en hantering van toonsoorte wat meewerk tot die "vervaging" van toonsoorte	12
1.5	Skrywers se plasing van Wolf in die "evolusie" van harmonie	15
1.6	Schönberg as skrywer en komponis	17
1.6.1	Kritiese bespreking, volgens bogegewe besyfering, van standpunte ingeneem in die artikel	19
1.7	Hipotese wat ondersoek word	25
1.8	Metode van ondersoek	25

HOOFSTUK 2

ANALISE EN BESPREKING VAN DIE GEESTELIKE LIEDERE

2.1	Inleidende opmerkings	33
2.2	Nun bin ich dein	35
2.2.1	Analise van 'Nun bin ich dein'	35
2.2.2	Bespreking van 'Nun bin ich dein'	38
2.2.2.1	Toonsoort	38
2.2.2.2	Sameklanke	42
2.2.3	Samevattende opmerkings	44
2.2.4	Voetnote ten opsigte van 'Nun bin ich dein'	44
2.3	Die du Gott gebarst	45
2.3.1	Analise van 'Die du Gott gebarst'	45
2.3.2	Bespreking van 'Die du Gott gebarst'	47
2.3.2.1	Toonsoort	47
2.3.2.2	Sameklanke	50
2.3.3	Samevattende opmerkings	52
2.3.4	Voetnote ten opsigte van 'Die du Gott gebarst'	52
2.4	Nun wandre, Maria	53
2.4.1	Analise van 'Nun wandre, Maria'	53
2.4.2	Bespreking van 'Nun wandre, Maria'	55
2.4.2.1	Toonsoort	55
2.4.2.2	Sameklanke	59
2.4.3	Samevattende opmerkings	59
2.4.4	Voetnote ten opsigte van 'Nun wandre, Maria'	60
2.5	Die ihr schwebet	60
2.5.1	Analise van 'Die ihr schwebet'	60
2.5.2	Bespreking van 'Die ihr schwebet'	63
2.5.2.1	Toonsoort	63
2.5.2.2	Sameklanke	66
2.5.3	Samevattende opmerkings	67
2.5.4	Voetnote ten opsigte van 'Die ihr schwebet'	67

2.6	Führ mich, Kind	68
2.6.1	Analise van 'Führ mich, Kind'	68
2.6.2	Bespreking van 'Führ mich, Kind'	70
2.6.2.1	Toonsoort	70
2.6.3	Samevattende opmerkings	74
2.6.4	Voetnote ten opsigte van 'Führ mich, Kind'	74
2.7	Ach, des Knaben Augen	75
2.7.1	Analise van 'Ach, des Knaben Augen'	75
2.7.2	Bespreking van 'Ach, des Knaben Augen'	76
2.7.2.1	Toonsoort	76
2.7.2.2	Sameklanke	77
2.7.3	Samevattende opmerkings	77
2.7.4	Voetnote ten opsigte van 'Ach, des Knaben Augen'...	78
2.8	Mühevoll komm' ich und beladen	79
2.8.1	Analise van 'Mühevoll komm' ich und beladen'	79
2.8.2	Bespreking van 'Mühevoll komm' ich und beladen'.....	81
2.8.2.1	Toonsoort	81
2.8.2.2	Sameklanke	84
2.8.3	Samevattende opmerkings	84
2.8.4	Voetnote ten opsigte van 'Mühevoll komm' ich und beladen'	85
2.9	Ach, wie lang die Seele schlummert	86
2.9.1	Analise van 'Ach, wie lang die Seele schlummert'	86
2.9.2	Bespreking van 'Ach, wie lang die Seele schlummert'	87
2.9.2.1	Toonsoort	87
2.9.2.2	Sameklanke	90
2.9.3	Samevattende opmerkings	90
2.9.2.4	Voetnote ten opsigte van 'Ach, wie lang die Seele schlummert'	90
2.10	Herr was trägt der Boden hier!	91
2.10.1	Analise van 'Herr was trägt der Boden hier!'.....	91
2.10.2	Bespreking van 'Herr was trägt der Boden hier!'....	93

2.10.2.1	Toonsoort	93
2.10.2.2	Sameklanke	94
2.10.3	Samevattende opmerkings	96
2.11	Wunden trägst du, mein geliebter	97
2.11.1	Analise van 'Wunden trägst du, mein geliebter'	97
2.11.2	Bespreking van 'Wunden trägst du, mein geliebter' ..	99
2.11.2.1	Toonsoort	99
2.11.2.2	Sameklanke	103
2.11.3	Samevattende opmerkings	103

HOOFSTUK 3

ANALISE EN BESPREKING VAN DIE WÊRELDLIKE LIEDERE

3.1	Inleidende opmerkings	105
3.2	Klinge, klinge mein Pandero	105
3.2.1	Analise van 'Klinge, klinge mein Pandero'	105
3.2.2	Bespreking van 'Klinge, klinge mein Pandero'	107
3.2.2.1	Toonsoort	107
3.2.2.2	Sameklanke	108
3.2.3	Samevattende opmerkings	110
3.2.4	Voetnote ten opsigte van 'Klinge, klinge mein Pandero'	110
3.3	In dem Schatten meiner Locken	110
3.3.1	Analise van 'In dem Schatten meiner Locken'	110
3.3.2	Bespreking van 'In dem Schatten meiner Locken'	112
3.3.2.1	Toonsoort	112
3.3.2.2	Sameklanke	115
3.3.3	Samevattende opmerkings	117
3.3.4	Voetnote ten opsigte van 'In dem Schatten meiner Locken'	117
3.4	Treibe nur mit Lieben Spott	118
3.4.1	Analise van 'Treibe nur mit Lieben Spott'	118
3.4.2	Bespreking van 'Treibe nur mit Lieben Spott'	119

3.4.2.1	Toonsoort	119
3.4.2.2	Sameklanke	120
3.4.3	Samevattende opmerkings	123
3.4.4	Voetnote ten opsigte van 'Treibe nur mit Lieben Spott'	123
3.5	Mögen alle bösen Zungen immer Sprechen	124
3.5.1	Analise van 'Mögen alle bösen Zungen immer Sprechen'	124
3.5.2	Bespreking van 'Mögen alle bösen Zungen immer Sprechen'	126
3.5.2.1	Toonsoort	126
3.5.2.2	Sameklanke	128
3.5.3	Samevattende opmerkings	130
3.5.4	Voetnote ten opsigte van 'Mögen alle bösen Zungen immer Sprechen'	130
3.6	Köpfchen, Köpfchen	131
3.6.1	Analise van 'Köpfchen, Köpfchen'	131
3.6.2	Bespreking van 'Köpfchen, Köpfchen'	132
3.6.2.1	Toonsoort	132
3.6.2.2	Sameklanke	134
3.6.3	Samevattende opmerkings	135
3.6.4	Voetnote ten opsigte van 'Köpfchen, Köpfchen'	135
3.7	Bitt', ihn, o Mutter	136
3.7.1	Analise van 'Bitt', ihn, o Mutter'	136
3.7.2	Bespreking van 'Bitt', ihn, o Mutter'	138
3.7.2.1	Toonsoort	138
3.7.2.2	Sameklanke	141
3.7.3	Samevattende opmerkings	142
3.7.4	Voetnote ten opsigte van 'Bitt', ihn, o Mutter'	143
3.8	Ach, im Maien	144
3.8.1	Analise van 'Ach, im Maien'	144
3.8.2	Bespreking van 'Ach, im Maien'	145
3.8.2.1	Toonsoort	145
3.8.2.2	Sameklanke	146

3.8.3	Samevattende opmerkings	148
3.8.4	Voetnote ten opsigte van 'Ach, im Maien'	148
3.9	Ob auch finstre Blicke glitten	149
3.9.1	Analise van 'Ob auch finstre Blicke glitten'	149
3.9.2	Bespreking van 'Ob auch finstre Blicke glitten'	150
3.9.2.1	Toonsoort	150
3.9.2.2	Sameklanke	152
3.9.3	Samevattende opmerkings	152
3.9.4	Voetnote ten opsigte van 'Ob auch finstre Blicke glitten'	153
3.10	Und schläfst du mein Mädchen	153
3.10.1	Analise van 'Und schläfst du mein Mädchen'	153
3.10.2	Bespreking van 'Und schläfst du mein Mädchen'	154
3.10.2.1	Toonsoort	154
3.10.2.2	Sameklanke	156
3.10.3	Samevattende opmerkings	157
3.10.4	Voetnote ten opsigte van 'Und schläfst du mein Mädchen'	157
3.11	Sie blasen zum Abmarsch	158
3.11.1	Analise van 'Sie blasen zum Abmarsch'	158
3.11.2	Bespreking van 'Sie blasen zum Abmarsch'	159
3.11.2.1	Toonsoort	159
3.11.3	Samevattende opmerkings	161
3.11.4	Voetnote ten opsigte van 'Sie blasen zum Abmarsch'	161
3.12	Geh', Geliebter, geh' jetzt!	162
3.12.1	Analise van 'Geh', Geliebter, geh' jetzt!'	162
3.12.2	Bespreking van 'Geh', Geliebter, geh' jetzt!'	165
3.12.2.1	Toonsoort	165
3.12.2.2	Sameklanke	167
3.12.3	Samevattende opmerkings	168
3.12.4	Voetnote ten opsigte van 'Geh', Geliebter, geh' jetzt!'	168

HOOFSTUK 4

**DIE ANALISES VAN HUGO WOLF SE SPANISCHES LIEDERBUCH GEMEET
AAN SIENINGS IN DIE VAKLITERATUUR**

4.1	Inleidende opmerkings	170
4.2	Gebruik van tonika- en dominantakkoorde in die tuistoonsoort	174
4.3	Newetoonsentrums wat meer teenwoordig is as die tuistoonsoort	184
4.4	Ongewone naasmekaarstellings van toonsoorte en toonsentrums	188
4.5	Die verswakking van die rol van die tuistoonsoort in verhouding met die newetoonsentrums	196
4.6	Die rol van stemvoering in die uitbeelding van die program	199
4.6.1	Stemvoering by die geestelike liedere	200
4.6.1.1	Registerverskuiwings en ongewone melodiese wendings	200
4.6.1.2	Leitoonverwagtings in een stem wat oplos in 'n ander stem	203
4.6.1.3	Ongewone spronge in die bas na basnote van ak- koorde wat normaalweg trapsgewys benader word.....	203
4.6.1.3.1	Ongewone spronge na tweede omkeringsakkoorde of laaste omkering van dominantvierklank	203
4.6.1.3.2	Ongewone spronge in bas	204
4.6.1.4	Akkoordvreemde tone	204
4.6.1.5	Ostinatomotiewe	205
4.6.2	Stemvoering by die wêreldike liedere	206
4.6.2.1	Registerverskuiwings en ongewone melodiese wendings	206
4.6.2.1.1	Groot melodiese spronge dikwels met dwarstande	206

4.6.2.1.2	Leitoonverwagtings in 'n sekere stem los op in 'n ander stem	207
4.6.2.1.3	Ongewone spronge in die bas na basnote van akkoorde wat normaalweg trapsgewys benader word	208
4.6.2.1.4	Akkoordvreemde tone	208
4.6.2.1.5	Ostinato-motiewe	208
4.6.2.1.6	Melodiese vergrote spronge of groot dalende of stygende spronge	209
4.6.2.1.7	Herhaalde note in begeleiding	209
4.6.2.1.8	Die rol van die program in die formulering van harmoniese elemente	209
4.7	Chromatiek wat chromaties oplos, met die gevolg dat ongewone individuele effekte ontstaan wat as "nuut" gehoor word	211
4.7.1	Die behandeling van tussendominante	211
4.7.1.1	Aanwendings van tussendominante in die geestelike liedere	214
4.7.1.2	Aanwendings van tussendominante in die wêreldlike liedere	215
4.8	Opsomming van gebruike van die Spanisches Liederbuch	217
4.9	Ekstreme hantering van chromatiek	221
4.9.1	Binne die invloedsefeer van toonsoorte	221
4.9.2	Hantering van chromatiek in toonsoortlose liederne	222
4.9.2.1	Herr was trägt der Boden hier	222
4.9.2.2	Mühevoll komm ich und beladen	225
4.10	Mistastings aangaande terminologie	226
4.11	Evolusionêre elemente in die musiek van die Spanisches Liederbuch	231
4.11.1	Die suiwer teoretiese verskynsels	231

4.11.2	Die gehooreffek	235
4.12	Samevattende afleidings	236
4.12.1	Evolusie as 'n begrip	236
4.12.2	Natuurlike en ander manifestasies van evolusie....	236
4.12.3	Aansluiting tussen idioom en geestelike inhoud....	238
4.12.4	Teoretiese aspekte en gehoorspersepsie in die Spanisches Liederbuch van Wolf	239
4.12.5	Schönberg se gedagtes oor klank	241
4.12.6	Teorie en klank in Schönberg se musiek	244
4.12.7	Wyse van aanvaarding	245
4.12.8	Slotsom oor evolusionêre verskynsels	246
4.12.9	Die harmoniek van die Spanisches Liederbuch in historiese perspektief	248
Bibliografie		249
Opsomming		256
Bylaag - Partiture		259

LYS VAN TABELLE

Tabel 4.1	Frekwensie van tonika- en dominantakkoorde.....	175
Tabel 4.2	Verbinding van dominant met tonika	176
Tabel 4.3	Persentasieverspreiding van newetoonsentrum en tuistoonsoort	185
Tabel 4.4	Grondtoonverhoudings tussen toonsentrums.....	190
Tabel 4.5	Oorgange tussen toonsoorte.....	193
Tabel 4.6	Persentasieverspreiding van oorgange tussen toonsoorte.....	194
Tabel 4.7	Behandeling van tussendominante	212
Tabel 4.8	Gemiddelde persentasieverspreiding van oorgange tussen tuistoonsoorte.....	234

LYS VAN GRAFIEKE

Grafiek 4.1(A)	Frekwensie van tonika- en dominantakkoorde in die tuistoonsoort - Geestelike liedere.....177
Grafiek 4.1(B)	Frekwensie van tonika- en dominantakkoorde in die tuistoonsoort - Wêreldlike liedere.....177
Grafiek 4.2(A)	Verbinding van dominant met tonika - Geestelike liedere.....178
Grafiek 4.2(B)	Verbinding van dominant met tonika - Wêreldlike liedere.....178
Grafiek 4.3(A)	Verspreiding van hooftoonsoort en belangrikste newetoonsentrums - Geestelike liedere.....186
Grafiek 4.3(B)	Verspreiding van hooftoonsoort en belangrikste newetoonsentrums - Wêreldlike liedere.....186
Grafiek 4.4(A)	Grondtoonverhoudings tussen toonsentrums - Geestelike liedere.....191
Grafiek 4.4(B)	Grondtoonverhoudings tussen toonsentrums - Wêreldlike liedere.....191
Grafiek 4.5(A)	Oorgang tussen toonsoorte - Geestelike liedere.....195

Grafiek 4.5(B)	Oorgang tussen toonsoorte - Wêreldlike liedere.....	195
Grafiek 4.6(A)	Voorkoms van tuistoonsoort teenoor newetoonsentrums - Geestelike liedere.....	197
Grafiek 4.6(B)	Voorkoms van tuistoonsoort teenoor newetoonsentrums - Wêreldlike liedere.....	197
Grafiek 4.7	Die gemiddelde persentasieverspreiding van oorgange tussen toonsoorte - Geestelike en Wêreldlike liedere.....	234

HOOFSTUK 1

INLEIDING

1.1 Inleidende opmerkings

Hugo Wolf word in die literatuur tereg beskryf as een van die belangrikste komponiste van die Duitse lied. Dit word allerweë aanvaar dat hy in sy denke grootliks deur Wagner beïnvloed is, en dat daar gevolglik 'n vernuwing in sy hantering van die lied na vore tree. Ewen (1954:682) som dit só op: "Influenced as he was by Wagner, he brought new dramatic vistas to the song. His soul-ties were with the great Romantics. His love was the love of the Romantics - for the warmth of Spain and Italy. In his sickliness and sensibility he was a Romantic. But the idiom in which he spoke looked forward, not back. It was an influence given shape by Wagner's example".

Uit bogenoemde blyk dit dat daar in Wolf se harmoniese idioom, alhoewel hy hart en siel tot die Romantiek behoort het (dit wil sê nog tradisioneel gedink het), tog elemente voorkom wat as toekoms wysend aangevoel word. Longyear (1973:255) bevestig hierdie aanvoeling en brei verder daarop uit deur Wolf te tipeer as 'n belangrike voorloper van die twintigste eeuse Weense skool. "The intense concentration of many of his songs inspired the similarly condensed instrumental compositions of Schoenberg and Webern; the "progressive tonality", with many changes of key, of several of his songs contributed in no small degree to the breakdown of traditional tonality; and Wolf's realism anticipates the expressionism of Schoenberg".

Die vraag wat uit die stellings van bogenoemde twee skrywers (Longyear en Ewen) ontstaan, is of Wolf deur sy bondige, kompakte aanpassing van deviese wat in Wagner se musiek versprei is oor lang uitgebreide werke wel vir Schönberg, Webern en ander komponiste ná hom beïnvloed het.

Beide Wolf en Schönberg gee gedeeltelik self antwoorde op hierdie vraag: Wolf meld tydens die komposisie van sy opera The Corregidor die volgende: "... how fortunate I am that it is in my power to give myself such pleasure! If somebody else had written this music it certainly would not please me any less, but as nobody else has rendered me that service I do it myself; and God knows, I do it truly for my own pleasure for to write for humanity would never occur to me in a dream. I like it and that's sufficient". (Sargent, 1962:349) Dit is dus baie duidelik dat Wolf hoegenaamd geen behoefte gehad het om ter wille van enige ander persoon of saak te komponeer nie, maar slegs wou gestalte gee aan 'n persoonlike ideaal. Hieruit wil dit dus voorkom asof hy in elk geval nie doelbewus na vernuwing op enige wyse gestreef het nie.

Schönberg het Wolf nie as 'n besonder belangrike persoonlike voorloper van sy eie werk gesien nie. "... the music I composed at that time [\pm 1891] mirrored the influence of both these masters (Zemlinski and Brahms) to which a flavour of Liszt, Bruckner, and perhaps also Hugo Wolf was added". (Stein, 1975:80) Hieruit blyk dit dat hy slegs terloops na Wolf verwys het.

Uit bogenoemde aanhalings word dit duidelik dat Wolf homself nie beskou het as 'n belangrike eksponent van moontlik toekomstwysende harmoniek nie, terwyl Schönberg op sy beurt dit nie nodig gevind het om erkenning te gee aan Wolf se invloed nie.

Die werklike bydrae van Hugo Wolf tot die historiese verloop van harmoniek kan sinvol bespreek word slegs na aanleiding van gedetailleerde analise. Wanneer skrywers verwys na hierdie sogenaamde "ontwikkelingsgang" in die harmoniek, kom die idee van evolusie ter sprake; 'n begrip wat allerlei implikasies het. Voordat daar na Wolf se plek in die "evolusie van die harmonie" gekyk kan word, is dit gerade om vlugtig te bepaal wat evolusie in sy oorspronklike biologiese verband beteken het.

1.2 Omskrywing van die begrip "evolusie"

Die sosioloë Theodorson en Theodorson (1970) verwys na die begrip evolusie deur klem te lê op uiterlik-biologiese verskynsels (morfologie) sowel as geestelik-sosiologiese gesteldhede (wat die gedrag sowel as die gevoelslewe insluit). Hulle definieer hierdie begrip op bladsy 102 soos volg: "As applied to man, [it is] the theory that man evolved gradually from animal ancestors through a process of genetic mutation and natural selection resulting from the survival of the fittest, that is, the persistence of those organic changes that provide the greatest competitive advantage for survival in a particular environment."

Die evolusiegedagte het sy beslag by Darwin gehad, wat as student 'n ywerige naturalis was wat diere en plante bestudeer het. Gedurende die jare 1832-1837 het hy as bioloog om die wêreld gevaar, en interessante verskynsels in die diere- en plantlewe waargeneem. Hy was veral beïndruk deur die opmerklike verskille wat aanwesig was by dieselfde diersoorte op verskillende kontinente. Alhoewel daar ooreenkomste in hulle genetiese samestelling was, het die diere tog verskillend ontwikkel. Die grootste verskil was merkbaar tussen die diere van die twee halfrondes, wat hy toegeskryf het aan die skeiding van lande deur

seestrome, sodat 'n ontwikkeling in die verskillende plant- en diersoorte op verskillende wyses plaasgevind het. (Ryke, 1975:113) Darwin het ook in sy boek The Expression of Emotion in Man and Animal gesê dat evolusie nie alleenlik in die morfologie plaasvind nie, maar ook in gedrag, wat uiteraard emosie insluit. (Wertheimer, 1969:41)

Volgens die boek van Ryke (1975:113) blyk dit duidelik dat daar onderskei kan word tussen twee tipes evolusie, naamlik evolusie wat in 'n menslik gekontroleerde omgewing plaasvind, en 'n natuurlike evolusie in die afwesigheid van enige menslik beheerde faktore. In albei gevalle dui die verskynsel op uitwendige sowel as inwendige veranderings. Eersgenoemde vorm van evolusie kan getipeer word as laboratorium-geïnduseerde evolusie, en verteenwoordig nie 'n natuurlike verskynsel nie. Werklike natuurlike evolusie kan toegeskryf word aan 'n verskeidenheid natuurlike oorsake soos ekologiese isolasie (omgewingsversperrings wat verhoed dat een groep of lede van 'n bepaalde spesie in aanraking kom met 'n ander groep of lede van dieselfde spesie). Hierdie natuurlike evolusie lei tot adaptiewe radiasie (nuwe eienskappe ontwikkel as gevolg van die isolasie) asook voortplantings-isolasie (die geïsoleerde spesie(s) kan nie eienskappe van ander soortgelyke spesies opneem nie).

Die twee genoemde vorms van evolusie moet spesifiek in berekening gebring word wanneer gekyk word na die ontwikkelingsgang in die harmoniek indien die rol van evolusie in hierdie verband ter sprake kom. Die vraag sal telkens gevra moet word of die "evolusie" wat plaasvind, getipeer kan word as natuurlike evolusie, met ander woorde spontane ontwikkeling, of 'n doelbewuste "laboratorium-geïnduseerde" poging om die rigting waarin ontwikkel word voorskriftelik te bepaal.

1.3 Verwysings na die begrip evolusie in geskifte oor musiek

Wanneer in die musiekliteratuur gesoek word na die presiese betekenis van die begrip "evolusie" val dit op dat daar nie veel aandag hieraan geskenk is nie. Elke skrywer gebruik die woord asof die betekenis daarvan vanselfsprekend is.

Dit is opvallend dat skrywers wat verwys na die proses van evolusie meesal voel dat die vervolmakingsproses of eindproduk daarvan juis in hulle era bereik is. Hierdie siening lei ongetwyfeld daartoe dat die persepsie geskep kan word dat evolusie reeds 'n bepaalde eindpunt bereik het met 'n afwesigheid van 'n toekomspektief oor die verdere ontwikkeling in die harmoniek. 'n Goeie voorbeeld van so 'n standpunt word gevind in die werk van Calvisius, Exercitationes Musicae Dua (1600), wat beweer dat die hoogtepunt van musiek in sy leeftyd bereik is. Of hy oor 'n toekomsvisie beskik het is onbekend. Die belangrike afleiding wat wel uit hierdie stelling gemaak kan word is die feit dat reeds in 1600 verwys is na die proses van evolusie in musiek, lank voordat Herbert Spencer (1809-1882) en Charles Darwin (1802-1882) hulle werke Principles of Psychology (1855) en Origins of Species (1859) die lig laat sien het.

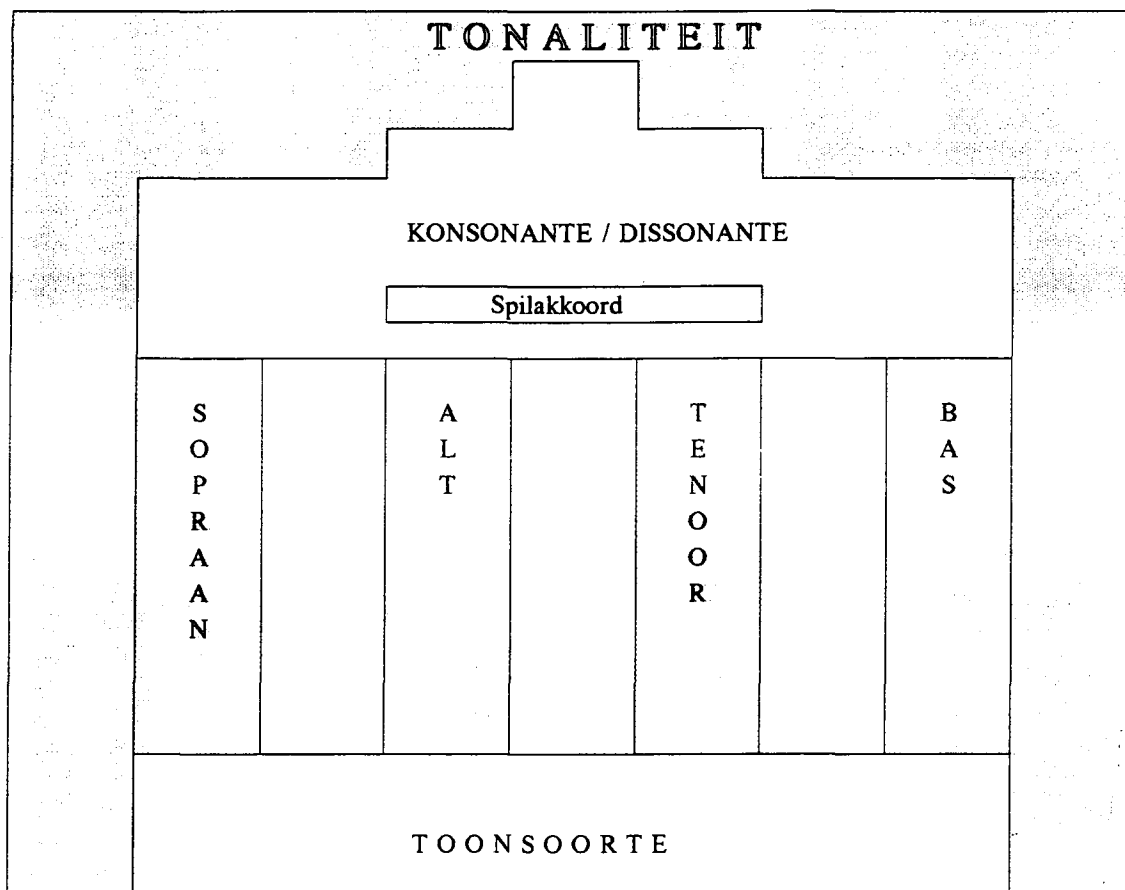
Daar was ook skrywers wat evolusie as 'n kontinue proses gesien het (dit wil sê 'n onafgebroke proses). Parry, soos aangehaal deur Mason (1924:126) meld die volgende: "The long story of music is a continuous and unbroken record of human effort to extend and enhance the possibilities of effects of sound upon human sensibilities". Hy sien die ontwikkeling wat daar in die

musiekhistoriese lyn plaasvind as 'n ontwikkeling wat primêr beperk kan word tot die invloed wat klank op die mens uitoefen (dit wil sê 'n soort effekteleer).

Parkhurst, soos aangehaal deur Allen (1962:221) beskou die ontwikkeling net soos Parry as 'n deurlopende, kontinue proses. Hy brei plasties hierop uit deur sekere bakens uit te lig wat hy soos volg verduidelik: "The first great step in the evolution of music was the development of a scale, or spinal column. Music did not begin to walk on its hind feet, or even to crawl about on all fours, until it had acquired the equivalent of that bony structure ... four limbs (called voices) spring out from that scale and are joined by it ... These segments are unified by tonality ... just as the spinal cord gives inner unity ... (p. 40) Inversions are the flesh, discords are the muscles... (p. 55)". Die siening van Parkhurst kom kortliks op die volgende neer:

- ▶ musiek het uit toonlere ontstaan, waarby die verskillende modusse ingesluit word
- ▶ musiek was aanvanklik eenstemmig
- ▶ syvertakkings het mettertyd ontstaan via heterofonie, wat hy as meerstemmig beskou
- ▶ die samevoeging van die stemme vorm akkoorde
- ▶ akkoorde word gesentreer rondom 'n spilakkoord
- ▶ akkoorde vorm konsonante (die basis) en dissonante (die kleur), wat hy die 'spiere' noem, dit wil sê die kragversterking, terwyl
- ▶ al bogenoemde oorkoepelend as tonaliteit bekend staan.

Grafies kan bogenoemde soos volg voorgestel word:



Haydon (1941:252-257) meld die standpunte van onder andere drie skrywers met betrekking tot "evolusie" in musiek: Spengler verwys in sy werk The Decline of the West (1926) na 'n evolusieteorie wat hy 'n "cyclic method" noem waarvolgens die historiese ontwikkeling in drie groot stadiums verdeel kan word, naamlik die prosesse van geboorte, groei en aftakeling. Lorenz maak in sy boek Abend-ländische Musikgeschichte im Rhythms der Generationen (1928) melding van 'n sikliese teorie wat hy die "rhythm of generations" noem. Hiervolgens word die musiekgeskiedenis verdeel in tydperke

van polifoniese en homofoniese style. Bernheim beskryf in sy boek Lehrbuch der historischen Methode und der Geschichtsphilosophie (1903) 'n evolusieteorie wat hy 'n "genetic method" noem waarmee hy impliseer dat musiek sy wortels in die verlede terugvind. Dié siening hou sekere implikasies in wat Haydon soos volg uitstip: "(1) that all music evolves in terms of a single principle of evolution; (2) that cultural trends or processes are strictly analogous to biological relations; or (3) that growth, progress, or development goes on in a gradual, continuous manner without gaps".

Uit bogenoemde verwysings blyk dit telkens weer dat die betekenis wat skrywers oor musiek aan die term "evolusie" heg nie duidelik afgebaken word nie. Verskillende vertolkings word met hierdie begrip vereenselwig soos deur Allen (1962:285) aangedui: sommige skrywers laat die klem val op verskynsels wat hulle as ontwikkeling beskou, ander op die differensiasie (dit wil sê onderskeiding), terwyl 'n ander groep weer klem plaas op nuwe groei. Wat wel by almal sentraal staan, is dat vooruitgang die primêre funksie van "evolusie" is.

Die verskeidenheid sienings van die onderskeie skrywers kan toegeskryf word aan die feit dat musiek nie 'n biologiese organisme is nie, maar 'n sosiale verskynsel. Biologiese begrippe kan as 'n reël nie sonder meer op 'n geesteswetenskap soos musiek toegepas word nie. Tog is daar wel sekere verskynsels in musiek, soos sonatevorm, wat wel blykbaar ooreenkoms met biologiese evolusie vertoon. Haydon (1941:255) stel dit soos volg: "... the sonata form, seem to have an inception comparable to birth; a growth or development not unlike that of a plant or animal; and a period of decadence or disintegration like old age and death".

Aangesien daar geen eenstemmigheid onder skrywers oor harmonie bestaan in verband met die betekenis van die veelgebruikte woord

"evolusie" nie, word dit vir die doel van hierdie studie as volg gedefinieer: spontane evolusie dui op verandering in harmoniese gesteldheid wat volgens analitiese insig spruit uit verandering in meedeling deur die komponis, met die kwalifikasie dat sodanige verandering vir die algemene musiekgeluk toeganklik en aanvaarbaar blyk te wees. Indien verandering voorkom wat na verloop van redelike tyd (ongeveer 'n half-eeu) steeds nie vir die algemene musiekgeluk aanvaarbaar is nie, moet sodanige verandering as nie-spontaan beskou word, en kan dit met laboratorium-geïnduseerde evolusie vergelyk word.

Om nou te bepaal hoe Wolf in die evolusielyn van musiek pas, is dit nodig om aandag te gee aan sy tipiese komposisietegnieke soos deur onderskeie skrywers gesien.

1.4 Sienings in die musiekliteratuur oor Wolf se harmoniek

Gedurende die afgelope aantal dekades het publikasies oor musiek en veral oor harmoniese verskynsels, besonder vinnig toegeneem. Met die insameling van stof vir die studie wat meer spesifiek handel oor die plasing van Wolf se harmoniese verskynsels in 'n historiese perspektief, val dit egter op dat daar weinig bewyse is van stawende navorsing oor Wolf se harmoniegebruik. Weliswaar word oppervlakkige aannames gemaak wat nie noodwendig musiekwetenskaplik begroot is nie en kan baie min van hierdie sienings getipeer word as dat Wolf se skryfwyses met werklike insig ge-evalueer word.

In bestaande publikasies word daar meesal verwys na programmatiese invloed op Wolf se harmoniek, en in 'n mindere mate (altdat uiters oppervlakkig) na verskynsels wat aangedui word as die "vervaging van toonsoorte". Hierdie twee fasette word nou kortliks bespreek.

1.4.1 Wolf se hantering van gediginhoud

Die sentrale rol wat programmatiese elemente in Wolf se komponeer-kuns gespeel het, is deur die meeste skrywers oor die onderwerp beklemtoon. Boereboom stel dit as volg (1947:365): "Voor ieder dichter vindt hij een nieuwen stijl. Met zijn, 'Proteusnatuur [’n veranderlike mens wat die vermoë het om verskillende gedaantes aan te neem], die in ieder huid terecht komt' (Wolf's eigen woorden) doorkruist hij een zeer gevarieerde gevoelswereld. Hij heeft het diepste zielsleven van zijn dichters afgeluisterd: bij de eenen vond hij intimiteit, Sehnsucht en liefde tot de natuur (Mörrike, Eichendorff, sommige Goetheliëderen); bij anderen, de passie in al haar vormen; van ascetische mystiek getuigen onvergetelijke bladzijden in het eerste deel van het Spaans liederenboek; Wolf bewoog zich lenig over gans de nuancenschaal van den humor, van burlesk tot sarcasme ...". Dit word ook sterk beklemtoon deur Van Ravenzwaaij (1948:922): "Bij de studie van Wolf's liederen valt allereerst op, dat Wolf elke detail van de tekst uitbeeld en zich geheel aanpast aan de dichter. De humor in de Mörrike-liederen is anders dan in die naar Eichendorff, de personen in het Italienisches Liederbuch hebben een andere taal, andere gebaren dan die in het Spanisches Liederbuch".

As uitbreiding op die veelsydigheid wat Boereboom aangedui het ten opsigte van Wolf se stemmingspalet, dien die opmerking van Newman (1975:2478): "He had an astonishing faculty not only for expressing in music every conceivable variety and shade of emotion, character, or scene suggested in this poem or that, but for reproducing the general cast of mind of a particular poet". In die geestelike liedere in sy Spanisches Liederbuch vind ons 'n weergawe van die pyn en leed van die heiliges in die Spaanse barokkuns van die sewentiende eeu. Newman vervolg: "... these songs ... the

exact counterpart of a statue of a picture by Gregoria Fernandez, Pedro Roldan or Martinez Montanes". In sy uitbeelding van geestelike lyding raak Wolf die menslike psige ten diepste aan. Newman wys daarop dat Wolf die geestelike lyding van die mens in sy werke laat verdiep tot intense sielesmart.

Wolf het oor die vermoë beskik om met byna onbeskryfbare sielkundige vermoë homself met die woord te vereenselwig (Sandved, 1954:2228) - 'n psigologiese uitbeeldingsvermoë waaraan Ulrich en Pisk (1963:557) ook besondere aandag verleen: "The declamatory song, in which a mood is psychologically developed or contrasting moods are brought into focus, was brought to its culmination by Hugo Wolf (1860-1903), the last of the great Germanic song composers". Machlis (1961:105) brei hierop uit as hy sê: "In the comparatively few years that he was vouchsafed as a composer, Wolf revealed himself as a master of psychological nuance, with an uncanny gift for capturing the essence of a poem. He introduced the methods of Wagnerian music drama into the domain of the lied". Ulrich en Pisk wys dus daarop dat hy gedigte waarin stemmings sielkundig juis uitgebeeld is suksesvol hanteer het in sy toonsettings; Machlis bevestig dit en konstateer in soveel woorde dat Wolf se toonsettings bewys dat hy self 'n meester van sielkundige nuanse is.

Uit hierdie aanhalings word dit duidelik dat die skrywers bevind dat Wolf hom perfek kon aanpas by die gedigte van verskillende skrywers, dat hy in elke geval die inhoud van 'n gedig absoluut oortuigend kon weergee in musiek, en dat hy nie slegs emosionele aspekte verklank het nie, maar ook psigologiese implikasies.

Hierin moet elke musieksensitiewe luisteraar hulle gelyk gee: dit is 'n aanvoeling wat onweerstaanbaar ontstaan. Die ter sake afleiding hieruit is dat Wolf se harmoniek grootliks deur programmatiese elemente bepaal word. Om te bepaal hoe hy

kompositories te werk gegaan het om hierdie program uit te beeld, is dit noodsaaklik om ook te kyk hoe hy harmonie insluitend toonsoorte hanteer het.

1.4.2 Gepubliseerde sienings oor Wolf se harmoniegebruik en hantering van toonsoorte wat meewerk tot die "vervaging" van toonsoorte

Hierdie aspek, wat bespreek kan word slegs na aanleiding van noukeurige en gedetailleerde analise, word sekerlik die meeste deur die onderskeie skrywers afgeskeep. Die enkelinge wat biografiese studies van die komponis onderneem het, soos onder andere Newman, verwys omtrent glad nie na harmoniese verskynsels in die werk Hugo Wolf (1907) nie. In die gevalle waar skrywers wél aandag skenk aan sy harmoniese gebruike, kom dit dikwels slegs as terloopse opmerkings voor. Byvoorbeeld Longyear (1973:254) verskaf kort brokkies inligting ten opsigte van die harmoniegebruik wat dikwels nie wetenskaplik verantwoordbaar is nie. "Wolf's rich harmonic palette derives from that of Liszt and Wagner. His sharpest dissonance is the chord of the major seventh, chiefly associated with the more tortured aspects of religious mysticism, as in Herr, was trägt der Boden hier". Ewen (1954:683) wys bloot op die invloed wat Wolf op latere komponiste uitoefen maar gee geen verdere inligting nie.

Die aanhaling van Longyear weerspieël die algemene groot leemte, naamlik dat daar niksseggende aannames ten opsigte van die harmoniegebruik gemaak word sonder om dit te staaf. Wolf het meermale chromatiese akkoorde laat voortbeweeg na ander chromatiese akkoorde, sodat byvoorbeeld 'n reeks tussendominante ontstaan het soos gesien kan word in Bitt', ihn, o Mutter(16) mate 29-33:



Hierdie prosedure was alles behalwe nuut; Mozart het dieselfde prosedure toegepas in byvoorbeeld mate 32-33 van die stadige deel van K551, en soortgelyke chromatiese beweging kom so dikwels in die werke van Chopin en Liszt voor, dat spesifieke voorbeelde nie eers hoef genoem te word nie. Maar sommige van Wolf se tydgenote het sy hantering van opeenvolgende chromatiese akkoorde in sy liedere as iets heeltemal ongewoons ervaar, en hom genoodsaak om sy "chains of unresolved chords" as volg te verdedig: "I am in a position to demonstrate how each of my boldest discords can be justified by the most severe criteria of the theory of harmony". (Sams, 1961:4) Dit is interessant dat Wolf melding maak van die teorie van harmonie, waarna later meermale verwys sal word in hierdie proefskrif.

'n Skrywer soos Plantinga (1984:458) voer aan dat Wolf in sy soeke na uitdrukkingsmoontlikhede 'n rigting inslaan wat neerkom op die ineenstorting van die tonale gevoel. "A few songs, such as In dem Schatten from the Spanisches Liederbuch, can best be described as having two tonal centres, in this and most cases a third apart. And on occasion Wolf's songs show true "progressive tonality"; Der Mond had eine schwere Klag from the Italienische Liederbuch, for example, begins in E^b minor, dwells on G^b, and ends in C^b. This exhaustive probing of the limits of expressive resources, led

inevitably to the exhaustion and collapse of the system. Firmly rooted in the musical traditions of his century, Wolf, like Mahler and Strauss, extended certain facets of its practice to what seemed like a point of no return."

Dit is klaarblyklik die geval dat Plantinga verwys na skriftelik-teoretiese aspekte van harmonie; die luisteraar (ook die teoreties onderlegde luisteraar) is nie bewus dat daar enige "collapse" van 'n "system" plaasvind in die genoemde voorbeelde nie.

Sams (1961:5) meen dat Wolf om programmatiese redes toonsoort-ervaging in die hand gewerk het. Hy sou byvoorbeeld die tonika doelbewus vermy om dit terug te hou vir 'n emosionele hoogtepunt (byvoorbeeld Verborgenheit). Soms fluktueer die musiek dikwels tussen majeur en mineur akkoorde ter wille van die programmatiese (Wohl denk' ich oft), terwyl hy in sommige liedere soos In dem Schatten(2) spesifieke akkoorde (G^b I) gebruik wat as 'n soort leitmotiv (herinneringsmotief) dien om die refreingedagte "Ach nein" te beklemtoon.

Samson (1979:7) plaas die klem op harmoniese middele soos onder andere chromatiek. "The chromatic expansion of tonality was accompanied by a gradual weakening of the centralising attraction of the tonic in many nineteenth-century compositions ... in ... several songs by Wolf, consistent cadential evasions and unexpected tonal directions do result in tonal ambiguity". Samson vermeld nie of hy skriftelik-teoretiese "tonal ambiguity" bedoel en of hy van 'n gehooreffek praat nie. Hy brei in elk geval uit op sy tema: "In some works unresolving, 'expressive' dissonance has been emphasized to the extent that tonality and the triad seem in danger of being submerged without given way to the alternative unifying procedures which ensure comprehensibility ... (re Schönberg) ... The intensely expressive dissonance of Die du Gott gebarst ... reflect this development in its early stages. Admittedly the

dissonances do not as yet obscure an underlying tonal structure, but their acceptance as self-sufficient harmonies whose justification is their expressive quality contributed to the 'emancipation' of the 'dissonance' and permitted a further chink in a weakening tonal armour. Similarly in the tonal poems of Richard Strauss unresolving dissonance was often employed for programmatic purposes ...". Dit word al hoe opmerkliker dat Samson in sy denkwysie nie onderskei tussen skriftelik-teoretiese aspekte en gehoorwaarneming nie; wáár in Wolf se musiek die drieklank gevaar loop "of being submerged" en hóé sy gebruik van dissonansie (waarmee sekerlik chromatiese akkoorde bedoel word) bydra tot "weakening tonal armour" kan uit gedetailleerde analyses van die Spanisches Liederbuch (waarin Wolf se mees chromatiese musiek vervat is) nie afgelei word nie. Daar sal in § 4.8.4 meer hierop uitgebrei word.

Met inagneming van al bogenoemde standpunte van die verskillende skrywers, word die perspektief vervolgens genoem wat in die gepubliseerde literatuur aan hom toegeken word.

1.5 Skrywers se plasing van Wolf in die "evolusie" van harmonie

Soos voorheen genoem lê een van die gevare van bogenoemde soort stellings daarin dat algemene afleidings gemaak word van 'n uitspraak wat primêr op 'n spesifieke werk van toepassing is, maar nie algemeen ten opsigte van al sy werke geldig is nie. Hieruit kan verwarrende miskonsepsies voortvloei, te meer as die betrokke stellings ook nog van onsekere integriteit is. Die afwesigheid van 'n onderskeiding tussen oog-indrukke (skriftelik-teoretiese waarnemings) en gehoorindrukke (die werklike klank soos dit deur opgeleide persone waargeneem word) vertroebel die saak verder en ten slotte ontstaan 'n onverdedigbaar skewe beeld. Wanneer Newman

(1975:2478) in § 1.4.1 wys op die uitdrukking van "suffering" en "agonies" van heiliges soos wat hulle in skilderye uitgebeeld is, en dat die gewyde Spaanse liedere 'n "portrayal of mental suffering and tension" is, laat hy na om daarop te wys dat die enkele ongemaklikhede in harmoniek spesifiek programmaties is, en nie kenmerkend is van Wolf se harmoniek oor die algemeen nie en nie 'n soeke verteenwoordig na afwyking van tradisie nie. Hy wys ook nie daarop dat die genoemde ongemaklikhede bloot vir die skryfwyse geld nie en deurgaans heeltemal natuurlik gemaklik op die oor val.

Wanneer Longyear (1973:255) in § 1.1 die stelling maak dat Wolf 'n belangrike voorloper van die atonaliste (Schönberg en sy leerlinge) is, ook in harmoniese opsig, meld hy dat dit Wolf se "progressive tonality" is wat sou bygedra het tot die ineenstorting van die tradisionele toonsoortbegrip. Hy maak weer eens geen melding van die feit dat dit by Wolf om 'n programmatiese middel gegaan het wat later by Schönberg 'n mentaliteit geword het nie, en ook nie van die feit dat Wolf se liedere (insluitende sy Spaanse liedere) wêreldwyd gewild is terwyl Schönberg se musiek na afloop van amper 'n eeu nog nie die normale konsertrepertorium gehaal het nie (met ander woorde nie as geredelik beluisterbaar beskou word nie).

Plantinga (1984:458) se siening in § 1.4.2 word heel dramaties verwoord naamlik as dat Wolf se "exhaustive probing of the limits of tonality ... led to the collapse of the system. Firmly rooted ... extended to what seems like a point of no return". Dit kan beskou word as die amptelik aanvaarde siening oor Wolf se plek in die "evolusie van harmonie", en hierdie proefskrif wil trag om die juistheid daarvan te bepaal. Dat dit nodig is om die algemene siening aan analise te toets, blyk uit woorde van Colles (1934:405): "On leaving the discussion of Hugo Wolf we may notice parenthetically that his own harmonic style did not proceed one inch in the direction towards a disintegration. On the contrary, his later style, retreating from the chromaticism of the post-

Wagnerian starting point, seems to find increasing scope within the limits of a simple tonal and rhythmic system. It was left to his successors in German song to seek expression of the poem by means of a new musical language."

Samevattend kan daarop gewys word dat die skrywers nie eenstemmigheid kon bereik ten opsigte van die plek wat Wolf inneem nie. Met dié studie word gepoog om hierop 'n duidelike, wetenskaplik verantwoordbare antwoord te gee. Vervolgens word gelet op die wyse waarop komponiste harmonie in die twintigste eeu hanteer ten einde te bepaal watter rol Wolf in hulle ontwikkelingsgang gespeel het.

1.6 Schönberg as skrywer en komponis

Schönberg as verteenwoordiger van twintigste eeuse musiek het as ywerige skrywer sonder skroom sy moderne siening van musiek op skrif gestel. Sy eiesoortige komposisiemetodes het dikwels uitlopende reaksie by luisteraars uitgelok, wat hy dan egter afgemaak het. Soos hy dit gestel het was hy maar té bewus daarvan dat mense hom verbind het met "horror, with atonality, and with composition with twelve tones". (Stein, 1975:76) Om sy komponeerwerk beter te begryp is dit nodig om te let daarop dat hy obsessioneel behep was met die begrip evolusie: dit blyk oral uit sy artikels. Hy het belangrike insig gegee in sy denkwyse oor harmoniese evolusie in die artikel Composition with twelve tones, geskryf in 1949 en ingesluit in die boek Style and Idea (1975:214-215):

"The method of composing with twelve tones grew out of a necessity.

In the last hundred years, the concept of harmony has changed tremendously through the development of chromaticism.¹ The idea that one basic tone, the root, dominated the construction of chords and regulated their succession - the concept of tonality - had to develop first into the concept of extended tonality.² Very soon it became doubtful whether such a root still remained the centre to which every harmony and harmonic succession must be referred.³ Furthermore, it became doubtful whether a tonic appearing at the beginning, at the end, or at any other point really had a constructive meaning.⁴ Richard Wagner's harmony had promoted a change in the logic and constructive power of harmony.⁵ One of its consequences was the so-called impressionistic use of harmony, especially practised by Debussy.⁶ His harmonies, without constructive meaning, often served the colouristic purpose of expressing moods and pictures. Moods and pictures, though extra-musical, thus became constructive elements, incorporated in the musical functions; they produced a sort of emotional comprehensibility.⁷ In this way, tonality was already dethroned in practice, if not in theory.⁸ This alone would perhaps not have caused a radical change in compositional technique. However, such a change became necessary when there occurred simultaneously a development which ended in what I call the emancipation of the dissonance.

The ear had gradually become acquainted with a great number of dissonances, and so had lost the fear of their 'sense-interrupting' effect. One no longer expected preparations of Wagner's dissonances or resolutions of Strauss' discords,⁹ one was not disturbed by Debussy's non-functional harmonies, or by the harsh counterpoint of later composers... (217) The term emancipation of the dissonance refers to its comprehensibility, which is considered equivalent to the consonance's comprehensibility.¹⁰ A style based on this premise treats dissonances like consonances¹¹ and renounces a tonal centre...

The first compositions in this new style were written by me around 1908 ...".

1.6.1 Kritiese bespreking, volgens boegegewe besyfering, van standpunte ingeneem in die artikel

1. Die konsep van harmonie het nie verander in die sin dat harmonie meer chromaties geword het by enkele komponiste nie, maar veel eerder in die feit dat chromatiese harmonie gedurende die laat-Romantiek 'n algemene verskynsel geword het (dit wil sê die basis van 'n styl gevorm het), en nie meer as 'n spesiale effek voorgekom het nie. Chromatiek as sulks was in elk geval in die negentiende eeu glad nie 'n nuwe gebruik nie maar kom reeds voor by Vicentino (1511-1572), 'n priester-musikant en leerling van die bekende Renaissance-kunstenaar Adrian Willaert. Vicentino het reeds in 1555 in sy werk getiteld L'antica musica gevorderde chromatiek en enharmoniek in sy bespreking ingesluit. Ook Gesualdo wat hom in sy komposisies op die gevoelslewe van die mens toegelê het, het verbasend baie chromatiek in sy musiek gebruik. (MacClintock, 1979:76) Ook onder die musiek van Bach is daar oorwegend chromatiese werke soos die Chromatiese fantasie, enkele Preludes en Fugas en Koraalvoorspele en die Drie-stemmige Vinding in f mineur. Die chromatiek is opvallend in hierdie werke omdat hulle meer chromaties is as ander werke deur die komponis; hulle is in harmoniese opsig dus uitsonderlik. In die negentiende eeu het chromatiek so algemeen geword dat dit as 'n algemene norm kon beskou word, soos wat diatoniek voorheen was. Dit het egter nie tot gevolg gehad dat die harmoniegebruik oor die algemeen drastiese veranderinge ondergaan het nie, maar het slegs gelei tot 'n volgehoue vryer hantering van

dissonante akkoorde (wat moes oplos volgens sekere tradisies). Akkoorde het egter steeds sentreer rondom drieklanke, gebou uit opgestapelde derdes, terwyl dissonante akkoorde en akkoordvreemde tone chromaties of diatonies oplos.

Wanneer daar aan die einde van die Romantiek wel afgewyk word van tradisionele benaderings en oplossings, soos deur Debussy, is die afwyking meesal die gevolg van programmatiese redes: die doel hier was nie om 'n nuwe musikale styl daar te stel wat alle vorige style sou verdring nie, maar slegs om nuwesoortige effekte te verkry. Debussy self het inderdaad steeds musiek geskryf wat in duidelike hoorbare toonsisteme geplaas kan word (byvoorbeeld modaal, heeltoon, pentatonies, majeur of mineur).

2. Schönberg het nie presies aangedui wat sy bedoeling was met die uitdrukking "extended tonality" nie. Dit is gevolglik nie moontlik om sonder twyfel te weet wat hy daaronder verstaan het nie. Baie ander skrywers na hom het egter die term oorgeneem, soos ook die meeste van sy ander uitsprake, en daarvan iets ondefinitief gemaak wat opmerklik van ander interpretasies verskil het.

Dit mag wel wees dat uitgebreide tonaliteit (in die verskillende betekenisse wat daaraan geheg word deur talle skrywers) die plek van die toonsoortsisteen oorgeneem het, maar dit is vergesog om te beweer dat 'n grondtoon die opvolging van akkoorde beheer. Sekere kadensiële formules is vanselfsprekend in funksionele harmonie, maar akkoordopvolgings oor die algemeen varieer gedurig en kan nie uit hoofde van 'n tonika verklaar word nie.

3. In musiek wat gedurig moduleer asook werke wat nie definitief in 'n sekere toonsoort is nie, is dit waar dat die afwesigheid van 'n tonika wel in teoretiese opsig die toonsoortgevoel verswak, maar dit is nie 'n aanduiding daarvan dat daar van geen toonsoort sprake is nie. 'n Akkoord soos die dominantvyfklank of dominantvierklank kan maklik uitgeken word aan die eiesoortige klank daarvan. Op dieselfde wyse word gehoormatig bepaal of 'n akkoord majeur of mineur is en of dit in 'n omkering verskyn met sekere oplossende akkoordvreemde note: die akkoordvreemde note kan in besonderhede beskryf word sonder dat dit nodig sou wees om die presiese toonsoort van die gedeelte te bepaal. Die vraag is dus nie of daar 'n vaste bepaalbare tonika bestaan nie, maar of die musiek wel dieselfde klink as musiek waarin 'n vaste tonika aanwesig is.
4. Die teenwoordigheid van 'n tonika het beslis 'n belangrike betekenis, net soos die afwesigheid daarvan betekenisvol is: wanneer die musiek op so 'n wyse geskryf is dat die luisteraar sonder meer kan hoor dat daar geen tuistonika teenwoordig is nie, is daar 'n verskil in die kommunikasievermoë van die musiek (byvoorbeeld die eerste lied uit Schumann se Dichterliebe). Wanneer die musiek buite die tuistoonsoort begin en eers later na die tonikatoonsoort terugkeer ontstaan daar ook 'n nuwe wyse van kommunikasie (soos byvoorbeeld Beethoven se Eerste simfonie en Brahms se G mineur Rapsodie). Om kommunikasie te bewerkstellig, is dit nodig dat die musiek op so 'n wyse geskryf word dat die luisteraar die harmoniese taal sal verstaan, en hiervoor is die aanwesigheid van 'n tonika nie nodig nie. Dit sou natuurlik interessant wees om te kon weet presies watter persentasie opgeleide musiekluisteraars (wat die musiek sal verstaan) wel alleenlik deur middel van gehoor sal kan onderskei tussen die tuistonika en ander tonikas in musiek

wat voortdurend op 'n ingewikkelde wyse moduleer.

5. Die harmoniese skryfwyse wissel van komponis tot komponis omdat elke komponis op 'n ander wyse musikale gedagtes verklank. Dit gebeur daarby dikwels dat die basiese harmoniese idioom ook nog wissel tussen verskillende werke van dieselfde komponis. Deur slegs 'n vergelyking te tref tussen bogenoemde chromatiese werke van JS Bach en sy hoofsaaklik diatoniese werke; die Lentesonate opus 24 van Beethoven en sy Waldstein opus 53 of die chromatiese taal van Wagner se Tristan und Isolde en die oorheersend diatoniese inslag van Die Meistersinger (wat ná Tristan gekomponeer is) kan gesien word hoe dieselfde komponiste verskillende musikale idees verklank het. Wanneer die datums van komposisie van laasgenoemde twee werke in aanmerking geneem word, is die enigste moontlike gevolgtrekking dat Wagner self nie gedink het dat die chromatiese idioom van Tristan hom om evolusionêre redes sou verhinder om later weer in 'n diatoniese idioom te skryf nie, soos hy wel met Die Meistersinger bewys het. Wagner het klaarblyklik nie die idee van gedwonge evolusie so ernstig en letterlik opgeneem soos baie ander persone ná hom nie. Dit bly selfs 'n ope vraag of hy wel bewus was van so 'n evolusie en of hy bloot met uitsonderlike vindingrykheid sy musikale idees met die mees geskikte idioom wou verklank.

6. Dit is hoogs onwaarskynlik dat Debussy se harmoniese gebruike die resultaat van Wagner se harmoniese skryfwyse was, omdat Debussy meermale self bevestig het dat hy spesiale voorsorg getref het om nie onder Wagner of enige ander Duitse komponis se invloed te kom nie.

7. Debussy se harmonieë het in die meeste gevalle tog wel konstruktiewe betekenis; hy gebruik slegs harmonie op 'n

uiters individualistiese wyse (soos wat die meeste groot komponiste vanselfprekend doen). Die gevalle waarin sy harmonie eienskappe vertoon wat wegbeweeg van tradisie vorm 'n minderheid in vergelyking met sy meer tradisionele skryfwyse. (Onder tradisie word hier verstaan die hoorbaar verstaanbare komponente van 'n organisatoriese sisteem). Sy akkoordstrukture is in die meeste gevalle gebaseer op die tradisie van opgestapelde derdes, en akkoorde wat bestaan uit byvoorbeeld vierdes, of heeltoonstrukture, vorm 'n kleiner segment van sy musikale denke. Hy het ook nog meesal beskrywende titels aan die werke gegee sodat die luisteraar dadelik sou weet wat hy deur enige unieke harmoniese prosedures wou meedeel.

8. Daar kan nie sonder meer beweer word dat Debussy tonaliteit oorboord gegooi het nie ("dethroned tonality"). Hy het slegs toonsoorte en akkoorde op 'n nuwe individualistiese wyse (soos elke ander groot komponis) hanteer. Selfs in 'n werk soos die klavierprelude Voiles is die heeltoon- en pentatoniese toonsisteem vir beide die gehoor en die teoretiese analise heeltemal duidelik.
9. Dit is nie duidelik wat Schönberg bedoel het met die woorde "sense interrupting effect" nie. Dit sou miskien meer van pas wees om van 'n "sin-gewende" effek praat omdat dissonansie meewerk om beweging of voortgang in die musiek te bewerkstellig, en daartoe bydra dat daar stuwings in die harmonie is. Musiek wat saamgestel is uit 'n minimum of selfs geen dissonansies nie, soos die Calvinistiese korale, is in harmoniese opsig staties en afhanklik daarvan dat die melodie self voorwaarts beweeg.
10. Dissonansie en konsonansie is sekerlik ewe verstaanbaar vir die musiekkenner wat bewus is van die verskillende effekte

wat bereik kan word deur die twee teenoor mekaar te stel. Wat die klankeffek aanbetref kan daar nie sonder meer gelykstelling bewerkstellig word nie, en teoretici onderskei baie duidelik tussen konsonansies en dissonansies, en die gebruik van akkoordvreemde tone, in die musiek van Wagner, Strauss, Debussy ensovoorts. Die vraag ontstaan of dit regtig moontlik is dat 'n luisteraar geen verskil in die gehooreffek van majeuretoonsoorte, heeltoonharmonie en trostegniek sal hoor nie. Dissonansies kan wel seker beskou word as "emancipated" in Romantiese musiek in die sin dat dit meer vryelik gebruik is as voorheen, maar dit behou steeds 'n eiesoortige karakter en effektiwiteit slegs wanneer dit in naasmekaarstelling met konsonansies verskyn. Indien hierdie naasmekaarstelling weggeneem word, verloor albei hulle gehoorsbetekenis.

11. Die oor verwag geensins in die musiek van die laat-negentiende eeu die soort voorbereidings en oplossings wat in die musiek van Palestrina of Beethoven aangetref word nie, en 'n redelike hoeveelheid vryheid is in hierdie styl vanselfsprekend. Maar, soos Debussy, bly sy meeste tydgenote tog wel nader aan tradisie as wat hulle daarvan afwyk. Waar hulle dan wel afwyk van tradisie bly hulle by drieklankharmonie wat saamgestel is uit opgestapelde derdes terwyl dissonante akkoorde en akkoordvreemde tone almal verwant is aan funksionele harmoniese praktyke, of hulle maak gebruik van onmiddellik hoorbare stelsels soos heeltoonharmoniek, modale konstruksies, pentatoniek, en dies meer. Daar is niks chaoties in sulke musiek nie, dit wil sê daar word steeds gehou by hoorbare stelsels.

1.7 Hipotese wat ondersoek word

In die geskifte van die teoretiserende skrywers waarna reeds vroeër in die hoofstuk verwys is, is dit opvallend dat die enkele voorbeelde van harmoniese verskynsels wat wel gegee word met die bedoeling om hulle beskrywing van die evolusielyn te motiveer, so kursories is dat geldige algemene afleidings kwalik daaruit gemaak kan word. Verder is dit opmerklik dat sommige van die voorbeelde uit vroeëre musiek wat Schönberg in hierdie verband self in sy verweerskrifte gee, nie sonder meer aanvaar kan word nie. Die vraag waaroor uitsluitel gegee sal kan word na afloop van hierdie analitiese studie, is of Wolf se musiek wel geag kan word as skakel in bogenoemde evolusielyn.

1.8 Metode van ondersoek

1.8.1 Voordat die metode van ondersoek sy beslag kon kry, is 'n voorstudie in verskillende stappe afgehandel. Al die liedere uit die Spanisches Liederbuch asook die Goethe Liederbuch is in besonderhede maat-tot-maat harmonies ontleed, en dit is besluit om 'n groep geselekteerde liedere, wat as verteenwoordigend vir die behandeling van die spesifieke probleem beskou kan word, te neem as basis vir die studie. Analise het aangetoon dat die liedere uit die Spanisches Liederbuch in nege kategorieë ingedeel kan word wat toonsoorthantering betref:

- (i) Toonsoorte met min modulaties, maar baie akkoordvreemde note, (Ach, des Knaben Augen(6) en Ach, im Maien(20))

- (ii) Tuistoonsoort sterk teenwoordig, maar baie chromatiek (Blindes Schauen(9), Klinge, klinge mein Pandero(1), Seltsam ist Juanas Weise(3), Wenn du zu den Blumen gehst(6), Trau' nicht der Liebe(19), Wer sein holdes Lieb verloren(7), Ich führ über Meer(8), Bedect mich mit Blumen(26), Dereinst, dereinst, Gedanke mein(22), Tief im Herzen trag'ich Pein(23), Alle gingen, Herz, zur Ruh(21); Komm, o Tod(24), Deine Mutter, süsjes Kind(31), Da nur Leid und Leidenschaft(32), Wehe der(33), Geh', Geliebter(34), Liebe mir im Busen zündet(17), Treibe nur mit Lieben Spott(4), Mögen alle bösen Zungen(13) en Herz, verzage nicht geschwind(11)). In hierdie kategorie word 20 van die liedere ingedeel.
- (iii) Wel in tuistoonsoort, maar beweeg voortdurend deur ander toonsentra (Die ihr schwebet(4), In dem Schatten meiner Locken(2), Auf dem grünen Balkon(5), en Sagt, seid Ihr es(12)).
- (iv) Vaste tuistoonsoort met besonder baie dissonante akkoordvreemde note (Die du Gott gebarst(2), Wunden trägt du, mein Geliebter(10) en Köpfchen, Köpfchen(14)).
- (v) Ongetwyfeld 'n tuistoonsoort, maar sweef deur ander toonsentrums en eindig op V of verwante majeure (Sagt ihm, dass er zu mir komme(15), Schmerzliche Wonnen(18) , Ob auch finstre Blicke(25) en Weint nicht, ihr Äuglein(29)).
- (vi) Aanvang wankelend of buite toonsoort, maar verder weer vaste toonsoort en baie chromaties (Ach, wie lang die Seele

schlummert(8) en Und schläfst du, mein Mädchen(27))).

- (vii) Tuistoonsoort eers by einde vasstelbaar (Sie blasen zum Abmarsch(28) en Wer tat deinem Füßlein weh(30))).
- (viii) Vasstelling van toonsoort problematies (Nun bin ich dein(1), Nun wandre, Maria(3), Führ' mich, Kind(5) en Bitt' ihn, o Mutter(16))).
- (ix) Geen tuistoonsoort (Mühevoll komm' ich und beladen(7) en Herr, was trägt der Boden hier(9))).

Die liedere wat uiteindelik in hierdie studie opgeneem is, is só geselekteer dat elke kategorie hierbo genoem verteenwoordig word. Die geestelike liedere, wat Wolf se mees gevorderde hantering van chromatiek insluit, is almal ingesluit, terwyl 'n verteenwoordigende seleksie uit die wêreldlike liedere gemaak is.

1.8.2 As die analise van harmonieë konsekwent beskryf sou word uit die oogpunt van chromatiek, sou die skryfwyse daar hopeloos gekompliseerd uitsien. Dus is dit besluit om verandering van toonsentrum aan te dui. Hiervolgens is die skryfwyse nie alleen eenvoudiger nie, maar verteenwoordig dit ook 'n meer plastiese weergawe van die gehoorsindruk wat die musiek op die luisteraar maak. 'n Konsekwent chromatiese benadering sou dus die teorie van chromatiese harmonie meer presies verteenwoordig, terwyl die wisseling van toonsentrums soos dit in hierdie studie aangewend word 'n meer getroue weergawe van die gehoorsindruk bied.

As voorbeeld van die verskil tussen simboliese voorstellings van veranderende toonsentrums (soos die musiek gehoor word) en hoofsaaklik chromatiese besyferings (volgens die teorie van chromatiek) word die volgende twee analyses van In dem Schatten meiner Locken(2) langs mekaar aangegee:

<u>Veranderende toonsentrum</u>		<u>Hoofsaaklik chromatiek</u>	
1-4	B ^b I, IV, I, IV, I, vi modulasie td ⁷ /V = F V ⁷ na I	1-4	B ^b I, IV, I, IV, I, vi, td ⁷ /V en V
5-8	D I, IV afwisselend (4-5 naasmekaarstelling F I, D I)	5-8	D I, IV afwisselend
9-10	G ^b Ic en V ⁷ (8-9 naasmekaarstelling D I, G ^b Ic; D I neem funksie aan van geënharmoniseerde Moldoer VI in G ^b)	9-19	B ^b Moldoer VIc, td ⁷ /Moldoer VI, Moldoer VI, Ic, V ⁷ , I, IV, td ⁷ /V, V, td ⁷⁻³ /V, ii, td ⁷ /ii, ii, td ⁷ /ii, ii, iib

- 11-15 B^b Ic, V⁷, I, IV
en modulاسie
td⁷/V = F V⁷
na I
- 16-19 c i, V afwisse-
lend, modulاسie
td⁷/vi = D⁶ (=
skynakkoord ge-
vorm deur dgnte
15-16 naasmekaar-
stelling F I,
c i)
- 20-26 D I, V⁷ (afwisse- 20-26 D I, V⁷, I, V⁷ afwisselend,
lend) td⁷ en
td⁹/IV,
td^{9-herstel,-1}d/V,
V^{9b,-1}e en I
- 27-30 B^b I en IV (26-27 27-38 B^b I, IV, I, tdc/Moldoer VI,
naasmekaarstel-
ling D I, B^b I) td⁷/^bIII, tdc/Moldoer VI,
V⁷, td⁷/V, V⁹, td en td⁷/vi
en V⁹
- 31-32 D^b Ic, V⁷ en I (30-
31 naasmekaar-
stelling B^b I,
D^b I)
- 33 F Ic en V⁷

- 34-39 B^b V⁹ G V en V⁷,
B^b V⁹, G V en
V⁷ (34-38 naas-
mekaarstelling
B^b V, G V; G V,
B^b V)(38-39 naas-
mekaarstelling
B^b I, D I)
- 39-42 D I, V, tdc/vi, tdb/ii,
td^{7,3-herstel}/vii, td^{7,3-herstel}b/vii,
td⁷/iii, td⁷/vi en td/iii
- 40-41 F' Ic, IVb, ii⁷, ii^{7b},
V⁷, I en V (39-40
naasmekaarstel-
ling D I, F' I)
- 42-43 F' I, V, B^b I en IV 43-47 B^b I, IV, I, V^{9b,-1}e, I, IV,
I, vi, td⁷/V en V
- 44-47 B^b I, V^{9b,-1}e, I, IV,
I, vi modulatie
td⁷/V = V⁷ na I
- 48-51 D I, IV, I afwis- 48-51 D I, IV, I afwisselend
selend (47-48
naasmekaarstel-
ling F I (=B^b V),
D I)
- 52-53 G^b Ic en V⁷ (51-52 52-58 B^b Moldoer VIc, td⁷/Moldoer VI,
naasmekaarstel-
ling D I, G^b Ic;
D I neem funksie
aan van geën-
harmoniseerde
Moldoer VI in

G^b

54-58 B^b Ic, V⁷, I, IV,
I, IV en I

1.8.3 Vervolgens word kortliks gelet op die terminologie wat in die studie gebruik is:

Toonsentrums: met toonsentrums word bedoel alle toonsoorte behalwe die tonika-toonsoort wat in 'n lied voorkom. Dit word dus gebruik slegs om newetoonsoorte aan te dui. Dié term word gebruik omdat toonsentrums dikwels slegs geïmpliseer word en nie as nuwe toonsoorte bevestig word nie.

Tuistoonsoort: die tonikatoonsoort, wat gewoonlik die aanvang of slottoonsoort is, word hierdeur aangedui.

Afkortings:

bhnt -	bohulpnoot
blnt -	boleunnoot
dgnt -	deurgangsnoot
d.v. -	dubbel verminderd
D ⁶ -	Duitse sesdeakkoord

h.v.	-	hard verminderd
It ⁶	-	Italiaanse sesdeakkoorde
N ⁶	-	Neapolitaanse sesdeakkoord
ohnt	-	onderhulpnoot
olnt	-	onderleunnoot
tgh	-	terughouding

HOOFSTUK 2

ANALISE EN BESPREKING VAN DIE GEESTELIKE LIEDERE

2.1 Inleidende opmerkings

In dié hoofstuk word die tien geestelike liedere uit die Spanisches Liederbuch van Hugo Wolf harmonies ontleed; elkeen afsonderlik volgens toonsoorte, toonsentrums, akkoordgebruik en akkoordvreemde note. Opvolgend word elkeen van die liedere ook beskryf onder die hoofde:

- ▶ toonsoort
- ▶ bykomende gegewens met betrekking tot die hooftonsoort
- ▶ gegewens met betrekking tot ander toonsentrums
- ▶ wyse van oorskakeling
- ▶ sameklanke, en
- ▶ samevattende opmerkings.

Tydens die bespreking sal daar gepoog word om ook die uitwerking van die programmatiese in die keuse van toonsoorte, akkoorde en akkoordvreemde note in aanmerking te neem.

Hoewel verskeie skrywers al van die aspekte bespreek het, soos in hoofstuk een genoem is onder § 1, wil dit tog voorkom asof hulle dikwels meegevoer is deur algemeen gangbare stellings aangaande die werkswyse van laat-negentiende-eeuse komponiste. Dit lei tot algemene clichés soos dié deur Osborne (1974:105): "Some of these Spanish poems, it must be admitted, are distinctly less good than others. It is not easy to understand, for instance, why Wolf should have chosen to set such texts as "Bitt' ihn, o Mutter" or "Liebe mir im Busen zundet", yet the composer is able to make

something even of such unpromising material". Dit gee ook aanleiding tot talle veralgemenings soos dié deur Kempers (1955:240): "Wolf breidde de stellingen van Richard Wagner uit tot het lied: bij het samenwerken van dichtkuns en muziek behoorde de muziek een, naar zijn mening, volkomen dienende rol te vervullen en haar hoogste taak erin te zien, de tekst zo volledig mogelijk weer te geven". Teenoor meer positiewe opmerkings verskyn daar ook talle negatiewe uitlatings, byvoorbeeld Colles (1934:402): "This last (meaning the Spanisch Liederbuch), is not always done with equal success". Hy gebruik as voorbeelde Nun bin ich dein(1) en Die du Gott gebarst(2).

'n Komponis se vaardigheid en vindingrykheid is dikwels juis verskuil in die hantering van vreemde, minder algemene onderwerpe. Is dit nie juis Wolf se keuse van ongewone tekste wat sy musikale verbeelding op 'n unieke wyse laat ontwikkel het en aan hom 'n historiese plek in die musiekgeskiedenis verskaf nie? Pienaar (1973:35) skryf soos volg: "Wanneer 'n mens Hugo Wolf se komposisies bestudeer, blyk dit dat hy in sy tyd 'n heel besondere komponis was. Sy benadering tot veral die liedkomposisie was uitsonderlik. Dit was selfs in sommige gevalle voor sy tyd". Hy was, soos sy dit stel, baie bewus van die destydse "neudeutsche Schule", en het daarvoor gesorg dat 'n eie individualistiese stempel daarop geplaas word.

Dit is onder andere sy individualistiese hantering van toonsoorte, toonsentrums en akkoorde, asook die fyn detail waarmee hy elke noot en elke akkoordvreemde noot tot die fynste bereken het, wat aan sy werke 'n eie karakter verleen.

2.2 Nun bin ich dein(1)2.2.1 Analise van 'Nun bin ich dein'(1)

- F 1¹ vi 1² IVb, td^{9,-1}c/V 1³⁻⁴ V¹³ 2¹⁻³ = 1¹⁻³ 2^{4a} V⁷ 2^{4b} td⁷b/IV
3¹⁻² IV; c¹ tgh, e en e¹ bhnte (= d VI)
- d 3³⁻⁴ V³, V en V⁷d; d¹ tgh 4¹ Vc; F, F₁, f en f¹ dgnte 4² i; C
en C₁ dgnte 4³ td⁷b/herstel VII; A en A₁ wegspringende dgnte
4^{4a} td¹³/herstel VII (=F td¹³/V)
- F 4^{4b} V^{9,9f} 5¹ I (= a VI)
- a 5² III⁺ en VIc; b en b¹ bhnte, e¹ tgh op 5^{2b} 5³⁻⁴ Vb; D dgnt,
c¹ blnt⁽¹⁾, c verdubbeling daarvan, F tgh, d¹ bhnt, d^{bl} dgnt
6¹⁻² = 5¹⁻² 6³⁻⁴ V⁷; c¹ blnt⁽¹⁾, c verdubbeling daarvan, F tgh, D
dgnt 7¹ 'vi; e¹ tgh en antisipatie 7^{2a} III⁺; b en b¹ bhnte op
7^{2a} 7^{2b} ib 7³ Vc
- Chromatische verskuiwende opvolgings: 7⁴ g^f ib; a^f en a^{f1} bhnte
8¹ E^b Ic 8² g ib; a en a¹ bhnte (= d ivb)⁽²⁾
- d 8³⁻⁴ V^{7,-3}, V en V⁹; d¹ tgh op 8³ 9¹⁻² V⁹; c¹ en c² bhnte, b, b¹,
F en d¹ dgnte 9³⁻⁴ V¹³ 10¹⁻² V^{11,-3}; c¹ en c² bhnte, b, b¹ en F
dgnte 10³⁻⁴ V⁹ en V¹³ 11¹⁻² V^{11,-3}; c¹ en c² bhnte, b, b¹ dgnte
11³⁻⁴ td^{9b}/iv 12 = 11 13¹⁻² = 11¹⁻² 13³ V⁷; d^{bl} en d^{b2} = c^{f1} en c^{f2}
(= F td⁷/vi)
- F 13⁴ iii en V⁷ 14¹ I (=a VI)
- a 14^{2a} III⁺; b en b¹ bhnte 14^{2b} VIc; e¹ tgh 14³⁻⁴ V⁷ en V⁷; c¹
blnt, c verdubbeling daarvan, F tgh, d^{bl} en D dgnte 15¹ VI;

g' antisipatie 15² III⁺ en VIC; b en b¹ bhnte en e¹ tgh op 15^{2b} 15³⁻⁴ V⁷; c¹ blnt, c verdubbeling daarvan, F tgh, f¹ die negende, D dgnt (=D td⁷/V)

- D 16¹⁻² V⁷d; b en b¹ bhnte, b^b en b^{b1} antisipaties⁽³⁾ 16³⁻⁴ Ib; B^b, b^b en b^{b1} blnte 17¹ iv; F', a en a¹ tghs 17² ivb; F', a en a¹ tghs 17³⁻⁴ Ic; g en g¹ tghs, f en f¹ antisipaties⁽⁴⁾
- B^b 18 V⁷b; B^{b1}, B^b, g en g¹ bhnte, g^b en g^{b1} dgnte⁽⁵⁾, b^b in stem dgnt 19¹⁻² V⁷c; B^b, B^{b1}, g^b en g^{b1} dgnte g en g¹ bhnte, 19³⁻⁴ = 18³⁻⁴ 20¹⁻³ = 19¹⁻³ 20⁴ V⁷b geïmpliseer; G, G₁, g en g¹ dgnte 21¹⁻² V⁷; b^b, b^{b1} bhnte en E^b, E^{b1} en B^b ohnte 21³⁻⁴ IVb, td en td⁷/iii; d¹ dgnt (=F td en td⁷/vi)
- F 22¹⁻² td⁹/vi; c¹ antisipatie 22³ iii 22⁴ V⁷ 23¹ I (=a VI)
- a 23^{2a} III⁺; b en b¹ bhnte 23^{2b} VIC; e¹ tgh op 23^{2b} 23³⁻⁴ V⁷; c¹ blnt, c verdubbeling daarvan, F tgh, D dgnt, d^{b1} dgnt⁽⁶⁾ 24¹⁻² = 23¹⁻²⁽⁷⁾ 24³⁻⁴ V⁹; c¹ blnt, c verdubbeling daarvan, F tgh, D dgnt 25¹⁻³ = 7¹⁻³ 25⁴ V⁷c; a en a¹ bhnte (= geënharmoniseerde ^bVIC in A^b)
- A^b 26¹ Ic; d^{b1} antisipatie 26² V^{7,-3}; a^b en a^{b1} antisipaties 26³⁻⁴ I en Ic; d^{b1} tgh, F en F₁ dgnte
- E 27¹ V^{7,-1}c⁽⁸⁾ 27² V^{7,-1}c; G', G'₁ en g' dgnte 27³ V^{9,-1}d; g' tgh 27⁴ V^{9,-1}d en V; g' dgnt 28¹ V^{9,-1}e 28² V^{9-herstel,-1}e⁽⁹⁾; C' en c', e en e¹ bhnte, e¹ verdubbeling van e¹ in stem 28³ V^{9,-1}e; e' en e'¹ dgnte, e¹ tgh 28⁴ V⁷ en V⁷d; c'¹, f'', f''¹, A en A₁ dgnte⁽¹⁰⁾ 29¹⁻² td⁷b/IV; A en A₁ dgnte (= A V⁷b)
- A 29³⁻⁴ ii, V⁷c; A tgh op 29^{3a}, A₁, f'¹ en f' dgnte, A bhnt 30¹ V⁷b; F', F'₁, a en a¹ dgnte⁽¹¹⁾ 30² NHC en NH; a en a¹ dgnte 30³⁻⁴ V⁷c en V⁷; a en a¹ tghs, d'¹ bhnt in sangstem en dgnt in

klavier (= D td⁷/V)

- D 31¹⁻² V⁷ 31³⁻⁴ td⁷b/vi; d en d¹ bhnte 32¹⁻² V⁷; b dgnt (= F¹ td⁷/verlaagde VI)
- F¹ 32³ D⁶c; c¹ antisipasie 32⁴ Vc; b dgnt (= sewende) 33¹⁻³ I, IV en V; b dgnt 33⁴ vi^[12]; E dgnt
- B^b 34¹ Ic 34² V⁷; B^b tgh 34³⁻⁴ I; e^b blnt, G en g dgnte (=e^b V)
- e^b 35¹⁻² ivb; b^b, d en B^b bhnte 35³ ii⁷ 35⁴ V^{9,-3}; f^b, G en g dgnte 36¹⁻² ivb; g^b, f wegspringend en B^b dgnte, d ohnt, F olnt, G^b₁ dgnt vry behandel^[13] 36³ ii⁷; d¹ en d ohnte 36⁴ iib; b^{b1}, G^b en G^b₁ dgnte
- d 37¹⁻² V⁷ 37³ V^{9,-1}c; c¹ dgnt 37⁴ iv; A₁, A₂ en a dgnte, f antisipasie 38¹ iv⁷b 38² VI; c¹, e ohnte, a dgnt (vorm skyn-V)
- F 38³ Ib; b¹, d^b, A^b₁ en A^b₂ dgnte^[14] 38^{4a} ii^{7,-3}; c¹ tgh 38^{4b} V⁷
- a 39 = 23 40 = 6
- d 41¹⁻² V⁷d en V⁹d en V^{9b}d 41³ td^{9,-1}b/iv; e^{b1} die verlaagde negende as dgnt 41^{4a} VI⁷ (= F IV⁷)
- F 41^{4b} td^{9b,-1}b/V 41⁵⁻⁶ V³ en V⁷; f¹ tgh 42¹ I 42² IVb en td^{9,-1}/V 42³⁻⁴ V¹³ 43¹ vi 43² IVb en td^{9,-1}c/V 43³⁻⁴ V¹³ 44 I

2.2.2 Bespreking van 'Nun bin ich dein'(1)

2.2.2.1 Toonsoort

Volgens die toonsoortteken van een mol en die slotkadens is die lied in F majeur. Verskillende problematiese omstandighede met betrekking tot die tuistoonsoort blyk egter uit die ontleding.

(i) In verband met F majeur: Die toonsoort van F beslaan geen opmerklike area in die lied nie, en daar is ander toonsentrums wat langer volgehou word. Die verwylyngs by F majeur is telkens baie kort: die tonika kom in die verloop van die lied voor by slegs mate 5¹, 6¹, 14¹, 15¹, 23¹, 24¹, 39¹ en 40¹, wel elke keer by mate 5¹, 14¹, 23¹ en 39¹ deur die dominant benader, maar dan is dit by verskyning telkens onmiddellik weer submediant in toonsentrum a. By mate 6¹, 15¹, 24¹ en 40¹ is dit reeds in a mineur en word dit deur a V voorafgegaan. Eers teen die einde van die lied in mate 42¹ en 44 is dit ondubbelsinnig I van F majeur.

Weens die toonsoortteken, wat ook d mineur sou kon aandui, is dit enigsins verwarrend dat die lied op d i begin, maar 'n aanvang op vi is nie ondenkbaar in hierdie idioom nie. Die akkoord word in elk geval soos F vi behandel omdat dit onmiddellik deur IVb en $td^{9-1}c/V$ lei na V^{13} van F. Hierdie V^{13} los op na vi, wat soos 'n onderbroke kadenskonstruksie in F klink.

Die sterkste argument ten gunste van F as tuistoonsoort is daarin geleë dat daar gereelde terugverwysings daarna plaasvind, sodat dit as weerkerende toonsoort optree: dit kom voor in mate 1-3², 4⁴-5¹, 13⁴-14¹, 22¹-23¹, 38³-38^{4b} en 41⁴-44. By sommige van hierdie genoemde plekke stem die melodiese materiaal in die begeleiding ooreen met

dié in mate 1-2 of 5-6, wat ook bydra daartoe dat 'n oriënterings-effek van F majeur ontstaan.

Skematies voorgestel is die toonsentrumverloop soos volg:

<u>Tuistoonsoort</u>	<u>Mate</u>	<u>Ander toonsentrums</u>	<u>Mate</u>
F	1-3 ²	d	3 ³ -4 ³
F	4 ⁴ -5 ¹	a	5 ² -7 ³
		g' E ^b g	7 ⁴ -8 ²
		(onbepaalbaar)	
		d	8 ³ -13 ³
F	13 ⁴ -14 ¹	a	14 ² -15
		[D B ^b]	16-21
F	22-23 ¹	a	23 ² -25 ⁴
		[A ^b E A D	26-36 ⁴
		F' B ^b e ^b]	
		d	37-38 ²
F	38 ³ -38 ⁴	a	39-40
		d	41 ¹ -41 ⁴
F	41 ⁴ -44		

Uit die bostaande tabel blyk dit dat F majeur ses keer in die verloop van die lied verskyn, en dat die verskynings min mate beslaan. Slegs agt uit die totaal van 44 mate, dit wil sê 18,18%, word as tuistoonsoort aangevoel.

(ii) In verband met ander toonsentrums: Uit die tabel is dit opmerklik dat die meerderheid van die toonsentrums wat teenwoordig is volgens die algemeen-tradisionele funksieleer verwant is aan F majeur en dus inderdaad as chromatiek in F majeur funksioneer (d, a, B^b en g)⁽¹⁵⁾. In mate 26-36 vind daar dan wel veraf uitwykings

plaas wat nie meer teoreties gerieflik as chromatiek in F verklaar kan word nie, naamlik deur A^b , E, A, D en e^b .

(iii) **Tonale samehang:** Die eerste 25 mate beweeg meesal buite die tuistoonsoort, egter met uitsondering van mate 7^4-8^3 (onbepaald) en 16^2-17^4 wel binne die swaartekragveld van die tuistonika, naamlik die verwante mineur, mediant-mineur en subdominant-majeur. In mate 26-36 en $35-36^1$ swerf die harmoniek ver weg van die tuistoonsoort, naamlik deur A^b majeur, E majeur, A majeur, D majeur, $F^{\#}$ majeur en e^b mineur. Dit gebeur op 'n wyse wat die tuistoonsoort tydelik heeltemal op die agtergrond skuif en selfs tot niet maak. In mate 36-44 is alles weer binne die swaartekragveld van F majeur.

Die toonsentrum d mineur beslaan 'n groter area van die lied as die tuistoonsoort: i van d speel geen rol nie en kom slegs voor op mate $1^{1(16^1)}$, 2^1 , 4^2 en 43^1 , maar V van d is dikwels prominent, soms in aangehoue getalle: 3^3-4^1 , 8^3-11^2 , 12^{1-2} , 13^{1-3} , 31^{1-2} , 32^{1-2} , 37^{1-2} , 38^{2a} en $41^{1(17^1)}$. Slegs in een geval, naamlik mate 3^4-4^2 , staan V en i so naby mekaar dat 'n funksionele verband kan ontstaan.

Die toonsentrum a mineur speel 'n belangrike rol in die lied, alhoewel altyd sonder die i-akkoord en meesal verteenwoordig deur slegs V. Toonsentrum a is byna ewe naby verwant aan F en d, maar in Wolf se musiek vorm mediantverhoudings so 'n wesenlike bestanddeel van die harmoniese idioom dat die verband met F moontlik sterker aanvoel word as die modaal-getinte verband met d. V van a kom voor in mate 5^{3-4} , 6^{3-4} , 7^3 , 14^{3-4} , 15^{3-4} , 23^{3-4} en 25^{3-4} (reeds bVIc in A^b). Die V van A in $29-30^1$ en 30^{3-4} is dieselfde as V van a, sodat hierdie twee mate die teenwoordigheid van a-A help bevorder. In geeneen van die gevalle word die V in verband met die tonika gebruik nie en dit staan slegs twee keer in 'n kadenskonstruksieverband, naamlik 15^4-16^1 : aV^7-td^7d/iv (= d V^7d), en 30^4-31^1 : $A V^7-td^7/IV$ (= d V^7).

Die toonsentrum e^b is kortstondig aanwesig in mate 34-36 en bestaan slegs uit iv, ii en V-akkoorde. Verder verskyn die volgende drieklanke op wyses wat hulle laat funksioneer as akkoorde met tonikafunksie: D Ib maat 16^{3-4} , verdoesel deur akkoordvreemde tone, A^b mate 26^1 en 26^{3-4} , F^f I maat 33^1 en B^b I maat 34^1 en 34^3 . Hierdie tonikas is verbygaande in die totale chromatiese panorama en dra nie by tot die bevestiging of verbrokkeling van 'n tuistoonsoortaanvoeling nie.

(iv) Oorgange tussen toonsentrums: Die toonsentrums verskuif voortdurend en skep sodoende die voorheen genoemde effek van volgehoue chromatiek. Die meeste van die oorgange tussen sulke veranderende toonsentrums bestaan uit tradisionele modulatoriese skakelprosedures en mediantverhoudings, maar daar is ook chromatiese verskuiwings.

► Oorgange deur middel van diatoniese skakelakkoorde:

Hiervolgens neem 'n akkoord uit een toonsentrum 'n nuwe funksie aan in 'n volgende toonsentrum. Mate 3^2-3^3 (IV funksioneer as VI), 5^1-5^2 (I funksioneer as VI), 14^1-14^2 (I funksioneer as VI), 23^1-23^2 (I funksioneer as VI), 25^4-26^1 (V^7c funksioneer as verlaagde V^{7c} in A^b), 34^4-35^1 (I funksioneer as V), 38^2-38^3 (VI funksioneer as IV).

► Chromatiese verskuiwings: Mate 7^3-8^2 , 26^4-27^1 , 33^4-34^1 en 36^4-37^1 .

► Chromatiese beweging deur middel van tussendominante: Mate $4^{4a}-4^{4b}$, 13^3-13^4 , 15^4-16^1 , 17^4-18^1 , 21^4-22^1 , 29^2-29^3 , 30^4-31^1 , 32^2-32^3 , 38^4-39 en $40-41$.

Dit is opvallend dat daar 13 naasmekaarstellings van mediant-verhoudings in die lied voorkom, naamlik mate 3^2-3^3 (F-d), $4^{4a}-4^{4b}$ (d-F), 5^1-5^2 (F-a), 13^3-13^4 (d-F), 14^1-14^2 (F-a), 17^4-18 (D-B^b), 23^1-23^2 (F-a), 26^4-27^1 (A^b-E), 32^2-32^3 (D-F[#]), 33^4-34^1 (F[#]-B^b), 38^2-38^3 (d-F), $38^{4a}-39$ (F-a) en $41^{4a}-41^{4b}$ (d-F).

2.2.2.2 Sameklanke

Soos blyk uit die harmoniese analise, § 2.2.1, is alle besonderhede in verband met sameklanke verklaarbaar volgens die algemeen-aanvaarde tradisie van funksionele harmoniek, alhoewel daar akkoordopvolgings is wat die analitiese vermoë opskerp:

► Chromaties-verskuiwende opvolgings, mate 7-8

Handwritten musical notation for measures 7 and 8. The notation shows a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The notes are: Measure 7: C4, E4, G4, A4, B4, C5. Measure 8: D5, C5, B4, A4, G4, F#4. Below the staff, the notes are written as: E1C. a v c g# i b and E1C g i b . d i v b.

► Chromaties-verskuiwende akkoordopvolgings met spronge in die bas na tweede omkerings, mate $25^{4b}-26^1$

Op maat 38^{3a} verskyn die enigste geval van 'n willekeurige sonoriteit. Alhoewel dit hier 'n toevallige akkoord is, is dit hoegenaamd nie 'n skerp dissonant nie.

Daar is baie V-konstruksies teenwoordig, vergelyk mate 1^{2b-4} , 2^{2b-4} , 3^{3-4} , 4^1 , 4^{3a-4} , 5^{3-4} , 6^{3-4} , 8^{3-4} , 9-13 (alles behalwe 13^{4a}), 14^{3-4} , 15^{3-4} , 16^{1-2} , 18-21 (alles behalwe 21^3), 22 (alles behalwe 22^3), 23^{3-4} , 24^{3-4} , 25^4 , 26^2 , 27-29², 29^4 , 30 (alles behalwe 30^2), 31-32², 32^4 , 33^3 , 34^2 , 35^4 , 37 (alles behalwe 37^4), 38^{4b} , 39^{3-4} , 40^{3-4} , 41^{1-2} , 41^{5-6} , 42^{3-4} , 43^{2b} en 43^{3-4} . Hiervolgens is dit duidelik dat die dominantkonstruksie 'n besonder belangrike rol vervul in die lied. Dit wil voorkom asof heelwat meer as die helfte van alle akkoorde dominante van een of ander soort is. Kyk § 2.2.1 vir meer besonderhede.

2.2.3 Samevattende opmerkings

Min van Wolf se ander liedere sweef so voortdurend weg van die tuistoonsoort. Hierdie strukturele omstandighede kan moontlik in verband gebring word met die gekwelde smartlikheid wat in mate 35-37 uitkom en wat 'n kerngedagte in die gedig is: "Ich leide schwer und wohl verdiente Strafen. Mir bangt so sehr." Die besonder ryk inkleding van die akkoorde hou moontlik verband met 'n mate van gevoelsekshibisionisme van die biddende persoon, en/of met die rykgekleurde, luukse inrigting in 'n Rooms Katolieke katedraal.

2.2.4 Voetnote ten opsigte van 'Nun bin ich dein'(1)

1. Vorm ook dertiende.
2. Chromatiese verskuiwing tussen toonsentrums a en d vanaf mate 7^3-8^2 . Vir analitiese doeleindes is die gedeelte toonsentrumloos. Wat gehooreffek betref is dit geensins 'atonaal' nie, maar geredelik verstaanbare verskuiwende chromatiek.

3. Die bohulpnote en antisipasies is die negendes van die akkoord.
4. Die antisipasioe vorm $d\ ic = B^b\ iiic$.
5. g en g^1 vorm negende en g^b en g^{b1} die verlaagde negende.
6. d^{b1} vorm verlaagde negende.
7. Sonder e^1 terughouding op 24^{2b} .
8. Chromatiese verskuiwing waarin slegs een toonhoogte behou word: e^b , e^{b1} word d' en d'^1 .
9. B' en b' = C en c.
10. Vorm skynakkoord, naamlik D^6 op A.
11. Vorm skynakkoord, naamlik IVb.
12. Geënharmoniseerd tot $e^b\ i$ met E dgnt = iv in B^b .
13. Skynakkoorde V^9e op 36^2 en iv^7b op 36^{2b} .
14. Skynakkoorde ib gevorm op 38^{3b} .
15. Kyk hoofstuk een vir verdere verduideliking van analise-metode.
16. Alhoewel dit as F vi beskryf word.
17. Wat by maat 41^3 blyk D majeur te wees.

2.3 Die du Gott gebarst(2)

2.3.1 Analise van 'Die du Gott gebarst'(2)

- a 1 i; d' en d'^1 olnte 2 $i^{[1]}$; G, G_1 en B bekl dgnte en d' en d'^1 ohnte 3 VI; e en e^1 tghs, b bekl dgnt 4 V^7 ; a, f en f^1 tghs 5 herstel vii^[2]; f' en f'^1 dgnte 6 viib^[3]; g en g^1 tghs 7 VIc; g' , g'^1 en d^1 tghs 8 V^7d ; d'^1 , a' en a'^1 dgnte, A tgh 9 VI^7 ; b en b^1 tghs 10 V^7c ; f en a tghs, d'^1 en d'^2 olnte^[4] 11 VI; e tgh, b en b^1 blnte 12 V^7c ; f en a tghs, d'^1 en d'^2 blnte^[4] 13 $td^{9,5f}/VI$ en td^{9b}/VI ; b blnt 14¹ VI; d^{b1} , d^{b2} en e^1

tghs, g^1 blnt

- g 14² $V^{9,-1}b$ en $V^{9b,-1}b$; d^{b1} en d^{b2} tghs 15 ib; f^{f1} , f^{f2} en a^1 olnte, d^{b1} ohnt 16¹ vc; g^{f1} en g^{f2} dgnte 16² td/V; g^{f1} en g^{f2} tghs 17 V^7d ; g en G dgnte vrybehandel 18 V^7d en $V^{9b}d$; g en G bhnte 19 $V^{9b}d$; b^b en B^b blnte
- a 20 V^7d ; c^1 tgh, d^f en d^{f1} olnte 21 V^7d ; f en f^1 bhnte 22 td^7d/iv ; f en f^1 bhnte op 22^{1b}, f bhnt op 22^{1a}, d^1 dgnt 23 td hvc/ $V^{(5)}$; F^f en F^f_1 dgnte, A, e, e^1 en c^{f1} tghs, c^1 dgnt⁽⁶⁾ 24¹ $vc^{(7)}$; A^f olnt, d^f en d^{f1} antisipasies 24² td^7/III ; e^b en e^{b1} bhnte 25¹ iii^7 ; f^f en f^{f1} olnte ($D^f=E^b$) 25² td^7d/VI ; f^f en f^{f1} ohnte 26 $VIb^{(8)}$; d^1 en d bhnte, B^b , e en g^f lnte 27¹ VI (= e^b td/V)
- e^b 27² td b/iv; a en A tghs 28 V^7d ; e^{b1} tgh, c^b en c^{b1} bhnte en E olnt 29¹ V^{9b} ; g^b en g^{b1} blnte 29² V^7 ; g^b en g^{b1} tgh van bhnte (= a D^6)
- a 30¹ ivc ; e^1 bekl dgnt, g^f en g^{f1} dgnte 30² i; b dgnt, g^f en g^{f1} ohnte 31 N^6 ; c^1 dgnt, C^f , C^f_1 , e en e^1 olnte 32 Ic en ic; d^{f1} en d^{f2} olnte 33 V^7 ; A tgh, d^{f1} en d^{f2} ohnte 34-45 = 1-12 46 td^{9b}/iv ; d^1 en d^2 tghs 47 N^6 ; a, a^1 , a^2 , c^{f1} en g^1 tghs en e^1 dgnt 48 N^6 ; A, c^f olnte, c^1 bekl dgnt, b dgnt 49 V^{7-3} ; D^f , d^f en A lnte, f^f en f^{f1} bhnte, f en f^1 dgnte en a antisipasie 50 $td^{7-3}d/iv$; b^b en B^b bhnte 51 VI; e en E wegspringende blnte 52¹ NH; e en E tghs 52² $td^{9,-5}/V$ 53-54 V

2.3.2 Bespreking van 'Die du Gott gebarst'(2)

2.3.2.1 Toonsoort

Volgens die toonsoortteken en die aanvangstonika is die lied in a mineur. Dit tesame met die onvolmaakte kadense op V in mate 4, 8, 12, 33, 37, 41 en 45, die onvolmaakte kadenskonstruksies by mate 10 en 43 en die feit dat die musiek in maat 34 weer met die aanvangsmateriaal hervat in a, en die afsluiting van die lied op V van a in mate 53-54 bevestig dat a mineur die tuistoonsoort van die lied is. Hierdie is dus 'n geval waar die tuistoonsoort bevestig word deur sewe onvolmaakte kadense, twee onvolmaakte kadenskonstruksies, en een volmaakte kadenskonstruksie by mate 33-34. Dit is opvallend dat die tonika slegs voorkom in mate 1, 30², 32²⁽⁹⁾ en 34. Die onderbroke kadenskonstruksies in mate 6-7, 8-9, 10-11, 39-40, 41-42 en 43-44 waar VI telkens voorkom as VI⁷ vervul geen noemenswaardige rol nie. Dit lewer wel 'n bydrae tot die aanvoeling van a mineur.

(i) In verband met a mineur: Reeds in maat 1^{1b} word die toonsoortgevoel verwar deur die chromatiese leunnote d^f en d^{f1}, maar aangesien a¹ so duidelik teenwoordig is by 1^{1a} aanvaar die gehoor die chromatiese note as akkoordvreemde tone oor a i. Na aanleiding van maat 1 word maat 2 ook nog as tonika aanvaar, met G₁ en G deurgangsnote. Die eerste herverskyning van die tonikadrieklank is in mate 30², 32², 34 en 35. Hiervolgens verskyn die akkoord in 5,5 van die totale 54 mate, wat slegs 10,19% van die lied uitmaak. Die sterkste bevestiging van a mineur is deur middel van die reeds genoemde onvolmaakte kadense.

In teenstelling met die geringe aanwesigheid van die tonika-drieklank verskyn die dominantakkoord heel dikwels, naamlik in mate 4, 6, 8, 10, 12, 20-21, 33, 37, 41, 43, 45 en 53-54. Dié akkoord word in mate 7, 9, 11, 40, 42 en 44 opgevolg deur VI, wat onderbroke kadenskonstruksies is. Die feit dat die VI in mate 9, 11 en 42 diatonies versierd is en in mate 7 en 40 in tweede omkering verskyn en ook versierd is, verwar egter die gehooreffek tot 'n mate sodat die funksionaliteit daarvan verlore gaan.

Skematies kan die toonsentrumverloop soos voorgestel word:

<u>Tuistoonsoort</u>	<u>Mate</u>	<u>Ander toonsentrums</u>	<u>Mate</u>
a	1-14 ¹	g	14 ² -19
a	20-27 ¹	e ^b	27 ² -29 ²
a	30 ¹ -54		

Uit bostaande tabel blyk dit dat a mineur die grootste gedeelte van die lied beslaan, naamlik 46 uit die totaal van 54 mate, dus 85,19%. Alhoewel die gedeelte wat deur a mineur beslaan word 'n oorweldigende groot deel uitmaak, is die lied nie veel stewiger in die tuistoonsoort as Nun bin ich dein(1) nie, want in teenstelling met die duidelike bepalings deur middel van V-I in Nun bin ich dein(1) verskyn V-I slegs eenmaal in Die du Gott gebarst(2), naamlik mate 33-34 en word die tuistoonsoort deur onvolmaakte kadense, onderbroke kadense en enkele tonikas verteenwoordig. In die geval waar V deur i opgevolg word dui Wolf 'n sesuur aan tussen die twee akkoorde, wat die funksionele verband verswak.

(ii) In verband met ander toonsentrums: Uit bostaande tabel blyk dit dat die enigste ander toonsentra wat aangeraak word e^b mineur en g mineur is wat, volgens die algemene tradisionele funksieleer, baie ver van a mineur verwyder is en wat na aanleiding van die feit dat die lied so deurtrek is van chromatiek veel eerder as 'n voortsetting van chromatiek ervaar word, maar wat in teoretiese analise in die genoemde twee toonsoorte verklaar moet word ter wille van begrypbaarheid.

Die eerste veertien mate is in a mineur. Vanaf 14²-19 beweeg die musiek deur g mineur, wat ook bloot as tussendominante in die tuistoonsoort beskryf sou kon word, byvoorbeeld mate 14² (td^{9b} en td^{9bb}/herstel vii), 16² (td⁹/iv), 17 (td^{7d}/herstel vii), 18 (td^{7d} en td⁹/herstel vii) en 19 (td^{9b}d/herstel vii). Hierdie soort passasies word egter vir die doel van die studie in g mineur verklaar⁽¹⁰⁾. Vanaf mate 20-27 is die toonsoort weer a mineur en verskyn talle tussendominante en ander chromatiesiese akkoorde, naamlik mate 22 (td^{7d}/iv), 23 (td hvc/V), 24¹ (vc), 24² (td⁷/III), 25¹ (iii⁷), 25² (td^{7d}/VI) en 26¹ (td^{9.5d}/VI). In mate 5, 25¹ en 38 word die enigste enharmoniserings aangetref wat die teoretiese beeld vertroebel: die derde van c i⁷ word as D^f genoteer by maat 25¹. Feitlik onmiddellik hierna, maat 26¹, keer die musiek terug na die skynakkoord td^{9.5d}/VI met VI as die oplossingsakkoord om die toonsoortgevoel weer te verstewig.

Die toonsentrum e^b mineur beslaan slegs 2,5 mate van die totale 54 mate, dit wil sê 4,63%. Mate 28² en 29 bevat elk 'n V van e^b mineur, terwyl daar geen tonikas van e^b mineur voorkom nie, en daar derhalwe geen V-i in funksionele verband bestaan nie.

Vanaf mate 30-54 is die lied terug in die tuistoonsoort en word die toonsoort weereens verteenwoordig deur onvolmaakte kadense en kadenskonstruksies, met slegs een werklike tonikadriekklank by maat 34 en 'n geïmpliseerde tonika by maat 35, wat die toonsoortgevoel

moet dra.

(iii) Oorgange tussen toonsentrums: Die algemene graad van dissonansie is betreklik hoog. Daar is akkoordvreemde note in amper elke maat, met slegs die uitsondering by mate 53-54. Die versierings verhoog die effek van chromatiek, maar dit is opmerklik dat die subtiele verwewing van akkoordvreemde tone nêrens die aanvoeling van toonsentrum vernietig nie.

Die oorgange tussen a mineur en e^b mineur en terug geskied deur middel van tradisionele skakelprosedures waarby 'n akkoord uit een toonsentrum 'n nuwe funksie aanneem in 'n volgende toonsentrum, naamlik a VI = e^b td/V op maat 27¹, terwyl e^b V⁷ = a⁻ D⁶ (wat 'n chromatiese modulاسie is op maat 29²). Die oorgange vanaf a mineur na g mineur en terug geskied deur middel van chromatiese tussen-dominante, naamlik maat 14² (a td^{9,-1}b/ verlaagde vii = g V^{9,-1}b) en maat 19 (g V⁹d = td⁹d/herstel vii).

2.3.2.2 Sameklanke

Soos blyk uit die harmoniese analise § 2.3.1 is alle besonderhede in verband met sameklanke, volgens die gehooreffek asook deur middel van teoretiese analise, verklaarbaar volgens harmoniese tradisie, en is daar slegs die enkele enharmoniserings in mate 5, 25¹ en 38 soos genoem in § 2.3.2.1, wat die gehooreffek kan ver-
steur.

'n Gedeelte soos byvoorbeeld mate 23-26 klink hoogs dissonant maar is heel gerieflik ontleedbaar. Hier gebruik Wolf bekende konstruksies om nuwe effekte te bereik.

- **Chromatiek**: Die musiek bevat soms chromatiese beweging, byvoorbeeld mate 27-28 en 29-30, maar die beweging van die musiek is nie so chromaties soos in talle ander liedere nie. Die beweging is eintlik nogal baie diatonies maar voortdurend chromaties versierd. Mate 1-4 bevat byvoorbeeld die volgende harmonieë naamlik i-VI-V⁷, maar met chromatiese versiering. Daar is egter ook talle chromatiese harmonieë waaronder:

Neapolitaanse sesdeakkoord: mate 31, 47-48 en 52¹ in die toonsoort van a mineur.

Franse sesdeakkoord: maat 23

Tussendominante: mate 13 (td^{9,5#}/VI en td^{9b}/VI), 16² (td/V), 22 (td⁷d/iv), 23 (td hvc/V), 24² (td⁷/III), 25² (td⁷d/VI), 27² (td b/iv), 46 (td^{9b}/iv), 50 (td⁷⁻³d/iv) en 52² (td^{9,5}/V).

Dit gebeur soms dat die tussendominante en die Neapolitaanse sesdeakkoord asook Franse sesdeakkoord (maat 23) nie tradisioneel oplos nie, en derhalwe eerder die effek van deurgangsakkoorde het.

- **Skynakkoorde**: Die enkele kere waar skynakkoorde gevorm word, byvoorbeeld mate 10, 23, 24¹ en 26¹ is die effek minder dissonant as elders in die lied, waar daar 'n algemene graad van dissonansie aanwesig is, omdat akkoordvreemde note in elk van die skyngevalle beskyfbare akkoorde vorm (byvoorbeeld by maat 10 td⁷ hv/V).

2.3.3 Samevattende opmerkings

Die du Gott gebarst(2) is opmerklik toonsoortgebonde, hoewel die tuistoonsoort slegs deur onvolmaakte kadenskonstruksies, onvolmaakte kadense, een volmaakte kadens en onderbroke kadenskonstruksies bevestig word. Die volgehoue akkoordvreemde tone vervaag deurgaans die toonsoortgevoel. Dit is opvallend dat Wolf in hierdie lied bekende konstruksies gebruik om nuwe effekte te bereik.

2.3.4 Voetnote ten opsigte van 'Die du Gott gebarst'(2)

1. Geïmpliseer na aanleiding van maat 1; die alternatief is vb.
2. Hierdie sou ook gelees kan word as 'n enharmonisering van A' en a' wat as leunnote voor B en b funksioneer. Dan is herstel-vii 'n skynakkoord.
3. viib is in effek $V^{7-1}c$.
4. Vorm skynakkoord, naamlik td^7 h.v./V.
5. Vorm skynakkoord.
6. Stem ooreen met F^6 in a.
7. Die vc is in wese 'n skynakkoord gevorm deur E wat 'n leunoot voor F is.
8. Op 26¹ word die skynakkoord $td^{9,5}d/VI$ gevorm.
9. In beide mate 30 en 32 verskyn dit kortstondig, maar die nabyheid van die twee mate bring mee dat i wel as sodanig ervaar word.
10. Afgebakende dominante en tonikas word vir die doel van die studie as toonsentrums verklaar (volgens die verduideliking in hoofstuk een).

2.4 Nun wandre, Maria(3)2.4.1 Analise van 'Nun wandre, Maria'(3)

- e $1^{1-2} V^{7,-3}$ en V; E en G dgnte (vorm skynakkoord = ic) $1^{3-4} V^{7,-3}$; G, c en d dgnte $2^{1-2} V^{3-verlaag}$ en $V^{7,3-verlaag}$; c, e en g dgnte 2^{3-4} ic en i; a en c^1 bhnte, f' en a dgnte op 2^{4b} 3 i; f' en a dgnte (= D ii)
- D 4^{1-2} V; f' , g en d dgnte 4^{3-4} Ib; c'^1 tgh, c' , B en e dgnte 5^{1-2} IV; A, c' en e dgnte 5^{3-4} I; e en g dgnte op 5^3 en g en b bhnte op 5^4
- F' 6^{1-2} I en V; g' en b bhnte op 6^1 6^3 I; g' en b dgnte (= b V)
- b 6^4 V⁷; b en d^1 dgnte 7^{1-2} iic⁽¹⁾; b en d^1 dgnte $7^{3-4} V^{7,-3}$; d^1 en b dgnte en d^1 bhnt op 7^{3b} $8^{1-2} V^{9,-1}e$; b en d^1 dgnte op 8^1 en d^1 bhnt op 8^2 $8^{3-4} V^{9,-3}$; d^1 dgnt 9^1 i; c^1 en e^1 bhnte (= G iii)
- G 9^2 V^{7,-3}; b dgnt 9^{3-4} I en IV; a en c^1 bhnte op 9^3 , b bekl dgnt, a en f' dgnte, d^1 tgh in sangstem 10^1 vii; e en g ohnte, b dgnt 10^2 vii^b; e en g bekl dgnte, d dgnt op 10^{2c} (= e iib)
- e 10^{3-4} V $11^{1-2} V^{3-verlaag}$ en $V^{7,3-verlaag}$; c en e ohnte op 11^1 , e en g dgnte 11^{3-4} ic en i; d' en f' ohnte op 11^{3a} en f' en a dgnte op 11^4 , c^1 en a bhnte op 11^{4b} 12 = 3 (wat harmonie betref)
- D $13-14^2 = 4-5^2$ (wat harmonie betref) 14^{3-4} I; g en b dgnte op 14^3 , c'^1 bekl dgnt op 14^{4a} , b bhnt op 14^{4b} (= A IV)
- A 15^1 Ic; g' en b dgnte 15^2 V; f' en a ohnte, A₁ tgh 15^{3-4} I, g' en b ohnte, b en d^1 dgnte op 15^{4b} 16 I; b en d^1 dgnte op 16^{1b}

en 16^{2b} , d^1 en f'^1 dgnte (= d V)

- d $17^{1-2} V^{9,-1}e$; f^1 en d^1 dgnte $17^{3-4} V^7$ en V^9 ; f^1 dgnt $18^{1-2} V^{9,-1}e$ en $V^{13,-1}e$; f^1 en d^1 dgnte in begeleiding op 18^{1b} $18^{3-4} V^7$ en V^9 ; f^1 dgnt (= g td^9/V)
- g $19^{1-2} V^9$, b^b dgnt
- c $19^{3-4} V^{9b}$ ($g^f = a^b$); e^1 en c'^1 dgnte
- g $20^{1-2} = 19^{1-2}$
- c $20^{3-6} = 19^{3-4} 21^{1-2} V^9$ en V^9d ($g^f = a^b$) e^1 en c'^1 bekl dgnte, A 9de op 21^{2b} , F_1 dgnt⁽²⁾
- a $21^{3-4} V^7$; c^1 en a bekl dgnte
- A 22 I; g^f en b ohnte op 22^{1b} , b en d^1 dgnte op 22^{2b} en 22^{4b} , d^1 en f'^1 bhnte op 22^{3b} $23^{1-2} I$; g^f en b dgnte en f' bekl dgnt $23^{3-4} IV$; e, b en g^f dgnte, e^1 tgh
- C $24^{1-2} IV$; b, d^1 en e^1 dgnte $24^{3-4} I$; f^1 en a^1 bhnte (= B NH)
- B $25^1 Ic$; c'^1 en e^1 bhnte $25^2 V$; b en d'^1 bekl dgnte op 25^{2a} , B_1 tgh $25^{3-4} I$; a^f en c'^1 ohnte op 25^{3a} en c'^1 en e^1 dgnte op 25^{4b} (= e V)
- e $26 V^7$; c^1 , g en e^1 dgnte, E_1 antisipatie (vorm skynakkoord = ic) $27 = 3$
- D $28-29 = 4-5^{(3)}$
- F' $30^{1-3} = 6^{1-3(4)}$

b $30^4-33^1 = 6^4-9^1$

G $33^2-34^2 = 9^2-10^2$ 34^3 IV; f' en d bhnte $34^4 = vii^7$; d en B dgnte (= e ii⁷)

e 35 ic; A en c bhnte, F' en D' ohnte, F' en A dgnte op 35^{2b} en F' en A bhnte op 35^{3b(5)} 36-39 I, F' en A bhnte, C', vry lnt F' en D' ohnte

2.4.2 Bespreking van 'Nun wandre Maria' (3)

2.4.2.1 Toonsoort

Die lied bevat een kruis in die toonsoortteken en begin met 'n duidelike V-ic en i in e, maat 2²-2³. Daar is by maat 10 'n sterk en opmerklike onvolmaakte kadensering op V in e, voortsetting van dieselfde V in maat 11, en i in maat 12. Verder is daar ook 'n duidelike soortgelyke verloop by mate 25-27. Tesame met 'n langdurende Tierce de Picardi as slot sorg die genoemde verskynsels dat daar 'n definitiewe tuistoonsoort e bestaan.

(i) In verband met e: Wanneer die klankeffek van die lied op die gehoor in aanmerking geneem word is dit opmerklik dat die musiek uit volgehoue chromatiek bestaan wat slegs vier keer deur V-i in die tuistoonsoort e mineur begrens word by mate 2²-2³ (volmaakte kadenskonstruksie), 10³-12 (volmaakte kadenskonstruksie), 25³-27 (volmaakte kadenskonstruksie) en 35-36 (Ic-skyn-V-I, volmaakte kadens). Die kadenskonstruksies by mate 10³-11³ en 25³-27 verloor egter in 'n geringe mate aan trefkrag vanweë die feit dat die e-tonikas in mate 11-12 en 27 modulatoriese

skakelakkoorde blyk te wees in 'n geheel wat voortdurend moduleer: albei is onmiddellik ii in D.

Die toonsoort e mineur beslaan 13 uit die 39 mate, dit wil sê 33,33% van die lied. Dit is 'n groter segment van die geheel as wat in baie ander liedere deur die tuistoonsoort ingeneem word, byvoorbeeld Nun bin ich dein(1)⁽⁶⁾ en Mühevoll komm ich und beladen(7)⁽⁷⁾. Die verskyning van e mineur is slegs drie mate op 'n keer (1-3, 10³-12 en 25³-27) en aan die einde vyf mate (35-39) in die vorm van 'n Tierce de Picardi. Dit tree dus op as 'n saamsnoerende baken in die algemene chromatiek. Skematies voorgestel is die toonsentrumverloop soos volg:

<u>Mate</u>	<u>Toonsentrum</u>	<u>Beskrywing</u>
1-3	e (toonsoort)	e i op 3 = D ii (diatoniese modulاسie)
4-5	D	(mediant naasmekaarstelling)
6 ¹⁻³	F'	F' I = b V (dominantverhouding)
6 ⁴⁻⁹	b	b i = G iii (diatoniese modulاسie)
9 ²⁻¹⁰	G	G viib = e iib (diatoniese modulاسie)
10 ³⁻¹²	e (toonsoort)	e i op 12 = D ii (diatoniese modulاسie)
13-14	D	D I = A IV (diatoniese modulاسie)
15-16	A	A I = d V (dominantverhouding)
17-18	d	d V = g td/V (chromatiese modulاسie d.m.v. td)

19-21 ²	g-c-g	(dominantverhoudings) (chromatiese skakelakkoord)
21 ³ -23	a-A	(mediant naasmekaarstellings)
24	C	C I = B NH (chromatiese modulاسie)
25	B	B I = e V (dominantverhouding)
26-27	e (toonsoort)	e i op 27 = D ii (diatoniese modulاسie)
28-29	D	(mediant naasmekaarstelling)
30 ¹⁻³	F'	F' I = b V (dominantverhouding)
30 ⁴ -33 ¹	b	b i = G iii (diatoniese modulاسie)
33 ² -34	G	G vii = e ii (diatoniese modulاسie)
35-39	e en E	

Vanaf mate 1-3 is e teenwoordig in 'n V-i opvolging. Alhoewel die V oorwegend sonder die verhoogde leitoon verskyn, is die lang dominantpedaal genoegsaam om die akkoord te bevestig. Die e i word onmiddellik by verskyning D ii. Die tonika van e mineur kom verder voor in maat 12, nadat dit een-en-'n-half mate voorafgegaan is deur die dominant, en is hier ook dadelik D ii. Dieselfde prosedure word ook in maat 27 aangetref.

(ii) In verband met ander toonsentrums: 'n Ander toonsentrum wat prominensie verkry is D (dit wil sê die verlaagde leitoon van die tuistoonsoort). D majeur figureer by mate 4-5, 13-14 en 28-29 in die vorm van volmaakte kadenskonstruksies by mate 4²-4³, 13²-13³

en 28^2-28^3 , en plagale kadenskonstruksies by mate 5^2-5^3 , 14^2-14^3 en 29^2-29^3 . Dit verskyn telkens in direkte aansluiting by die tuis-tonsoort en bedreig nie die omramende effek daarvan nie.

Geen ander toonsentrum is voldoende op die voorgrond om die voor-rang van e mineur te bedreig nie; die ander toonsentrums word inderdaad as verbygaande chromatiek gehoor, vergelyk in die verband mate 19-21¹ wat naasmekaarstellings van dominantvyfklanke eerder as afwisselende toonsoorte is.

(iii) Oorgange tussen toonsentrums: Die geheeleffek is een van voortdurende chromatiek waarin dominantakkoorde 'n besonder belangrike rol speel. 'n Teoretiese analise vertoon die chromatiek as verskuiwende toonsentrums. Die meeste van die oorgange tussen hierdie veranderende toonsentrums bestaan uit tradisionele modulatoriese skakelprosedures, soos blyk uit bostaande skematiese uiteensetting:

- ▶ Tradisionele modulatoriese skakelprosedures, waarby 'n akkoord uit een toonsentrum 'n nuwe funksie aanneem in die volgende toonsentrum, mate 3-4, 9^1-9^2 , 10^2-10^3 , 12-13, 14-15, 27-28, 33^1-33^2 en 34-35¹.
- ▶ Dominantverhoudings, mate 6^3-6^4 , 16-17, 19^2-19^3 , 19^4-20^1 , 20^2-20^3 , 25-26 en 30^3-30^4
- ▶ Modulasies deur middel van tussendominant, mate 18-19
- ▶ Mediant naasmekaarstellings, mate 5-6, 23-24 en 29-30¹

- Chromatiese bewegings, deur chromatiese skakelakkoorde in mate 21²-21³ en 24-25

Dit is opvallend dat hier drie mediant naasmekaarstellings voorkom, wat 'n aanduiding is van Wolf se voorliefde hiervoor. Dit is opmerklik dat al die toonsoortoorgange teoreties verklaarbaar is volgens een of ander vorm van tradisionele skakelprosedure. Hierdie tradisionaliteit lei daartoe dat die relatief ver verwyderde toonsentrums vanaf die tuistoonsoort, naamlik D, F^f, C en B nie vreemd aandoen nie.

2.4.2.2 Sameklanke

Die lied bevat wat die harmoniese analise en wat die bepaling van toonsentra aanbetref, niks onverklaarbaar volgens die algemene harmoniese tradisie nie. Die effek op die oor is deurgaans aangenaam en welluidend. By maat 10 gebruik Wolf by die woord "Bethlehem" opvallende parallelle tweedes by die sillabes "le" en "hem". Alhoewel die gebruik dikwels voorkom in dié tydperk (veral in die fugas van Brahms) staan dit duidelik uit binne die raamwerk van parallelle derdes wat die lied kenmerk.

2.4.3 Samevattende opmerkings

In teenstelling met Nun bin ich dein(1) maak die tuistoonsoort 'n groter segment van die geheel uit. Dit wil egter nog nie sê dat die toonsoortgevoel baie sterk is nie omdat die enkele verskynings

in die tuistonsoort besonder kort is en omdat die geheeleffek baie chromaties is.

2.4.4 Voetnote ten opsigte van 'Nun wandre, Maria' (3)

1. Dit is die boonste deel van V^9 konstruksie, dus in mate 7-8 eintlik alles V^9 in b.
2. Vorm skynakkoord = $vii^{7\text{-herstel}} = a ii^7$.
3. Wat harmonie betref; g, b en $f^{\#}$ deurgangsnote op 28^2 , e, g en $c^{\#}$ deurgangsnote op 28^{3-4} , $c^{\#1}$ terughouding op 28^4 , $c^{\#}$, e en $f^{\#}$ deurgangsnote op 29^{1-2} , g, b en $c^{\#1}$ deurgangsnote op 29^{3-4} .
4. Wat harmonie betref.
5. Vorm skyn V.
6. Waar die tonikatoonsoort slegs 18,18% van die lied beslaan.
7. Waar die tonikatoonsoort slegs 5,07% van die lied beslaan.

2.5 Die ihr schwebet (4)

2.5.1 Analise van 'Die ihr schwebet' (4)

E 1 I 2^{1-2} I⁽¹⁾; $a^{\#}$ ohnt en $A^{\#}$ bekl dgnte 2^{3-4} It⁶ op verlaagde sesde, d bhnt 3^{1-2} I; $A^{\#}$ bekl dgnt 3^{3-4} It⁶ op verlaagde sesde; d bhnt 4^{1-2} I; $A^{\#}$ bekl dgnt 4^3 vi (= $g^{\#}$ iv)

$g^{\#}G^{\#}$ 4^4 iv^7 d.v. 5^{1-2} ic; $f^{\#}$ blnt en e dgnt 5^{3-4} V³ en V; $g^{\#}$ tgh 6^{1-2} I; $c^{\#\#}$ bekl dgnt 6^{3-4} It⁶ op verlaagde sesde; $f^{\#}$ bhnt 7^{1-2} I; $c^{\#\#}$ bekl dgnt 7^{3-4} It⁶ op verlaagde sesde; $f^{\#}$ en $f^{\#1}$ bhnt

8^{1-2} I; c'' bekl dgnt 8^{3-4} td^7d/iv ; e' bekl dgnt (= $c'iv^7$ d.v. enharmonies)

c,C 9^{1-2} ic; b^{b1} blnt, a^{b1} dgnt 9^{3-4} V^3 en V^7 ; c^1 tgh en e^1 bekl dgnt 10^{1-2} I; f' bekl dgnt 10^{3-4} $V^{9b}e$; c pedaalnoot, b^{b1} blnt 11 = 10 12^{1-2} I; f bekl dgnt en f' dgnt 12^{3-4} I; a dgnt (= b NH)

b 13^1 D^6 13^2 vii⁷b 13^{3-4} $V^{9,-3}$ en V^7 14^{1-2} i; E en E_1 bekl dgnte 14^{3-4} It^6 op verlaagde sesde; f'^1 tgh 15 = 14 16^{1-2} i; E en E_1 dgnte 16^{3-4} VI^7 ; G' en G'_1 dgnte (= D IV^7)

D 17^1 Ic; b en b^1 tghs 17^2 $'iv^7$ d.v. (= laaste omkering van D^6 op verlaagde sesde) 17^{3-4} V^3 en V^7 ; d^1 tgh en f'^1 bekl dgnt 18^{1-2} I; G en G_1 dgnte 18^{3-4} $V^{9b}e$; f'^1 tgh 19 = 18 20^{1-2} I; G en G_1 bekl dgnte en G' en G'_1 dgnte 20^{3-4} Ic; B en B_1 bekl dgnte 21^1 td^7d/IV enharmonies (= F' $'iv^7$ d.v.)

$f'F'$ 21^{2-4} V^7 ; b' , f'^1 en a^1 tghs 22^{1-2} I; b' bekl dgnt 22^{3-4} V^9d ; f' pedaalnoot 23 = 22 24^{1-2} I en Ic; b' bekl dgnt 24^{3-4} td^7d/IV ; d'^1 bekl dgnt 25^1 td/ii enharmonies (= A^b V)

A^b 25^{2-4} V^7d en V^7c ; c^{b1} bekl dgnt 26^{1-2} I; d^1 bekl dgnt 26^{3-4} $V^{9b,-3}e$ en $V^{9b}e$; c^{b2} dgnt, a^{b1} tgh, a^b pedaalnoot (vorm skyn i) en g^{b1} bhnt 27 = 26 28^{1-3} I; d^1 bekl dgnt, f^1 dgnt 28^4 td^7d/IV enharmonies (= $c'iv^7$ d.v.)

c,C 29^{1-2} ic; f^1 ohnt, b^{b1} blnt, a^{b1} dgnt 29^{3-4} V^3 en V; c^1 tgh, e^1 dgnt en f^1 bhnt 30^{1-2} I; f'^1 bekl dgnt 30^{3-4} $V^{9b}e$; c^1 pedaalnoot, b^{b1} blnt 31 = 30 32^{1-2} = 31^{1-2} 32^3 I; a^1 dgnt 32^4-33^1 td^7d/IV enharmonies (= E $'iv^7$ d.v.)

E 33^{2-3} Ic 33^4 V^7 34^{1-2} I; A' bekl dgnt 34^{3-4} It^6 op verlaagde sesde; d bhnt 35^{1-2} = 34^{1-2} 35^{3-4} It^6 op verlaagde sesde; d bhnt, d^1 dgnt 36^{1-2} I; A' bekl dgnt, c^1 tgh 36^3 vi (= g' iv)

- g'G' 36⁴ 'iv⁷ d.v. 37¹⁻² ic; f' en f'¹ blnte, e en e¹ dgnte 37³⁻⁴ V⁻³ en V; g' tgh 38¹⁻² I; c'' bekl dgnt 38³⁻⁴ It⁶ op verlaagde sesde; f' bhnt 39 = 38 40¹⁻² = 38¹⁻² 40³ I; e' bekl dgnt 40⁴ td⁷d/IV; d¹ dgnt en c¹ antisipatie (= c 'iv⁷ d.v.)
- c,C 41¹⁻² ic; b^{b1} blnt, a^{b1} dgnt 41³⁻⁴ V⁻³, V en V⁷; e¹ bekl dgnt, c¹ tgh 42¹⁻² I; f' en d¹ bekl dgnte 42³⁻⁴ V^{9b}e; c pedaalnoot, b^{b1} blnt 43¹⁻² = 42¹⁻² 43³⁻⁴ V^{9b}e, c pedaalnoot, b^{b1} en e¹ blnte 44¹⁻³ I; f' bekl dgnt, a dgnt 44⁴ I; c' en a' bekl dgnte⁽²⁾ (= G IV)
- G 45¹⁻² Ic; e¹ bhnt, c¹ antisipatie (vorm skyn IV) 45³⁻⁴ V⁷; e¹ bhnt (=9de) 46¹⁻² I; c'¹ bekl dgnt 46³⁻⁴ V^{9b}e oor tonikapedaal; g¹ en b¹ tghs 47 = 46 48¹⁻² = 46¹⁻² 48³⁻⁴ I; e¹ bekl dgnt (= b VI moldoer)
- b 49¹ D⁶ 49²⁻³ ic 49⁴ V⁷ 50¹⁻² i; E en E₁ bekl dgnte 50³⁻⁴ It⁶ op verlaagde sesde 51 = 50 52¹⁻² i; E en E₁ bekl dgnte 52³⁻⁴ VI⁷; G' en G'₁ dgnte 53¹⁻² IIIc; b en b¹ tghs en b^b, b^{b1} en f¹ dgnte 53³⁻⁴ td⁻³/III en td/III; d¹ tgh in begeleiding en dgnt in sangstem 54 td⁹c, d en e/iv; G, G₁, e¹ dgnt en e² verdubbeling daarvan (grondtoon) slegs op 54² aanwesig) 55 = 54, 56 = 55 met grondnoot ook op 56⁴ 57¹⁻² V⁷b (= g' td⁷b/iii)
- G' 57³⁻⁴ F⁶ op verlaagde tweede 58¹⁻² I; c''¹ bekl dgnt 58³ I; e¹ bekl dgnt 58⁴ V⁹e; f'¹ bhnt 59¹⁻² = 58¹⁻² 59³⁻⁴ It⁶; f'¹ bhnt 60¹⁻³ I; c''¹ bekl dgnt, e¹ antisipatie (= E td/vi)
- E 60⁴ td⁹·⁻¹b/V 61 Ic; a¹ en c'² bhnte op 61², c'¹ in sangstem 'n verdubbeling daarvan, f''¹, a'¹ ohnte en a¹ bhnt 62¹⁻² Ic; a¹ en c'² blnte 62³⁻⁴ V⁷⁻³ en V⁷; e² tgh, c'² blnt 63¹⁻² I; a' bekl dgnt 63³⁻⁴ It⁶ op verlaagde sesde; d¹ bhnt 64 = 63 65¹⁻² I; a' bekl dgnt 65³⁻⁴ I; c' aanspringende hnt en f' bekl dgnt 66¹⁻² IV⁷;

d' bekl dgnt 66³⁻⁴ V^{7,-3} en V⁷, e¹ en c¹ tghs 67¹⁻² I; A' bekl dgnt 67³⁻⁴ D⁶; d bhnt 68 = 67 69-72 I; A' dgnt, c' bhnt en f'' ohnt

2.5.2 Bespreking van 'Die ihr schwebet' (4)

2.5.2.1 Toonsoort

Voortdurend verskuiwende toonsentra kom voor in die geskrewe analise van Die ihr schwebet(4). Die effek op die gehoor is van 'n min gevarieerde enkelvoudige idee (I -Italiaanse sesde-akkoord - I) wat voortdurend getransponeer word. Die transposisies skakel aan mekaar met gladvloeiende chromatiese brugakkoorde. Die tuistoonsoort is E majeure en word bepaal deur die toonsoortteken van vier kruise, en die feit dat die aanvang en slot van die lied duidelik en ondubbelsinnig E as tonika het, wat in ongeveer die middel van die lied terugkeer by maat 34.

(i) In verband met E majeure: E majeure is aanwesig in mate 1-4³, 33-36 en 60⁴-72, wat 20 uit die 72 mate verteenwoordig (27,8%). Dit is relatief min, en ook is daar in die tuistoonsoort slegs een volmaakte kadens, mate 62-63, en twee volmaakte kadenskonstruksies, mate 33-34 en 66-67, teenwoordig. Dit is opvallend dat die gedeeltes wat in E majeure is bloot sentreer rondom die tonika akkoord en dat die toonsoort derhalwe nie bepaal word in die tradisionele sin nie. Die tuistoonsoort kom dus slegs voor aan die begin, middel en einde, met die tussendele soms in baie veraf toonsentrums, naamlik C, b, D en selfs A^b majeure.

(ii) In verband met ander toonsentrums: Skematies voorgestel is die toonsentrumverloop soos volg:

<u>Mate</u>	<u>Toonsentrum</u>	<u>Beskrywing</u>
1-3	E	I en It ⁶
4 ¹⁻³	E	Skuif op 4 ³ deur E vi = g' iv
4 ⁴⁻⁵	g'	iv ⁷ , i c en V
6-7	G'	I en It ⁶ (= transposisie van 2-3)
8	G'	Skuif op 8 ⁴ deur td ⁷ d/iv = c 'iv ⁷ d.v.
9	c	i c en V
10-12 ²	C	I en V
12 ³⁻⁴	C	Skuif op 12 ⁴ deur C I = b NH
13 ¹⁻¹⁶ 2	b	D ⁶ , vii ⁷ b, V, i en It ⁶
16 ³⁻⁴	b	Skuif op 16 ⁴ deur b VI ⁷ = D IV ⁷
17-20 ⁴	D	I en V (V oor I)
21 ¹	D	Skuif op 21 ¹ deur D td ⁷ d/IV = F' 'iv ⁷ d.v.
21 ²⁻⁴	f'	V
22-24 ⁴	F'	I en V
25 ¹	F'	Skuif op 25 ¹ deur F' td/ii = A ^b V
25 ²⁻²⁸ 3	A ^b	V en I
28 ⁴	A ^b	Skuif op 28 ⁴ deur td ⁷ d/IV enharmonies = c iv ⁷ d.v.
29	c	i en V
30-32 ³	C	I en V
32 ⁴⁻³³ 1	C	Skuif op 33 ¹ deur C td ⁷ d/IV enharmonies = iv ⁷ d.v.
33 ²⁻³⁶ 2	E	I en It ⁶ op verlaagde sesde
36 ³	E	Skuif op 36 ³ deur E vi = g' iv
36 ⁴⁻³⁷	g'	'iv ⁷ d.v., i c en V
38-40 ³	G'	I en It ⁶ op verlaagde sesde

40 ⁴	G'	Skuif op 40 ⁴ deur G' td'd/IV = c 'iv' d.v.
41	c	i en V
42-44 ³	C	I en V
44 ⁴	C	Skuif op 44 ⁴ deur C I = G IV
45-48 ²	G	I en V
48 ³⁻⁴	G	Skuif op 48 ⁴ deur G I = b VI Moldoer
49-56	b	D ⁶ i V, It ⁶
57 ¹⁻²	b	Skuif op 57 ² deur b V ⁷ b = g' td ⁷ b/III
57 ³ -59 ⁴	G'	F ⁶ , I, V en It ⁶
60 ¹⁻³	G'	Skuif op 60 ³ deur G' I = E td/vi
60 ⁴ -72	E	

Dit is opvallend dat 12 uit die 14 toonsentrumverhoudings uit mediantverhoudings bestaan. Die groot meerderheid van newetoon-sentrums staan ook in 'n mediantverhouding tot die tuistoonsoort, b, D, F' en b is uitsonderings, maar in mate 14-24 staan b, D en f' wel weer in mediantverhoudings tot mekaar.

Hier bestaan 'n volgehoue reëlmaat wat die toonsentrumoorgange betref: elke toonsoort word vir vier mate gehandhaaf.

<u>Mate</u>	<u>Toonsentrum</u>
1	E
5	g', G'
9	c, C
13	b
17	D
21	f', F'
25	A ^b
29	c, C

33	E
37	g', G'
41	c, C
45	G
49	b
57	G'
61	E

Dit is interessant dat Wolf in hierdie lied soos ook in Nun bin ich dein(1) meer prominensie verleen aan newetoonsentrums as aan die tuistoonsoort deur duidelik bepalende kadense en kadenskonstruksies wat onmiddellik die toonsoortgevoel versterk. As voorbeeld hiervan dien C majeure wat bevestig word deur volmaakte kadense in mate 9^4-10^1 , 29^4-30^1 , 30^4-31^1 en 31^4-32^1 , en volmaakte kadenskonstruksies in mate 10^4-11^1 , 11^4-12 , 41^4-42^1 , 42^4-43^1 en 43^4-44^4 , en in verband met G' majeure wat volmaakte kadense bevat in mate 5^4-6^1 , 37^4-38^1 , en volmaakte kadenskonstruksies in mate 57^4-58 en 58^4-59^1 asook b mineur wat op soortgelyke wyse bevestig word deur middel van volmaakte kadense in mate 13^4-14^1 en 49^4-50^1 .

2.5.2.2 Sameklanke

Die ihr schwebet(4) word gekenmerk deur gladvloeiende en besonder soetklinkende akkoorde, en selfs die dissonansies is soetmooi. Die twee kere wanneer daar volgens die teks sprake is van iets ongemaklik - "Ihr Palmen ... zornig sausen!" - mate 14-20, en "Grimmige Kälte sauset hernieder" - mate 50-57², is die toonsentrum telkens slegs b mineur sonder verwysing na B. Die res van die lied beweeg gereeld tussen die mineur en majeure toonsoort (g', G') mate 5-6, (c, C) mate 9-10, (f', F'), mate 21-22, (f' i word nooit gebruik nie); (a^b, A^b) maat 25, (a^b i slegs geïmpliseer deur middel van c^{b1} beklem-

toonde deurgangsnoot); (c,C) mate 29-30; (g',G') mate 37-38, en (c,C) mate 41-42 terwyl D majeur in mate 18-19 beklemtoonde verlaagde sesdes het, wat ook die majeur-mineur speling insluit. Die akkoordgebruik in die lied sentreer hoofsaaklik rondom I en V omspelings, kyk § 2.5.1, of rondom tonika- en Italiaanse sesdeakkoorde.

2.5.3 Samevattende opmerkings

Die harmoniese gesteldheid is ontleedbaar programmaties: die talle transposisies kan verklaar word as 'n verklanking van "schwebet" wat geïllustreer word deur middel van toonsentrumverskuiwings. Maria se desperaatheid (mate 54-56) word uitgebeeld deur skerp teenstellende vierklanke, wat 'n oortuigende verklanking van haar angstoestand is ook omdat verminderde vierklanke nie eenduidig aan 'n toonsentrum toegesê kan word nie.

Die talle transposisies hou ook direkte verband met die begrip 'reis' wat in die lied op die voorgrond is.

2.5.4 Voetnote ten opsigte van 'Die ihr schwebet'(4)

1. Die akkoord word slegs as I aangegee, en verskillende stellings van akkoord word nie aangedui nie. Dit geld ook vir alle soortgelyke gevalle in die lied.
2. Skyn-verminderde vierklank op A'.

2.6 Führ' mich, Kind(5)2.6.1 Analise van 'Führ' mich, Kind'(5)

- A 1 I; B, d dgnte op 1^{1b} en ohnte op 1^{2b}, g^f en b dgnte, f^f bekl dgnt 2 IV en IVb; c^{f1} tgh, E, G^f dgnte en e, g^f en b bekl dgnte 3¹⁻² viib en vii^{7c}; C^f en E dgnte op 3^{1b} en ohnte op 3^{2b} 3³⁻⁴ iib en ii; a, c^{f1} dgnte en g^f bekl dgnt (= f^f iv)
- f^f 4 V, V^{7b} en V⁹; D^f en F^f dgnte op 4^{1b} en ohnte op 4^{2b}, f^f en a dgnte op 4³ 5¹⁻² td⁷, td^{7b} en td^{7c}/iv; G^f en B dgnte op 5^{1b}, d blnt op 5^{2b}, G wegspringende dgnt op 5^{4b} (= negende)⁽¹⁾ (= b V⁷, V^{7b} en V^{7c})
- b 6 V⁷, V^{9b} en V^{9c}; G^f en B dgnte op 6^{1b}, d blnt op 6^{2b}, d¹ dgnt op 6^{4a}
- f^f 7¹⁻² verlaagde vii^{9d} en a; c^{f1} dgnt 7³⁻⁴ vi⁹; b bekl dgnt 8¹⁻² ii^{7c}; A blnt, E bekl dgnt, a dgnt 8³⁻⁴ V 9¹ ivb; g^f blnt 9² iv⁷; e en g^f bekl dgnte 9³⁻⁴ V (= b td/V)
- b 10¹⁻² V^{7b} en V^{7c}; B, B₁, D en D₁ dgnte 10³⁻⁴ V^{7d} en V; d, d¹ en b dgnte 11¹⁻² V^{9-herstel} in verskillende stellings 11³⁻⁴ V⁷ en V^{9-herstel}; d¹ bekl dgnt
- c^f 12 V^{7,-1b}, V^{7,-1c}, V^{7,-1d} en V^{7,-1}; C^f, C₁^f, E, E₁, e, e¹ en c^{f1} dgnte 13¹⁻² V^{9,-1e}, V⁷, V^{7,-1d}, V^{9,-1e}; e¹, c^{f1} dgnte 13³⁻⁴ V⁷, V⁹ en V⁷; e¹ bekl dgnt (= f^f td⁷/V)
- f^f 14¹⁻² V^{9-herstel}; a bekl dgnt 14³⁻⁴ i^{7c}; g^f en b dgnte 15¹⁻² V^{9-herstel}; a dgnt 15³⁻⁴ td⁷/iv; g^f en b bekl dgnte

- e $16^{1-2} V^{9-herstel}$; g bekl dgnt $16^{3-4} ic$; a dgnt op 16^{3a} en f' en a bekl dgnte op 16^{4a} $17^{1-2} V$; e en g bhnte, g, a en d dgnte⁽²⁾ $17^{3-4} vb$ en v h.v.b en I; c en d dgnte, d wegspringende dgnt (= A V)
- A 18-20 = 1-3
- f' 21-22 = 4-5
- b 23 = 6
- f' 24-25 = 7-8 $26^{1-2} ii^7c$ en iv^7 ; a dgnt op 26^{1b} en e en g^f bekl dgnt op 26^{2a} $26^{3-4} V$
- b $27^{1-2} V^{9,-3}$; D en D_1 dgnte $27^{3-4} V^{9,-3}d$ en ic ; d dgnt op 27^{3b} $28^{1-2} VI$ Moldoer; F' en F'_1 dgnte en E en E_1 ohnte wat eers versier word en dan oplos $28^{3-4} td$ c/iv; d^1 tgh op 28^{3a} , g bhnt en d bekl dgnt op 28^4 (= e Vc)
- e $29^{1-2} V^{9,-3}$ en $V^{9,-1}b$; C, C_1 , E en E_1 dgnte $29^{3-4} ii$; e, g, G en G_1 dgnte en d bekl dgnt, c antisipatie
- a $30^{1-2} i, i^7$; B en B_1 bhnte, G en G_1 dgnte $30^{3-4} td^{9-herstel}c$ en $td^{9-herstel}/V$; g bekl dgnt $31^{1-2} V^7$ en V^9 ; c^1 bekl dgnt $31^{3-4} ic$; b en d^1 bekl dgnte $32^{1-2} V^9$; c^1 bekl dgnt $32^{3-4} td^7/iv$; b en d^1 bekl dgnte (g td^7/V)
- G $33^{1-2} V^7$ en V^9 ; b^b bekl dgnt $33^{3-4} ic$ $34^{1-2} v^7$ en td^7/vi ; g bekl dgnt (= A td^7/V)
- A $34^{3-4} V$ en V^7 ; f' en a dgnte, c^{f1} blnt 35-37 = 1-3
- f' 38-39 = 4-5

b 40 = 6

f' $41^{1-2} = 24^{1-2}$

A 41^{3-4} vi en Ib; e¹ blnt op 41^3 en b en d¹ bekl dgnt 42^1 iib;
 g' bekl dgnt 42^2 V en V' 42^{3-4} I; g' d en f' dgnte 43 I; B,
 d, G' en D bekl dgnte 44 I

2.6.2 Bespreking van 'Führ' mich, Kind' (5)

2.6.2.1 Toonsoort

Volgens die toonsoortteken van drie kruise, die harmoniegebruik by die eerste twee mate, en die slotkadens, is die lied sonder twyfel in A majeure. Daarby help die terugkeer na die beginmateriaal by mate 18 en 35 om die toonsoortgevoel nog verder te bepaal. Bykomende gegewens in verband met die tuistonsoort is soos volg:

(i) In verband met A majeure: Wat die suiwer klankaspek betref is daar probleme aanwesig in die bepaling van die toonsoort volgens tradisionele aanvaarbare praktyke, naamlik

- ▶ Kadense - die eerste volmaakte kadens verskyn eers in maat 42, wat feitlik aan die einde van die lied is
- ▶ Modulasies - die wankelings tussen A majeure en f' mineur by mate 4, 21 en 38 is besonder interessant. Teoreties lyk dit op die oog af na 'n heel algemene tradisionele praktyk, naamlik

toonsentrumverandering deur middel van 'n diatoniese skakelakkoord; die akkoorde f' V (maat 4) en A V verskil slegs deur die e' , wat neerkom op 'n halftoonverskuiwing. Wat egter dan bedink moet word is die feit dat f' mineur nooit werklik bevestig word nie: f' tonika word telkens vervang deur I (td/IV) of f' I^{7-herstel}, (td⁷/IV), met ander woorde in die funksies van tussendominante (vergelyk mate 5^{1-2} en 22^{1-2}). By mate 6^{1-3} , 10^{1-2} en 23^{1-2} is die akkoorde inderdaad b V, wat die vraag laat ontstaan wat wel die geïmpliseerde toonsentrum is.

Alhoewel sulke verskynsels alternatiewe antwoorde toelaat in die bepaling van die toonsoort, ook volgens die klankaspek, is dit tog duidelik dat A majeur die sentrale toonsoort is, en f' mineur en b mineur die afwyking daarvan in hierdie lied. Dit blyk duidelik dat f' mineur nooit werklik die indruk van 'n toonsentrum op die gehoor laat nie, veral omdat dit onvolledig verteenwoordig is. Teoreties het dit miskien waarde, maar vir die luisteraar weinig.

Volgens die harmoniese analise (kyk § 2.6.1) blyk dit dat A majeur vier maal in die verloop van die lied verskyn, en dat die verskynings 12,5 mate uit die totaal van 44 verteenwoordig, dus 28,41%. Dit word egter baie duidelik as tuistoonsoort aangevoel as gevolg van die redes genoem by § 2.6.2.1.

(ii) In verband met ander toonsentrums: Volgens die analise blyk dit dat die toonsentrums wat gebruik word in die lied slegs f' mineur, a mineur, b mineur, c' mineur, g mineur, G majeur en E majeur is. Dit is opvallend dat die toonsentrum g mineur verteenwoordig word slegs deur een tonika-akkoord en G majeur slegs deur die dominantakkoorde (mate 33-34²), maar aangesien hulle net as kadenskonstruksie gebruik word is die effek van verbygaande aard.

a mineur word ook deur 'n tonika en dominant verteenwoordig. Die V en i in laasgenoemde toonsentrum verskyn egter nie direk naasmekaar in funksionele verband nie sodat dit ook eerder as verbygaande tussendominante aanvaar word.

Reeds by maat 4¹ verskyn 'n C' I-akkoord, by "Gott". Alhoewel die gehoor die betrokke maat eerder as A V sou verwag, is die C' I-akkoord slegs 'n plaasvervanger vir die dominantakkoord, omdat die C' I-akkoord en A V-akkoord 'n g' as gemeenskaplike toon besit en die res van die tone bloot uit 'n halwe toon of toonafwyking van die akkoord bestaan sodat die vreemdheid van die akkoord nie so opvallend is nie. Die volgende voorbeeld dui dit aan:

A ii = f# iv V

Die C' I-akkoord los nooit werklik op nie, maar word dikwels opgevolg deur f' I' = td⁷/iv (mate 5¹⁻² en 22¹⁻²). Dit is interessant om daarop te let dat C' I (= f' V) dikwels gebruik word wanneer daar na God verwys word, soos in mate 4¹, 21³ en 38¹. In mate 5³, 6³⁻⁴, 22^{3-4a}, 23³⁻⁴, 39^{3-4a} en 40³⁻⁴ word die akkoord gewysig na c' i (met die e-herstel as plaasvervanger vir e') by "wem" en later "zu gehn" wat illustratief is van die handeling om God te bereik. Behalwe die beklemtoning van die C' I (= f' V) verkry C' verdere prominensie

deur die pedaalpunt by mate 14-15 wat die sinsnede, "gib die Hand mir, mich zu leiten" wat hier weer illustratief is van die onder-skragende hand van God.

As geheel gesien blyk dit baie duidelik dat daar in die lied besondere klem geplaas word op die f' V-akkoord ten koste van die A V-akkoord wat die eerste maal in maat 31¹ verskyn (hier egter binne die klankomgewing van a mineur). Die f' V word soos bo gemeld nog verder beklemtoon deur middel van die teks. Hierdeur word Wolf se voorliefde vir die beklemtoning van 'n newetoonsoort weer eens geïllustreer.

Vanaf mate 28-34 wyk die harmonie sowel as die toonsoortgebruik totaal af van die res van die lied en is die akkoorde dikwels onvoorspelbaar. In die betrokke gedeeltes is die chromatiese akkoorde soms onvolledig, of verskyn chromatiese oplossing vir akkoorde. As voorbeeld hiervan:

- Maat 27 - b $V^{9,-3}$, $V^{9,-3}d$ en ic
- Maat 28 - b VI Moldoer, td c/iv
- Maat 29 - e $V^{9,-3}$, $V^{9,-1}b$ en ii
- Maat 30 - a i, i^7 , $td^{9-herstel}c/V$ en $td^{9-herstel}/V$
- Maat 31 - a V^7 , V^9 en ic
- Maat 32 - a V^9 en td^7/iv
- Maat 33 - G V^7 , V^9 en ic
- Maat 34 - G v en td^7/vi ; A V en V^7

Dit is opvallend dat die musiek effens gewysig word by mate 35-42 deurdat $C' I$ (= $f' V$) nou vervang word met A I.

2.6.3 Samevattende opmerkings

Volgens die voorafgaande is die lied onteenseglik in A majeure. Dit kom veral sterk na vore deur:

- ▶ toonsoort-aanduiding
- ▶ die tonika-aanvang
- ▶ A majeure wat as wederkerende toonsoort as oriënteringsmiddel dien (mate 18-20, 35-37 en 41-44)
- ▶ A majeure wat sterk bevestig word in mate 42-44 deur middel van V⁷-I, asook die lang tonika-pedaal (mate 42-44).

Wolf het dus wel A majeure as uitgangspunt vir die lied geneem. Daar is slegs een maat waarin hy werklik ver weg beweeg vanaf die tuistoonsoort, naamlik by maat 33 (=G majeure en selfs g mineur geïmpliseer). Hierdie geval kom egter in die verloop van 'n sekvensiële herhaling voor (maat 33 is 'n sekvens van 31) wat dit op 'n natuurlike wyse laat inpas.

2.6.4 Voetnote ten opsigte van 'Führ' mich, Kind'(5)

1. = td/IV.
2. Skyn Moldoer VI gevorm op 17².

2.7 Ach, des Knaben Augen(6)2.7.1 Analise van 'Ach, des Knaben Augen'(6)

- F 1¹⁻³ I en Ib; d aanspringende dgnt 1⁴⁻⁶ V⁷c en V⁷b; d¹ bhnt, F, A, f en a dgnte⁽¹⁾ 2¹⁻³ I en td⁷c/V⁽²⁾ 2⁴⁻⁶ V⁷c, V en V⁷d; a, d en f dgnte, A ohnt⁽³⁾ 3¹⁻³ IV en IVb; g aanspringende dgnt 3⁴⁻⁶ Ic en Ib; d¹ pedaaltoon, e, B^b, d, g en b^b dgnte⁽⁴⁾ 4¹⁻³ IV; e¹ en c¹ bhnte op 4², e¹ en e antispasies en c dgnt op 4³ 4⁴⁻⁶ td⁷b en c/vi; b ohnt 5¹⁻³ vi en vib; e¹ en c¹ aanspringende dgnte 5⁴⁻⁶ IV en IVb; c¹ en a aanspringende dgnte 6 td⁷, td⁹ en td^{9b}/V-konstruksies, stellings, c, d, e, d, en e; c¹ en e¹ dgnte op 6^{2b}, e¹ bhnt met e verdubbeling daarvan op 6³, c¹ blnt, e¹ dgnt op 6^{4b}, d^{b1} dgnt op 6⁶⁽⁵⁾ 7¹⁻³ I⁻¹b, Ib en IV 7⁴⁻⁶ V⁷c en V⁷; f² tgh oorgeneem as f¹, d² aanspringende hnt 8¹⁻³ I; e en d dgnte 8⁴⁻⁶ V¹³ en I 9¹⁻³ V⁷, V⁹ en Ic; b^b pedaalnoot op 9³ 9⁴⁻⁶ V⁹; f, a, en A dgnte⁽⁶⁾ 10¹⁻³ V⁷, V⁹ en Ic⁽⁷⁾ 10⁴⁻⁶ V⁹; f, a en A dgnte (vorm Ic)⁽⁷⁾ 11 V⁷, V⁹, Ic⁽⁸⁾, V⁷ en td⁷/V (oor dominantpedaal); b^b pedaalnoot op 11³ 12 V, td⁷/V en V; d¹ bhnt, d, f, a, g' en b dgnte
- A^b 13¹⁻³ I; f aanspringende dgnt 13⁴⁻⁶ I; d^b en f ohnte op 13⁵ en f, g en b^b dgnte op 13⁶ 14¹⁻³ I; f aanspringende dgnt 14⁴⁻⁶ IV; c¹ tgh⁽⁹⁾, e^b, g en b^b dgnte 15¹⁻³ I; f aanspringende dgnt 15⁴⁻⁶ IV; e^b en g dgnte, c¹ pedaalnoot 16¹⁻³ td^{9-herstel}/iii; e en c¹ dgnte (= F td^{9-herstel}/V)
- F 16⁴⁻⁶ V⁷ en V^{9-herstel}; A, f en a dgnte⁽¹⁰⁾ 17 V⁹ en V¹¹; a dgnt 18¹⁻³ I en Ib; d aanspringende dgnt 18⁴⁻⁶ V⁷c en V^{9b,-1}b; F, f, a en A dgnte⁽¹¹⁾, d¹ bhnt 19¹⁻³ I en td⁷c/V 19⁴⁻⁶ V⁷c, V⁷ en V⁷d; f, a, A en c dgnte⁽¹²⁾ 20¹⁻³ IV en IVb; g aanspringende dgnt 20⁴⁻⁶

Ic en Ib; e, B^b, d, g en b^b dgnte 21¹⁻³ IV; c¹, e¹ bhnte op 21², c bhnt op 21³ en e antisipatie op 21³⁽¹³⁾ 21⁴⁻⁶ td⁷b/vi en td⁷c/vi; b ohnt op 21⁵, b en d¹ dgnte op 21⁵ 22¹⁻³ vi en vib; c¹ en e¹ aanspringende dgnte 22⁴⁻⁶ IV en IVb; a en c¹ aanspringende dgnte 23 td⁷c/V; c¹ en e¹ dgnte op 23^{2b}, e¹ bhnt op 23^{3b}, a blnt op 23³, e verdubbeling van e¹⁽¹⁴⁾ 23⁴⁻⁶ td⁹e, td⁹, td⁹d en td^{9b}e/V; c¹ blnt, g¹ en g¹ = a^b en a^{b1} (die verlaagde negende) e¹ dgnt 24¹⁻³ I¹b, V⁷ en td⁷c/IV 24⁴⁻⁶ iib, V^{9b,-1}b en I 25¹⁻³ IVb, IV en V⁷; a dgnt 25⁴⁻⁶ I; 26 I; e, g, d, en B^b dgnte 27 ii, I, V⁷ en I

2.7.2 Bespreking van 'Ach, des Knaben Augen' (6)

2.7.2.1 Toonsoort

Die lied is sonder enige probleme en klaarblyklik in F majeur, met een kort verwyling in A^b majeur.

(i) In verband met F majeur: Behalwe die talle diatoniese akkoorde en toonsoortbepalende kadenskonstruksies (kyk § 2.7.1 vir volledige analise) is daar 'n aantal tussendominante soos in mate 4⁴⁻⁶ (td⁷b en c/vi), 6 (td⁷, td⁹ en td^{9b}/V-konstruksies), 11⁶ (td⁷/V), 12³ (td⁷/V), 16¹⁻³ (td^{9-hersteel}/iii), 21⁴⁻⁶ (td⁷b en td⁷c/vi), 23 (td⁷c, td⁹e, td⁹, td⁹d en td^{9b}e/V), 24³ (td⁷c/IV) wat 'n chromatiese bydrae lewer maar nooit uitwykings vorm nie. Met die uitsondering van mate 13-15 is alles duidelik in F majeur. Selfs die tussendominante dui op die naaste verwante toonsentra, dit is d, C en B^b. F majeur beslaan 23,5 uit die totale 27 mate, dus 87,03% , wat oorsweldigend is.

(ii) In verband met ander toonsentrum: Die enigste ander toonsentrum wat voorkom is A^b majeure wat mate 13-16³ beslaan en in 'n mediantverhouding tot die tuistoonsoort staan. Dit verteenwoordig 'n geringe 12,97% uit die totaal.

Die mediantoorgang vanaf F majeure na A^b majeure is 'n uitvloeisel van die chromatiese passasie wat stygend vanaf maat 12⁴⁻⁶ inloop in die A^b I-akkoord. Dit is opvallend dat hier geen volmaakte kadense in A^b majeure is nie, maar slegs 'n plagale konstruksie op mate 14⁴-15¹.

2.7.2.2 Sameklanke

Die harmonie is besonder soetvloeiend, en bestaan oorwegend uit primêre drieklanke, met enkele tussendominante soos genoem in § 2.7.1. Die sentrumverandering na A^b majeure vind subtiel plaas. Dit beeld (deur die styging van toonhoogte) verheewendheid uit: in die woorde by mate 13-15 word die enigste voorbeeld aangetref waar die Christuskind self aktief is. Dit is opvallend dat dié naasmekeerstellings direk uitvloei na die voorafgaande I, IV en V wat hier uiters effektief is. Die plagale (gwyde) kadenskonstruksie in mate 14⁴-15¹ versterk die suggestie van gewydheid, en die woorde en ook die klavierbegeleiding tree fluisterend in om nie die atmosfeer te steur nie (maat 13 = pp).

2.7.3 Samevattende opmerkings

Ach des Knaben Augen(6) is 'n lied wat suiwer toonsoortgebonde is. Die byna 'onskuldige' harmonie is hier 'n uitbeelding van die

"süssen Augen" van die Christuskind. Die eenvoud van die lied is enigszins uniek in hierdie groep geestelike liederes, en bied 'n ontspanning (in harmonie) tussen al die verknelde chromatiek van die ander nege liederes.

2.7.4 Voetnote ten opsigte van 'Ach, des Knaben Augen' (6)

1. Skyn-I gevorm op 1⁵.
2. Die gehooreffek is van 'n deurgaande skynakkoord.
3. Skyn-Ib gevorm op 2⁶ (tweede helfte)
4. Skyn-iib gevorm op 3⁵.
5. Skynakkoorde gevorm: vib en Vb op 6³, I^{6b}, vii^{5-herstel}b op 6⁴, vib op 6⁵, onvolledige D^{6c} op 6⁶.
6. Die Ic op 9⁶ sou ook as skynakkoord beskou kon word.
7. Die Ic op 10³ en 10⁶ sou ook as skynakkoorde beskou kon word.
8. Die Ic op 11³ sou ook as skynakkoord beskou kon word.
9. Los per sprong op.
10. Vorm skyn-Ic op 16⁵.
11. Vorm skyn-Ic op 18⁵.
12. Vorm skyn-Ic en Ib op 19^{5b} en 19^{6b}.
13. Vorm skyn-V¹³ op 21³.
14. Vorm skyn-Vb op 23^{3b}.

2.8 Mühevoll komm' ich und beladen(7)2.8.1 Analise van 'Mühevoll komm' ich und beladen'(7)

- g 1 i en iv; A ohnt 2¹ i (= E^b iii)
- E^b 2²⁻³ ii⁷ 3¹ NH 3²⁻³ NH; e^b dgnt 4 V⁷ en V; e^b en E^b bekl dgnte, g^b, a en A dgnte (= e^b V⁷)
- e^b 5¹ i 5² III⁺ 6¹ i 6²⁻³ td⁷d/V; B^b, G^b, b^b en g^b tghs⁽¹⁾ (= a^b td⁷d/ii)
- a^b 7¹ ivb 7²⁻³ NH; A^b dgnt 8 V⁷c en Vc; A^b en a^b bekl dgnte, d, d¹ en c^{b1} dgnte 9 ivb; e^{b1} tgh en e^b verdubbeling daarvan, c^b dgnt, B^b antisipatie 10¹⁻² V⁷; A^b en a^b tghs, d en d¹ bekl dgnte 10³ V⁹; c^b antisipatie (vry behandel) 11-12 = 9-10 13-14 = 9-10 (wat harmonie betref) 15¹ ^bVI-enharmonies; b^b tgh (a^b=g^f) (= E I)
- E 15²⁻³ I; D^f, C^f en A^f₁ dgnte 16¹ Ib; e^f en e^{f1} dgnte (= B IVb)
- B 16² It⁶ 16³ V
- G 17 V⁷ 18 V⁷b; E, E₁, g en e dgnte op 18^{1a(2)}, G, G₁ bhnte op 18^{3b} en e dgnt op 18^{3b(3)} 19¹ V⁷b; E, c, E, g en G dgnte⁽²⁾ 19²⁻³ td^{9-herstel}b/vi; E, E₁ bhnte, g dgnt⁽²⁾ 20 V⁷ en V⁷b; D^f, D^f₁, E, E₁, E^f en E^f₁ dgnte, e^b blnt, a^f ohnt in klavierstem, a^f in sangstem verdubbeling daarvan, b blnt en b^b dgnt (= a td⁷b/herstel vii)
- a 21 V⁷d 22¹ V⁷; A en a bekl dgnte, F en F₁ antisipaties (= C td⁷/vi)

- C 22² IV; d¹, g^f en G^f tghs 23¹ Ic; f tgh, b en B bekl dgnte, F^f en F^f₁ dgnte 23² IV⁷ 23³ IV; d, d¹ en b bekl dgnte 24¹ Ic; D bhnt, F^f en F^f₁ bekl dgnte⁽⁴⁾, e^b en e^{b1} dgnte, a tgh 24² ii^{5b}c; c¹ tgh 24³ V^{7,5f}b; A, A₁, e¹ en d¹ dgnte, c¹ tgh 25 I 26 V^{5f} en V^{7,5f} 27-28 = 25-26
- E 29 I 30¹ iii 30²⁻³ ii^{7,5-herstel} 31¹ NH 31²⁻³ N⁶; e dgnt 32 V⁷; e en e¹ bekl dgnte, a^f en a^{f1} asook g dgnte (= e V⁷)
- e 33¹ i 33²⁻³ III⁺ 34¹ i 34²⁻³ td⁷d/V; B, g tghs, G bhnt (a td⁷d/ii)
- a 35¹ ivb 35²⁻³ NH; A dgnt 36¹⁻² V⁷c; A tgh van dgnt⁽⁵⁾, a verdubbeling daarvan, d^f, d^{f1} en c dgnte 36³ V⁷d; c dgnt 37 ivb; e¹ tgh, e verdubbeling daarvan, c dgnt, B antisipasio 38 V⁷ en V⁹; A en a tghs, d^f en d^{f1} bekl dgnte, c¹ antisipasio 39-40 = 37-38 41-42 = 37-38 43-44 = 37-38 45¹ VI; b tgh (= F I)
- F 45²⁻³ I; E, D en B^b dgnte 46¹⁻² Ib; f^f, f^{f1} en A^b₁ dgnte⁽⁶⁾ 46³ td⁷/V 47 V⁹ en V⁷; C^f en C^f₁ dgnte 48 V⁷b; D, D₁ en d dgnte op 48¹, F ohnt op 48¹ en F₁, F, B^b bhnt op 48³ en d dgnt op 48³⁽⁷⁾ 49¹ V⁷b; D, D₁ dgnte, F wegspringende dgnt, f verdubbeling daarvan⁽⁸⁾ 49²⁻³ td^{9b}b/vi; D₁, D, B^b, b^b en f dgnte⁽⁸⁾ 50 V⁷, V⁷b en V^{7,5f}b; a blnt op 50¹, C^f, C^f₁, a^b, D^f, D^f₁, a (50³) en d^b dgnte
- g 51 V⁷d 52¹ V⁷, g, G bekl dgnte, E^b, E^b, antisipasies 52²⁻³ VI; f^f, F^f, c tghs (= B^b IV)
- B^b 53¹ V⁷; G, G₁, b^b en b^{b1} antisipasies (vorm skyn-IV) 53²⁻³ IV⁷; c en c¹ dgnte, E, E₁ en e¹ chrom dgnte⁽⁹⁾ 54 Ic; G^b, G^b₁, d^b en d^{b1} chrom dgnte⁽¹⁰⁾ 54² IVb; c en c¹ ohnte wat eers versier word by 54^{2b} en dan by 54³ oplos in 'n dgnt, f¹ pedaalnoot

54³ V^{5b}; G', G'₁ en d dgnte 55 I 56 V^{5f}; g¹ bhnt 57-58 =
55-56

D 59 I 60 iii en ii⁷; a dgnt op 60³ 61 NH en N⁶; d¹ dgnt 62
V^{7.3} en V⁷; B^b en b^b tghs, g' en g¹ dgnte, d¹ bekl dgnt 63 I
64 iv; f', a¹ tghs 65 I 66¹⁻² iv; f' tgh, A blnt 66³ ii^{7b}
67-69 I

2.8.2 Bespreking van 'Mühevoll komm' ich und beladen' (7)

2.8.2.1 Toonsoort

Die lied bevat twee mollen in die toonsoortteken en begin met 'n duidelike g i akkoord en sluit af in D majeur wat in 'n dominant-verhouding tot g staan. Die enigste ander dominantkonstruksies in die tuistoonsoort kom voor by mate 17-20, 51 en 52; dit wil sê daar is so min in die lied dat dit nie bydrae tot die bepaling van die toonsoort nie. Volgens die klankaspek is daar weinig wat die luisteraar aan g mineur sal herinner terwyl ander toonsentrums voortdurend voorkom, sodat daar ten slotte slegs teoreties afgelei kan word dat die tuistoonsoort wel g mineur is.

(i) Met betrekking tot g mineur: Die toonsoort g mineur word by maat 1¹ aangekondig deur 'n i. Reeds op 2² beweeg die musiek onmishoorbaar uit g deur die ii⁷ van E^b majeur wat direk uitloop in NH in E^b majeur, en tot en met maat 51 is g mineur totaal afwesig. Daar is wel 'n verwyling op die gemeenskaplike dominant van g en G in 17-20, wat baie opmerklik majeuregebode is deur die akkoordvreemde tone. Die V by mate 51 en 52 is egter so kort teenwoordig dat die luisteraar dit nie met g mineur assosieer nie maar as

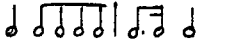
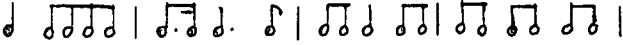
chromatiek tussen F en B^b majeur ervaar. Die VI van g in maat 52²⁻³ is buitendien ook amper onherkenbaar versluier deur terughoudings.

(ii) In verband met ander toonsentrums: Wanneer die toonsentrumverloop van die lied skematies opgesom word, lyk dit soos volg:

<u>Mate</u>	<u>Toon-sentrum</u>	<u>Skakeling</u>	<u>Grondtoonverhouding</u>
1-2 ¹	g	diatoniese modulاسie	3
2 ² -6 ³	E ^b , e ^b	chromatiese skuif (td)	5
7 ¹ -15 ¹	a ^b	enharmoniese modulاسie	3
15 ² -16 ¹	E	diatoniese modulاسie	5
16 ² -16 ³	B	chromatiese skuif	3
17-20	G	chromatiese skuif (td)	2
21-22 ¹	a	modulاسie d.m.v td	3
22 ² -28	C	chromatiese skuif	3
29-34	E, e	chromatiese skuif	5
35-45 ¹	a	diatoniese modulاسie	3
45 ² -50	F	chromatiese skuif	2
51-52	g	diatoniese modulاسie	3
53-58	B ^b	chromatiese skuif	3
59-69	D		

Uit die bostaande tabel blyk dit dat g mineur twee keer in die verloop van die lied verskyn, en dat die verskynings slegs 3,5 mate uit die totaal van 69 verteenwoordig, dus 5,07%. Dit is besonder min, veral as in aanmerking geneem word dat die musiek deur 'n groot aantal toonsentrums beweeg.

Uit die tabel is dit opmerklik dat die meeste van die toonsentrums wat genoem word betreklik ver van g mineur af lê volgens die tradisionele funksieleer. Hierdie gegewe tesame met die spesifieke akkoordkeuse, het tot gevolg dat die algemene klankkarakter van die lied as oorwegend chromaties aandoen. Die onversierde diatoniese akkoorde in grondposisie in mate 25, 27, 29, 55, 57, 59, 63, 65 en 67-69 vorm 'n sterk teenstelling en kan programmaties verbind word met die teks "nimm denn, Herr, von mir die Last" (25-29) en "O nimm mich an, nimm mich an" (56-57) wat hier 'n illustrasie is van die mens wat totaal gestroop is van eiewaan, en hom aan God oorgee.

Wat spesifieke toonsentrums aanbetref is dit moeilik om 'n duidelike waarneming van elk te maak omdat die lied binne 69 mate deur so 'n groot getal toonsentrums beweeg, naamlik E^b, e^b, a^b, E, B, G, a, C, E, e, a, F, g, B^b en D. Dié toonsentrums word feitlik nooit bevestig deur middel van toonsoortbepalende kadense nie, is oorlaai met dissonansies, en volg mekaar soms onverwags vinnig op. Hierby is die skakelakkoorde dikwels self chromaties gekleur, sodat die geheeleffek een van swewende toonsoorte is, met geen werklike prominente grondtoonsoort nie. Die sterkste eenheidsgewende faktor in die lied is die nootwaarde patrone  (mate 1-4) en  waarvan veral die tweede een, wat 'n variasie van die eerste een is, baie dikwels teenwoordig is in die begeleiding.

(iii) **Toonsentrumverhoudings:** Dit is opvallend dat hier agt naasmekaarstellings van mediantverhoudings in die lied is, drie deur middel van dominantverhoudings en twee modulاسies van naasmekaar toonsoorte en een oorgang vanaf tonika majeure na tonika mineur.

2.8.2.2 Sameklanke

Wolf handhaaf 'n betreklik hoë vlak van dissonante chromatiek, wat moontlik die "Tränen" en "dunkel ganz vom Staub der Erde" verklank. Daar is nêrens onverklaarbare (willekeurige) sonoriteite nie. Die interessante soort gevalle van versiering word in die volgende aanhaling geïllustreer:

V met talle chromatiese akkoordvremde note

In die algemeen chromatiese omgewing staan die gevalle van onver-sierde majeur drieklanke in grondposisie betekenisvol uit (vergelyk maat 25). By maat 21¹ en 51¹ word V'd met 'n sprong in die bas benader. In 'n reeds hooftoonsoortlose chromatiese omgewing dra dit by tot die swewende effek. (As verskynsel is dit nie besonder uniek nie; Brahms maak treffende gebruik van sulke sprongbenaderde V'd's in byvoorbeeld sy opus 15.)

2.8.3 Samevattende opmerkings

Wat die tonaliteit aanbetref is die lied geskryf met swewende toonsentrums waaronder daar nêrens sprake is van duidelike bepaalde

toonsoorte as uitgangspunt nie. Die teoretikus kan sonder moeite die verskillende akkoordstrukture koppel aan verbygaande toon-sentrums, maar volgens die gehooreffek sal slegs chromatiek waarneembaar wees. Wolf skryf hier dus musiek wat nie in 'n toonsoort is nie, maar wat nogtans nêrens van die begrippe verklaarbare akkoorde en tradisionele sonoriteite afwyk nie. Die feit dat daar geen tuistoonsoort is nie, sou kon meebring dat die liedere in tegniese opsig as atonaal beskou word. Dit is geregverdig solank as wat die term "atonaal" bloot op die afwesigheid van 'n toonsoort dui. Maar daar dien op gelet word dat die lied besonder welluidend is in die tradisionele toonsoortgebonde sin, en op geen manier skakel met die soort klank wat in die latere sogenoemde atonale musiek van byvoorbeeld Schönberg gevind word nie.

2.8.4 Voetnote ten opsigte van 'Mühevoll' komm ich und beladen' (7)

1. Vorm skynakkoord III⁵.
2. Vorm skynakkoord IVb.
3. Vorm skynakkoord ii^d.
4. Vorm skynakkoord td⁷/V.
5. Deel van harmonie.
6. Vorm D⁶ op A^b.
7. Vorm skyn-IV.
8. Vorm skyn-IV op 49¹ en 49^{2b}.
9. Vorm chromatiese toonleer.
10. Vorm skyn-VI Moldoer.

2.9 'Ach, wie lang die Seele schlummert'(8)2.9.1 Analise van 'Ach, wie lang die Seele schlummert'(8)

- E^b 1 vii⁻³; c', C' en C'₁ olnte, g, G en G ohnte (vry behandel)⁽¹⁾
 2¹⁻² vii⁻³ en vii^{-5,-1}b geïmpliseer; g dgnt, e^b antisipasie 2³⁻⁴
 IV; d dgnt, B en B₁ olnte 3¹ IV 3² Ib 4¹⁻³ ^bvic; F olnt 4⁴
 td⁷/^bVI⁽²⁾ 5¹ Ib 5²⁻³ Ic 5⁴ V 6-7 I 8 Ic; A^b, A₁^b en a^b dgnte
 (vry behandel)⁽¹⁾, A, A₁ en a bekl dgnte 9 td⁷⁻⁵/ii⁽³⁾; f bekl
 dgnt, b, B en B₁ bekl dgnte⁽⁴⁾ 10 td⁷⁻³/IV; d, D en D₁ bekl
 dgnte⁽⁴⁾
- b^b 11 V⁷⁻³; b bekl dgnt, e, E en E₁ bekl dgnte⁽⁴⁾ 12 ivb; f tgh,
 D en d olnte 13 V⁷; g', G' en B₁ olnte 14 ivb; f tgh, D en
 d olnte, d^{bl} antisipasie 15 V⁷; d^{bl} = mineur 13de (= 5'), g',
 G' en B₁ olnte
- E^b 16-17 V¹¹ en V⁹; e^b en e^{bl} blnte op 16³ en 17³ 18 V^{13,-3}d en V⁹c;
 g¹ dgnt op 18³ (solostem), g¹, g en e^b blnte op 18³ 19¹⁻² ii⁷;
 b^b antisipasie 19³⁻⁴ V³c en V⁷; e^{bl} tgh, g blnt 20 ^bVI; f en
 F bekl dgnte 21 D⁶; f¹ bekl dgnt, F en f dgnte 22¹⁻³ Ic; a^b
 bhnt, c olnt 22⁴ V⁷ 23¹⁻² V⁷ oor I-pedaal 23³⁻⁴ I
- e^b 24 i; d, D en D₁ olnte 25 td^{9b}/V; B en b olnte 26 i (enhar-
 monies verander op 26⁴); D, d en D₁ olnte 27¹⁻² ^bii (volledig
 geënharmoniseerd), c' dgnt, g' bekl dgnt 27³⁻⁴ td⁷d/NH (vol-
 ledig geënharmoniseerd); e' en e'¹ ohnte 28 td⁷d/ii; A, A₁ en
 a bekl dgnte⁽⁵⁾ 29 td^{9,-3} en td⁹/NH (volledig geënharmoni-
 seerd); e¹ en e² dgnte; e' en e'¹ bekl dgnte⁽⁵⁾, b' olnt 30
 td⁻¹c/V; b, B en B₁ olnte 31 td⁷/NH (volledig geënharmoni-
 seerd); g' en g in sangstem dgnte, g en g¹ verdubbeling
 daarvan, A, c, e¹ en e² lnte⁽⁶⁾

E^b 32-39 = 16-23 met enkele verskille in die akkoordvreemde note

2.9.2 Bespreking van 'Ach, wie lang die Seele schlummert!' (8)

2.9.2.1 Toonsoort

Die lied bevat drie molle in die toonsoortteken en sluit af met 'n duidelike E^b V-I slotkadens wat dit ongetwyfeld E^b majeur maak. Alhoewel die musiek 'n aanvang neem met vii⁻³, wat ooreenkoms vertoon met 'n geïmpliseerde td/VI, is dit tog opmerklik dat die eerste werklik bepaalbare sonoriteite E^b IV en Ib is, naamlik 'n plagale kadenskonstruksie (mate 2 en 3). In mate 5-7, 16-19, 22⁴-23², 32-35 en 38⁴-39² word die harmoniek duidelik begrens deur E^b V- en I-akkoorde, wat die toonsoort onmiskenbaar vestig.

(i) In verband met E^b majeur: Daar is by maat 4, met ander woorde taamlik naby die begin, vir 'n oomblik 'n uitwyking buite die swaartekragveld van E^b, maar die musiek keer onmiddellik terug daarna by maat 5. Dit is 'n voorbeeld van tipies Romantiese aanwending van chromatiek as 'n effek: hy gebruik effek as sodanig, sonder 'n musikaal-strukturele doel. Die woorde "Zeit ist's ... ermunte" by die genoemde deel kom drie keer voor in die verloop van die lied naamlik mate 4-5, 20-22 en dan weer 36-38. Dit is opvallend dat die harmonie telkens in die middel van genoemde gedeeltes chromaties gekleurd is en weer terug keer na suiwer diatoniese akkoorde aan die einde van elke deel. Programmaties kan die afleiding gemaak word dat die lang tydsverloop waarvan hier sprake is in die teks die gemoed sodanig verwar dat suiwer denke

tot 'n mate geskaad word, maar nie totaal oorboord gegooi word nie.

Dit is opvallend dat die oorgrote meerderheid van die akkoordstrukture tussen mate 1-10, 16-23 en 32-39 bestaan uit onvolledige drieklanke (dikwels in gebroke vorm), vier- of vyfklanke, met volledige drieklanke in 'n mindere mate verteenwoordig, wat alles bydra om die vlak van dissonansie te verhoog. Alhoewel hier dus baie vier- en vyfklanke aanwesig is wat nie oral diatonies oplos nie maar chromaties oplos, is dit tog opmerklik dat besondere klem geplaas word op die dominant en tonika akkoorde, naamlik mate 5-8 (I), 16-18 (V), 22-23 (I, V en I) en 32-35 (V) wat die algemene toonsoortgevoel vestig.

Die slotmate 32-39 is terug in E^b majeur. Dit bestaan uit tradisionele akkoorde en 'n slotkadens, D⁶-Ic-V⁷-I wat die tuistoonsoort ongetwyfeld vasstel.

(ii) In verband met ander toonsentrums: Soos reeds genoem neem die lied 'n aanvang met 'n ongewone akkoord, naamlik vii⁻³, wat in klank gelyk is aan die tussendominant van vi. Tegelykertyd beweeg die stem dalend trapsgewys in die vorm van 6-1 van die c mineur toonleer, en tree die leitoon van c mineur op as akkoordvreemde toon op maat 2³. Hierdie kombinasie van faktore lei tot 'n mate van verwarring, maar c mineur verkry nooit verder in die lied enige toonsentrumstatus nie en daar is nêrens gevalle waar verdere onsekerhede heers oor wat die tuistoonsoort is nie.

In mate 11-15 is die toonsentrum in b^b mineur, wat die tonika mineur van die dominanttoonsoort is. Hierdie seksie bevat ivb in mate 12 en 14, wat die tonika-mineur van die tuistoonsoort suggereer, dit sou dus moontlik ook in die tuistoonsoort besyfer kon word, wat daarop dui dat die tuistoonsoortgevoel sterk funksioneer selfs in die enigste ander toonsentrum wat aangetref word. In

hierdie geval dui die verlaagde sesde trap slegs op 'n chromatiese verryking van klank. In mate 24-31 beweeg die lied dan werklik deur e^b mineur. Dit is opvallend dat hierdie mate grotendeels uit tussendominante bestaan wat drie keer in mate 27, 29 en 31 volledig geënharmoniseerd (td/NH) word, met ander woorde E majeur. Hierdie toonsentrum word egter nooit bevestig deur V-I kadenskonstruksie nie en funksioneer dus slegs as chromatiek binne die swaartekragveld van die tuistoonsoort.

As geheel gesien bestaan die opvallendste klankeffekte uit:

- ▶ Tuistoonsoortgebonde seksies - met volmaakte kadense in mate 5⁴-6³, 22⁴-23¹ en 38⁴-39^{2b}
- ▶ Sekwensieel-gevormde akkoordopvolgings - waarby die akkoorde dikwels onvolledig is, in mate 8-11
- ▶ Pedaalnote - in mate 16-17, 22-23, 32-33 en 38-39, telkens gesentreer rondom die dominantharmonie van E^b majeur
- ▶ Deurlopende dissonante versierde chromatiek

Onversierde diatoniese akkoorde kom voor waar die sangstem swyg (mate 5-7, 22-23 en 38-39) en bevestig telkens die toonsoortgevoel. Die meer dissonante effekte blyk dikwels die resultaat te wees van 'n verbinding van 'n ongewone spasiëring van gewone akkoorde, plus akkoordvreemde note, soos wat in mate 1, 8-11 en 24 aangetref word.

(iii) Oorgange tussen toonsoorte: Die geheel is so tuistoonsoortgebonde dat oorgange nie ter sprake kom nie. Mate 8-10 vorm

inderdaad 'n oorgang vanaf E^b na sy dominant B^b, maar word as chromatiek eerder as modulاسie ervaar. In maat 16 kry B^b 'n sewende, negende en elfde by en is sodoende V¹¹ van E^b; in maat 24 word E^b I deur verlaging van die derde e^b i; in maat 32 is die sesde toontrap nie meer verlaag nie en word e^b mineur dus E^b majeur.

2.9.2.2 Sameklanke

Die musiek bied 'n voorbeeld van uiters effektiewe en treffende klankeffekte verkry oor 'n basis van oorwegend tradisionele akkoordiek deur middel van onvolledige leë harmonieë (mate 1, 2, 8-11, 24, 26, 28 en 30) wat teengestel word met vol, ryk klanke (mate 5-7, 12-23, 25, 27, 29 en 31-39); ongewone stemvoerings (mate 3-4 en 26-32); ongewone benutting van akkoordvreemde tone (mate 1, 8, 11 en 29); en teenstelling van onversierde skoon akkoorde teenoor dissonante versiering (mate 3, 5-7 en 38-39).

2.9.3 Samevattende opmerkings

Heelwat verwarring word met die aanvanklike analise ondervind in die bepaling van 'n tuistoonsoort. Dit is eers by maat 3 dat die verwarring uitgeskakel word deur die E^b tonika-akkoord.

2.9.4 Voetnote ten opsigte van 'Ach, wie lang die Seele schlummert' (8)

1. Los op in die sangstem.
2. In effek beweeg maat 4 deur die toonsentrum G^b.

3. Aanvanklik V geïmpliseer, maar met verskyning van e-herstel is dit eerder td/ii, anders is daar geen verklaring vir die e-herstel nie.
4. Per sprong benader, oktaaf laer geplaas.
5. Per sprong benader, oktaaf hoër geplaas.
6. Vorm skynakkoord a i⁷.

2.10 Herr was trägt der Boden hier(9)

2.10.1 Analise van 'Herr was trägt der Boden hier'(9)

Aangesien daar in hierdie lied nie identifiseerbare toonsentrums voorkom nie, is dit meer gepas om die analise soos volg uit te skryf:

- | | |
|----|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1 | F ⁷ c; g, g ¹ , b en b ¹ blnte, a en a ¹ ohnte |
| 2 | b i ⁷ ; a ¹ en a ¹¹ tghs, g ¹ en g ¹¹ ohnte |
| 3 | g ib; a en a ¹ tghs, f ¹ en f ¹¹ ohnte |
| 4 | f ¹ ib; g ¹ en g ¹¹ blnte, e ¹ en e ¹¹ ohnte, d ¹ bhnt |
| 5 | e ib; c ¹¹ tgh, f ¹ en f ¹¹ tghs, d ¹ en d ¹¹ ohnte |
| 6 | F ¹ I en I ^{7-herstel} ; b ¹ dgnt, d ¹ en d ¹¹ ohnte |
| 7 | d i |
| 8 | G Ib en iii |
| 9 | G V; g ¹ chrom dgnt |
| 10 | 10 ¹ G V |
| | 10 ²⁻⁴ F ¹ V ⁷ en I |
| 11 | b ib; c ¹¹ en c ¹² blnte, a ¹ en a ¹¹ ohnte |
| 12 | a ¹ ib; d ¹ tgh, b en b ¹ tghs, g ¹¹ en g ¹¹¹ ohnte |
| 13 | g ¹ ib; a ¹ en a ¹¹ tghs, f ¹¹ en f ¹¹¹ ohnte, a ¹ dgnt op 13 ⁴ |
| 14 | 14 ¹⁻² g ¹ ib; a ¹ en a ¹¹ blnte, f ¹¹ en f ¹¹¹ ohnte |

- 14³⁻⁴ A' I^{7'}
- 15 15^{1-3a} B Ib
15^{3b-4} a' i
- 16 16¹⁻² E I
16³⁻⁴ e III⁺
- 17 17¹⁻² C V⁷
17³⁻⁴ C Ib
- 18 18¹⁻² B V⁷; g' dgnt
18³⁻⁴ B I^{7-herstel}; g' dgnt
- 19 a ib; b en bⁱ blnte, g^f en g^{f1} ohnte
- 20 G viib; eⁱ tgh, g' en g^{f1} blnte, e^f en e^{f1} ohnte
- 21 a ib; b ohnt in sangstem, b en bⁱ blnte, g^f en g^{f1} olnte,
b dgnt op 21⁴
- 22 22¹⁻² G viib; g en gⁱ blnte in klavierstem, g verdubbeling
daarvan in sangstem
22³⁻⁴ B I^{7-herstel}d; e^f en e^{f1} ohnte (= B td⁷d/V)
- 23 G I⁻³ geimpliseer
- 24 24¹ G I geimpliseer
24² F I geimpliseer
24³⁻⁴ F V^{7b} geimpliseer (sewende enharmonies)
- 25 25¹⁻² F V⁷
25³⁻⁴ F Ic en Ib (= NH en N⁶ in E)
- 26 26¹⁻² E V⁷; e en eⁱ bekl dgnte
26³⁻⁴ E VI
- 27 27¹ E ii⁹
27² E V⁷
27³⁻⁴ E I

2.10.2 Bespreking van 'Herr was trägt der Boden hier!' (9)2.10.2.1 Toonsoort

Die partituur het een kruis as toonsoortteken en begin met 'n i⁶d-akkoord in e, wat egter by oplossing blyk F⁷c te wees, met g, g¹, b en b¹ as blnte en a en a¹ ohnte. Die musiek sluit af met 'n volmaakte kadens in E majeur wat in wese 'n slotakkoord as 'n Tierce de Picardi in e mineur is. Wanneer die klankaspek van die geheel in aanmerking geneem word blyk dit volgens die akkoordgebruik dat daar weinig in die lied is wat aan e mineur herinner en dat die harmoniek vry chromaties verloop.

(i) Met betrekking tot e mineur: Die tonika van e mineur word as suiwer akkoord slegs op maat 5⁴ aangetref. Die effek van hierdie akkoord as 'n tonika verdwyn heeltemal in die ketting van chromatiese harmonieë waarin dit voorkom as deel van 'n sekvensiële gedagte wat reeds by maat 1 'n aanvang neem. As gevolg hiervan word die betrokke tonika-akkoord as bloot nog een van die sekvensiële skakel gehoor, soos gesien kan word in die volgende voorbeeld:

The musical notation consists of two staves. The top staff shows a sequence of chords in E major, numbered 1 through 7. The bottom staff shows the corresponding figured bass notation for these chords. The chords are: 1. E7 (F#7c), 2. E minor (b), 3. E minor (a), 4. E minor (g), 5. E minor (f), 6. E minor (e), 7. E minor (d). The figured bass notation includes symbols like #7c, b, a, g, f, e, d, and various Roman numerals (I, ii, iii, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII, XIII).

Die toonsentrum e mineur word nooit deur middel van 'n kadens bevestig nie, dit is slegs E majeur wat aan die einde bevestig word.

(ii) Met betrekking tot ander toonsoorte: Die toonsentrums b, f', g ensovoorts bevat geen werklike funksionaliteit nie, aangesien hulle ook bloot as deel van die verbygaande sekvensiële motiewe voorkom, soos dit uit die voorbeeld blyk:

The musical notation shows four measures of music in G major. Measure 11 contains a G4 quarter note, a B4 quarter note, and a D5 quarter note with a flat sign (b). Measure 12 contains an A4 quarter note, a C5 quarter note, and an E5 quarter note with a sharp sign (a#) and the label 'ib'. Measure 13 contains a G4 quarter note, a B4 quarter note, and a D5 quarter note with a sharp sign (g#) and the label 'ib'. Measure 14 contains a G4 quarter note, a B4 quarter note, a D5 quarter note with a sharp sign (g#), and an E5 quarter note with a sharp sign (a#), with the label 'ib' under the G4 and 'A# I#' under the E5.

Die enigste plek waar daar wel 'n toonsentrum voorkom is by mate 25-27, naamlik F majeur, verteenwoordig deur V⁷, Ic en Ib asook E majeur deur V⁷, VI, ii⁹, V⁷ en I. Afgesien van die laaste drie mate is die musiek dus toonsoortloos.

2.10.2.2 Sameklanke

Tydens ontleding van die harmoniese progressies word dit duidelik dat die grondliggende akkoorde eenvoudig is wanneer hulle gestroop word van akkoordvreemde note. Dit is uiters belangrik dat, alhoewel hier geensins sprake is van toonsoorte nie, elke akkoordkonstruksie as sodanig tog wel geredelik ontleedbaar is volgens tradisie. Inderdaad vorm selfs die akkoordvreemde tone omtrent orals tradisionele akkoorde, soos die parafrase hieronder toon.

1 2 3 4 5 6 7

f#7c b17 gi f#ib eobib f#f#f#f#f#f#f# d i

(i) Die harmoniese gesteldheid gekoppel aan die teks: Daar bestaan programmatiese verskille in die grade van dissonansie; wanneer die mens aan die woord is, is die musiek vol dissonansies en wanneer die Skepper praat, is daar geen dissonansies nie. Dit is interessant omdat die Skepper juis aan die einde sê dat die dorings vir Hom bestem is (Sy lydensweg) terwyl die blomme vir die mens bedoel is (die vergifnis van sonde).

Skematies is die verloop dan soos volg:

<u>Mate</u>	<u>Gesprekvoerder</u>	<u>Karakter</u>
1-6	mens	dissonant en chromaties
7-10	God	gestroop van dissonansies en minder chromaties
11-14	mens	dissonant en chromaties
15-18	God	gestroop van dissonansies
19-23	mens	dissonant en chromaties
23-26	God	gestroop van dissonansies

Die enigste kadense word gevind waar die Skepper aan die woord is, naamlik in mate 10^{2-4} ($F^{\#} V^7-I$), 18 ($B V^7-I^{7-herstel}$), 26^{2-3} ($E V^7-vi$) en 27

(E ii-V⁷-I) asook 'n enkele kadenskonstruksie by maat 17 (C V⁷-I).

Die verhewendheid van die gedagte aan 'n gesprek tussen die mens en die Skepper asook die onvolmaaktheid van die sondige mens, sou die rede kon wees waarom Wolf geen toonsentrum ooit laat deurskemer voor die einde nie: om hierdie verhewendheid (asook die ongemak van die sterfling in sulke geselskap) uit te druk, sweef die musiek toonsentrumloos totdat dit eindelijk vertroostend tot rus kom in E majeur.

2.10.3 Samevattende opmerkings

Die analise van akkoorde as sodanig lewer weining probleme op maar aangesien daar geen toonsentrum teenwoordig is voor die einde nie, kan elke akkoord slegs individueel beskryf word. Die harmoniese sinvolheid is van ander faktore as toonsoort afhanklik, naamlik volgehoue sekvensiële konstruksie (mate 1-6, 11-14 en 19-22, waarin die mens aan die woord is) en afwisselende grade van konsonansie en dissonansie wat onderskei tussen spraak van mens en Skepper. Albei die genoemde verskynsels, naamlik sekwense en afwisseling tussen konsonansie en dissonansie, keer gereeld terug en vorm sodoende 'n herkenbare patroon.

Wolf gebruik dus die akkoordwoordeskat en akkoordvreemde tone van die tradisionele toonsoortstelsel in 'n toonsoortlose en selfs toonsentrumlose konteks. Die ongetwyfelde artistieke geslaagdheid van die lied as 'n geheel is te danke aan die feit dat die toonsetting presies aanpas by die inhoud van die gedig. Wolf se aanpassing van toonsoortelemente in toonsoortlose strukture (met ander woorde sy radikale afwyking van tradisie) spruit in hierdie lied weer uit 'n suiwer programmatiese rede.

2.11 Wunden tragst du, mein geliebter(10)2.11.1 Analise van 'Wunden tragst du, mein geliebter'(10)

- b 1 V⁷c; e^{f1} bhnt op 1² en 1⁵, e^f ohnt op 1² en 1⁵ 2 V⁷c; e^{f1} en g¹ wisselnote, e^f verdubbeling van e^{f1} op 2², e^f en e^{f1} dgnte op 2⁵ 3¹⁻³ i; g en g¹ blnte op 3² 3⁴⁻⁵ V^{9,-1}e (b^b=a^f); d en d¹ tghs op 3⁴ 3⁶⁻⁴ V^{9,-1}d; b en B dgnte 4²⁻³ ib; c^f en c^{f1} blnte in begeleiding op 4² en tgh in sangstem (= f^f ivb)
- f^f 4⁴⁻⁶ V⁷; a en A bekl dgnte in begeleiding op 4⁴, a in sangstem verdubbeling daarvan 5¹⁻³ V^{9,-1}e; A en a antisipasies op 5³ 5⁴⁻⁵ VIb; c^f en c^{f1} olnte op 5⁴, c^{f1} in sangstem verdubbeling daarvan 5⁶⁻⁶ ib; e^f en e^{f1} ohnte op 5⁶, g^f dgnt op 5⁶⁻⁶ 6²⁻³ VI; g^f en g^{f1} dgnte in begeleiding 6⁴⁻⁶ V⁷; a en a¹ tghs op 6⁴ 7¹⁻³ ivb; c^{f1} en c^{f2} blnte in begeleiding en c^{f1} antisipasio in sangstem 7⁴⁻⁶ V⁷d; f^f en f^{f1} tghs op 7⁴, a en a¹ bekl dgnte op 7⁴ 8 = 7 9¹⁻³ ib; g^{f1} en e^f tghs op 9² 9⁴⁻⁵ td b/III; f^f en f^{f1} tghs 9⁶⁻¹⁰ i en Vb 10²⁻³ ivb; c^f tgh 10⁴⁻⁶ V
- b 11¹⁻³ V⁹e en V^{9,-1}b; d ohnt 11⁴⁻⁶ V⁹d en V; d en B^f wisselnote op 11⁴⁻⁵ 12 = 11; d¹ bhnt in sangstem 13¹⁻³ v en vb; e^f en g^f dgnte 13⁴⁻⁶ III; g^f en e^f wisselnote, G^f ohnt op 13⁵, c^{f1} tgh (= f^f VI) 14¹⁻³ iv⁷b; A^f en f^f tghs op 14¹, c^{f1} dgnt 14⁴⁻⁶ V
- D 15¹⁻³ I 15⁴⁻⁶ V⁷b; d en d¹ tghs, b en b¹ bhnte op 5⁵ en b^b en b^{b1} dgnte (= mineur negende) 16¹⁻³ I; b dgnt 16⁴⁻⁶ td⁷/IV; g^f en g^{f1} bekl dgnte, g en g¹ dgnte

- F 17¹⁻³ Ic 17⁴⁻⁶ V; a^b bekl dgnt, d¹ en d² bhnte op 17⁵, d^{b1} en d^{b2} dgnte op 17⁶, b dgnt op 17⁵ 18¹⁻³ Ic 18⁴⁻⁶ td⁷/IV en td^{9b}/IV; b en b¹ bekl dgnte op 18⁴ en b^b en b^{b1} dgnte (= B^b V⁷ en V^{9b})
- B^b 19¹⁻³ I 19⁴⁻⁶ Vb en V^{7b}; b^b en b^{b1} tghs op 19⁴ g¹ en g² bhnte op 19⁵, g^{b1} en g^{b2} dgnte op 19⁶, d^{b1} dgnt 20=19 21¹⁻⁴ I 21⁵⁻⁶ td c/vi; g¹ en g² bhnte op 21⁵, en a antisipatie (= F^f td c/NH)
- F^f 22¹⁻³ Ic, V^{9,-3} en V⁷⁻³; f^{f1} antisipatie op 22^{3b} 22⁴ I (= b V)
- b 23-26 = 11-14
- D 27-28 = 15-16
- F 29 = 17 30¹⁻³ Ic; a^b dgnt op 30³ 30⁴⁻⁵ V⁷; b en b¹ dgnte 30⁶ td^{9b}c/IV (= B^b V^{9c})
- B^b 31-33 = 19-21
- F^f 34 = 22
- b 35-38 = 11-14
- E 39 V^{7b}; e blnt op 39²⁻⁴, c^{f1} en c^{f2} bhnte, c¹ en c² dgnte (derde van akkoord eers op 39⁵) 40¹⁻³ I; d en f^f dgnte op 40² in begeleiding, f^f ohnt in sangstem op 40³, f^{f1} bhnt op 40³ 40⁴⁻⁶ td⁷/ii; b^f en b^{f1} dgnte (= f^f V⁷)
- f^f 41¹⁻³ i; e en g^f dgnte 41⁴⁻⁶ VI; c^{f1} en c^{f2} tghs op 41⁴ en antisipaties op 41⁶ 42¹⁻³ IIIc; d^f bekl dgnt op 42¹, f^f tgh 42⁴⁻⁶ td⁷b/V; c^{f1} en c^{f2} tghs, c^{f1} en c^{f2} dgnte 43¹⁻³ vb; f^f, d^{f1} en d^{f2} tghs, b^f dgnt 43⁴⁻⁶ td⁷/III; f^{f1} en f^{f2} bhnte, f¹ en f² dgnte 44¹⁻³ V^{9,-1}c en V^{9,-1}b; f^f, f^{f1} en f^{f2} dgnte 44⁴⁻⁶ VIB; g^{f1} en g^{f2} tghs, g¹ en g² dgnte 45¹⁻³ ivc en iv; d^{f1}, d^{f2}, e¹ en e²

dgnte 45^{3-4} Ic (= td c/iv); b, b^1 dgnte, d^{f1} bhnt 46^{1-3} $V^{7,-3}$ en V^7 ; d bhnt op 46^1 , b^f , a en a^1 bekl dgnte en f^f tgh 46^{4-6} I (= b V)

b $47-50^3 = 1-4^3$

f^f $50^4-54 = 4^4-8$ 55^{1-3} ib; e^f en g^{f1} tghs 55^{4-6} NH; f^f en f^{f1} tghs, e en e^1 dgnte 56^1 NH 56^{2-3} vb; d en d^1 tghs 56^{4-6} V^9e $57-58^3$ I; E en E_1 dgnte op 58^3 (= b V) 58^{4-6} ivb; c^{f1} en A^f tghs $59-60$ I

2.11.2 Bespreking van 'Wunden trögst du, mein geliebter' (10)

2.11.2.1 Toonsoort

Volgens die toonsoortteken van twee kruise en die aanvangs- en slotakkoorde op V^7 en V is die lied in b mineur. Verskillende problematiese omstandighede lê egter in die weg van 'n bepaling van die tuistonsoort as b mineur, omdat Wolf dit so sterk verdoesel en daar slegs 'n paar verbygaande toonsoortbepalende kenmerke aanwesig is, naamlik volmaakte kadenskonstruksies by mate 2-3, 4^1-4^2 , $48-49^3$ en 50^1-50^2 en 'n terugkeer na b mineur by mate 11, 23, 35 en 47.

(i) In verband met b mineur: Reeds by maat 1^1 word die dominantakkoord chromaties versier, wat onmiddellik tot onduidelikheid lei. By maat 3 is daar 'n eweneens versierde V-i opvolging. Verder word die lied telkens begrens deur verbygaande verwysings na b mineur, naamlik mate 1 en 2 (V), 3 (i en V), 11-12 (V), 23-24 (V), 35-36 (V), 47-48 (V) en 49 (i). b mineur word sodoende gereeld

verteenwoordig deur dominant- of tonika-akkoorde. Alhoewel die akkoorde versier en deur akkoordvreemde note versier is, word die klankkarakter van b mineur nooit werklik daardeur versteur nie, maar net verryk.

Soos reeds genoem word b mineur slegs deur vier toonsoortbepalende kadense bevestig. Dit is opvallend dat die dominantakkoord by een van die gevalle onvolledig is, (sonder grondnoot) en dat die tonika by al die gevalle versierd is met bohulpnote, wat die trefkrag van die akkoord inkort.

b mineur neem slegs 'n geringe deel van die lied in beslag, naamlik 19 uit die totaal van 60 mate, dit wil sê 31,7%. Dit is ook opvallend dat die akkoorde in hierdie gedeeltes slegs verskyn op swak dele van die maat en dikwels versierd is. Skematies voorgestel is die toonsoortverloop, gekoppel aan die teks, soos volg:

<u>Toonsoort</u>	<u>Mate</u>	<u>Karakter</u>
b, f', b	1-14	mens, wroegend voortdurende verknelde chromatiese versiering
D, F, B ^b , F'	15-22	God heelwat minder versierings; hoë mate van skoon drieklanke
b	23-26	soos 1-14
D, F, B ^b , F'	27-34	soos 15-22
b	35-38	soos 1-14
E, f'	39-46	soos 15-22
b, f'	47-55	soos 1-14
f'	56-60	afsluiting (soos 1-14)

Elke oorgang word gekoppel aan woorde. Die karakter van mate 57-60 stem duidelik ooreen met die duidelike, helder akkoordgedeeltes van mate 15-22. Hieruit kan die afleiding gemaak word dat die mens aan die einde tog vrede vind.

Uit bostaande tabel blyk dit dat b mineur vyf keer in die verloop van die lied voorkom, altyd in verband met die mens, en nooit waar God aan die woord is nie.

(ii) In verband met ander toonsentrums: In die tabel is dit opvallend dat die meerderheid van die toonsentrums wat genoem word, volgens die algemeen tradisionele funksieleer verwant is aan b mineur, en dus as chromatiek in b mineur funksioneer. Die enigste afwykings hiervan is F majeur in mate 17-18, 29-30 en B^b majeur in mate 19¹-21 en 31-33. Dit is opvallend dat die toonsentrum by hierdie gedeeltes besonder duidelik beklemtoon word in teenstelling met die res van die lied soos blyk uit die talle V-I opvolgings, naamlik mate 17⁶-18¹, 20-21, 29-30 en 32-33. Die ander toonsentrums verteenwoordig die subdominant mineur, dominant mineur, mediant majeur, subdominant majeur, en dominant majeur.

Die dominant mineur beslaan 'n redelik groot gedeelte in die lied, naamlik mate 4⁴-10, 41¹-46⁶ en 50⁴-60, wat 'n totaal van 21 mate uit die totale 60 mate is, dus 35%. f' mineur word een keer bevestig deur 'n volmaakte kadenskonstruksie naamlik in mate 8-9, en drie keer deur middel van 'n Tierce de Picardi. Alhoewel f' mineur so 'n groot gedeelte van die lied uitmaak is daar nooit enige gevoel dat dit die tuistoonsoort verdring nie, omdat f' mineur by mate 4-10, 41-46 en 50⁴-60 telkens direk naas die tuistoonsoort verskyn, en die f' i dus dikwels as b v ervaar word. Ook word die dominantakkoord wat hiermee saamval dikwels as blote chromatiek in b mineur ervaar. Die toonsentrum f' mineur word derhalwe telkens

deur die tuistoonsoort begrens.

Volgens die bostaande skematiese voorstelling blyk dit dat daar 'n groot verskeidenheid toonsentrums aanwesig is telkens wanneer God aan die woord is, soos in 15-22 (D, F, B^b, en F'), 27-34 (D, F, B^b en F'), 39-46 (E, f'). Hier kan dus gesien word dat by mate 15-22 = 8 mate, vier toonsentrums; 39-46 = 8 mate, twee toonsentrums en 27-34 = 8 mate, 4 toonsentrums aanwesig is. Dit verteenwoordig 'n totaal van 24 mate met 10 toonsentrums. Alhoewel hier dus 'n snelle verloop van toonsentrums aanwesig is ('n gemiddeld van 2,4 mate per toonsentrum) is dit tog opvallend dat die toonsentrums besonder duidelik en welluidend beklemtoon word. Toonsentrums soos byvoorbeeld D majeure by mate 15-16 is so suiwer en soet dat daar geen twyfel bestaan oor wat die toonsentrum is nie. Wanneer daar na F majeure oorgegaan word by mate 17-18 (wat totaal onverwant is aan beide D majeure en b mineur) word dieselfde praktyk as by mate 15-16 gehandhaaf sodat ook hierdie toonsentrum sonder twyfel bepaalbaar is. Soortgelyk is ook die verskyning van B^b in mate 20-21.

Die gebruik waarvolgens toonsentrums teen 'n vinniger tempo wissel by die gedeeltes waar God aan die woord is, is simbolies verbindbaar met die feit dat God homself in verskillende gestaltes aan die mens openbaar. In hierdie lied bevestig Hy dat Hy die dure prys van sy liggaam moes betaal vir die sonde van die mens: in die gewone lewe spreek God duidelik tot die mens en openbaar homself deur middel van die skepping, maar ook in die besonder deur die Woord. Wolf het die besondere openbaring van die Woord, en soos deurgegee in die teks, vindingryk opgeneem en 'n uitbeelding daarvan in die toonsetting vasgelê.

Nieteenstaande die feit dat die Woord van God so duidelik in die lied uitgedruk word deur die byna gewyde stemming, is dit opmerklik dat vertwyfeling onmiddellik weer terugkeer deur middel van

die toonsoortkoppelings, soos hierbo geïllustreer. Ten spyte daarvan dat die musiek in hierdie gedeeltes in die tuistoonsoort is, is die akkoorde so verdoesel dat die onrus opmerklik word.

Hieruit kan een belangrike afleiding gemaak word, naamlik dat waar die toonsentrums ver van die tuistoonsoort af beweeg, daar 'n baie duidelike bevestiging van toonsentrums plaasvind. Hulle volg mekaar snel op en is van verbygaande aard.

2.11.2.2 Sameklanke

Die algemene klankeffek van die lied is 'n afwisseling tussen onversierde helder seksies (mate 15-22, 27-33, 38-45 en 48-53), en seksies wat bestaan uit dissonansies wat almal oplos.

Alle akkoorde is deurgaans bepaalbaar en daar kom geen onverklaarbaarhede voor nie, alhoewel die talle chromatiese versieringsanalises soms bemoeilik.

2.11.3 Samevattende opmerkings

In hierdie musiek maak Wolf besonder duidelik van aantoonbare deviese gebruik om verskillende stemmings uit te beeld. Hieronder word verstaan

- ▶ hantering van toonsentrums (helder majeur toonsentrums waar God aan die woord is, teenoor die meer verdoeselende effek van waar die mens aan die woord is).

- ▶ registerligging (musiek verskuif na 'n hoër register waar God aan die woord is om die verhewendheid te illustreer teenoor die laer register waar die mens praat).
- ▶ akkoordvaagheid teenoor klokhelder akkoorde (vergelyk mate 5-6 met 15-16).
- ▶ versieringstone (vergelyk mate 1-14 wat baie versierd is met gedeeltes soos mate 15-22).

HOOFSTUK DRIE

ANALISE EN BESPREKING VAN DIE WÊRELDLIKE LIEDERE

3.1 Inleidende opmerkings

Die wêreldlike liedere word in hierdie hoofstuk onder dieselfde onderafdelings ontleed as die gewyde liedere in hoofstuk twee (kyk § 2.1).

3.2 Klinge, klinge mein Pandero(1)

3.2.1 Analise van 'Klinge, klinge mein Pandero'(1)

g 1 V³ en V; e^b bhnt en e dgnt op 1¹, g dgnt en ohnt op 1², g^f ohnt en g dgnt op 1³ 2 V en V⁷; g dgnt en b^b bhnt op 2¹, b^b dgnt op 2², b^b olnt en e^{b1} bhnt op 2³ 3 i en ic; e^{b1} bhnt op 3¹, f^{#1} aanspringende ohnt op 3² en ohnt op 3² en 3³, e^{b1} wegspringende dgnt op 3³ in klavierstem en bhnt in sangstem 4 i en ic; e^{b1} bhnt, c^{#1} ohnt en c¹ en a dgnte 5 VI; a^b bhnt op 5¹ en dgnt op 5^{3a}, a dgnt op 5¹ en ohnt op 5², f en a^b wisselnote op 5³ 6=5 wat harmonie betref (=d NH)

d 7 ic; g bhnt op 7¹, g^f dgnt op 7¹ en ohnt op 7², b bhnt op 7³, e dgnt en c^f ohnt op 7³ 8¹⁻² V; d bhnt op 8¹, d^f dgnt op 8¹ en ohnt op 8² 8³ ic; B wegspringende ohnt, c^f dgnt op 8³ 9=8 10 V; d bhnt op 10¹, d^f dgnt op 10¹, f^f bhnt en g^f

aanspringende ohnt op 10^2 , b^b bhnt en b dgnt op 10^3 $11=10^{(1)}$
 12 V; f^1 bhnt en g^{f1} en b^1 wisselnote $13=12$ 14 V; b^1 bhnt
 en g^f ohnt 15 V (=g td/V)

g 16 V^7 en V^7c ; e^{b1} bhnt op 16^1 , g^{f1} aanspringende ohnt en ohnte
 op 16^2 en ohnt op 16^3 , e^{b1} wegspringende blnt en g^{f1} ohnt op
 16^{3b} 17^{1-2} V, Vc en V^7c ; b^b dgnt op 17^1 , e^{b1} bhnt op 17^1 en g^{f1}
 aanspringende ohnt en ohnt 17^3 V^9c ; g^{f1} ohnt 18 td^7/NH ; a^1
 aanspringende olnt op 18^1 en ohnt op 18^{2-3} 19 N^6 en NH ; d^{b1}
 bhnt, b^1 aanspringende olnt en ohnt op 19^2 , d^1 dgnt op 19^1 en
 d^2 dgnt en ohnt op 19^3 20 D^6 op verlaagde II (enharmonies);
 f^1 dgnt op 20^{1a} en ohnt op 20^{1b} , g^1 dgnt en ohnt op 20^2 , g^1 en
 g^{b1} dgnte op 20^3 21 V, V^7c en ic ; e^b blnt wat blyk 'n dgnt
 na die e-herstel in 22 te wees⁽²⁾, g^1 en g^{f1} dgnte op 21^1 , a^1
 dgnt en ohnt op 21^2 , a dgnt op 21^3 , c^{f1} bhnt op 21^3 , c^1 dgnt in
 sangstem op 21^2 22 ic en V^7 ; B^b en c^{f1} tghs, e dgnt, f dgnt
 en b^{b1} wegspringende dgnt 23 i ; e^{b2} tgh van bhnt en f^{f2}
 aanspringende ohnt op 23^{2a} en ohnt op 23^{2b} en 23^3 , e^{b2}
 aanspringende blnt 24 i en ic ; c^{f2} , c^2 , b^1 , a^1 en a^{b1} dgnte
 25 td^7/iv ; a^{b1} bhnte, c^{f1} aanspringende olnt en ohnt 26
 td^9/ii ; c^{f2} aanspringende olnt en ohnte 27 td^7/III en
 td^{9b}/III ; f^1 bhnt en d^2 aanspringende ohnt en ohnte op 27^3 28
 $IIIc$; e^{b1} bhnt, e^1 dgnt op 28^1 , c^{f2} aanspringende ohnt en ohnt
 op 28^2 en e^2 dgnt en ohnt op 28^3 (= d VIc)

d 29 D^6 op verlaagde VI (enharmonies); g^2 dgnt en ohnt op
 29^{1-2} , g^{b2} en g^2 dgnte op 29^3 30 ic ; g^{f2} ohnt, b^{b1} aanspringende
 bhnt, b^{b1} bhnt op 30^2 , b^b aanspringende bhnt op 30^3 , c^1 g en
 b dgnte op 30^3 31 ic ; g bhnt, g^f dgnt op 31^1 , g^f ohnt op 31^2 ,
 e dgnt en c^f ohnt op 31^3 , a^f dgnt en b bhnt in sangstem op 31^3 .
 $32=9$ $33-37 = 9-13$ $38-39=14-15^{(3)}$; f^1 bhnt op 38^3 (=g td/V)

g $40-48 = 16-24$ $49-50 = 47-48^{(4)}$ 51 i ; e^b dgnt, f^f aansprin-
 gende ohnt, a , c^{f1} en a^1 dgnte, f^{f1} aanspringende ohnt 52 i ;

f^1 olnt, a^1 , b^1 , c^2 , c'^2 , e^2 en f'^2 dgnte 53 i; f'^2 olnt 54 i

3.2.2 Bespreking van 'Klinge, klinge, mein Pandero'(1)

3.2.2.1 Toonsoort

Die tuistoonsoort van die lied is baie duidelik en sonder twyfel g mineur. Dit kan gesien word in die toonsoortteken van twee molle, asook die gereelde aanwesigheid van toonsoortbepalende drieklanke, soos byvoorbeeld die tonika en die dominant, maar veral ook in die verbinding van laasgenoemde. Die lied sluit ook baie duidelik af met g i. Bykomende gegewens is die volgende:

(i) Met betrekking tot g mineur: Wat die tuistoonsoort van g mineur aanbetref is dit opvallend dat g i geredelik prominent na vore kom in mate 3-4, 21^{2-3} , 22^1 , 23-24, 47-50 en 51-54. Die drieklank word duidelik omspeel deur 'n tremolo-ostinato in die basparty, wat reeds op die voorgrond is by maat 1^1 .

Behalwe die feit dat die lied 'n aanvang neem met 'n g V, verskyn die dominant telkens weer in die verloop van die lied, naamlik in mate 2, 16-17, 21^1 , 22^{2-3} , 40-41, 45^1 en 46^{2-3} , waarvan die volgende gevalle verbindings van laasgenoemde akkoorde met tonikas vorm, naamlik volmaakte kadenskonstruksies by mate $2-3^1$ en 21^1-21^2 , en volmaakte kadense by mate 22^3-23 en 46^3-47^1 . Dit bevestig dat die toonsoort van g mineur baie duidelik vasgelê word in die gehoor. Die harmoniese analise is oral eenvoudig en alhoewel die lied slegs twee volmaakte kadense en twee volmaakte kadenskonstruksies bevat, is dit volgens die klank sonder twyfel in g mineur.

(ii) Met betrekking tot ander toonsentrums: Ten opsigte van ander toonsentrums is dit slegs d mineur wat prominent na vore kom veral deur die volgende drieklanke, naamlik tonikadrieklanke in mate 7, 8³, 9³, 30-31, 32³ en 33³ en dominantdrieklanke in mate 8¹⁻², 9¹⁻², 10-15, 32¹⁻², 33¹⁻², 34-39 met volmaakte kadenskonstruksies op mate 8²⁻⁸, 9²⁻⁹, 32²⁻³², asook 33²⁻³³. Die verskyning van d mineur beslaan slegs 20 mate teenoor die 34 van die tuistoonsoort. Alhoewel hier dus 'n redelike bevestiging van d mineur plaasvind, verdring dit geensins die krag van die tuistoonsoort nie.

3.2.2.2 Sameklanke

Al die sameklanke in die lied is verklaarbaar volgens die harmoniese tradisie. In teenstelling met die algemene tendens van die geestelike liedere is die akkoorde van die liedere uit die wêreldlike bundel en so ook dié lied oor die algemeen baie maklik bepaalbaar. Die rede hiervoor is programmaties: in hierdie lied wat vol dansritmes is (en in die begeleiding uit 'n pianistiese nabootsing van die pandero, of tamboeryn, bestaan) word die primitiwiteit van dié instrument deur die eenvoudige harmoniekeuse voorgestel. Omdat die instrument homself nie juis tot ingewikkelde harmoniek leen nie, is die harmoniese basis van die musiek heel eenvoudig.

Mediantverhoudings vervul 'n belangrike rol om gevoelens uit te beeld. In mate 4-5 word die dame se smartgevoelens verklank deur middel van die harmoniese verskuiwings vanaf g i (mate 3-4) na g VI (mate 5-6). Soortgelyke tendense kom na vore in mate 25-26, met die sinsnede "Bei des Tanzes Drehn und Neigen schlag' ich wild" met die harmonie op maat 25 (td⁷/iv) en 26 (td⁷/ii).

Volgens die analise in § 3.2.1 blyk dit dat die harmonie hoofsaaklik sentreer rondom i, iv en V. Behalwe die eenvoudige harmonieë, wat soos genoem die eenvoud van die pandero impliseer, is daar tog ook chromatiek in mate 18 (td⁷/NH), 19 (NH en N⁶), 20 (D⁶ op ^bII), 25 (td⁷/iv), 26 (td⁹/ii), 27 (td⁷/III en td^{9b}/III), 28 (IIIc), 29 (D⁶ op vi).

Interessante variasie word verkry deur die talle melodiese middele wat aangewend word saam met eenvoudige en soms byna statiese harmoniegebruik, naamlik

- ▶ onverwagte invalle soos gesien kan word in mate 15-16: in maat 15 verskyn daar 'n opvallende c² in die begeleiding. Die c¹-inval van die stem op maat 16¹ vorm 'n heel verrassende resultaat en versterk die anskreet van die frase "Wenn du, muntres Ding, verständigst meine Qual und sie empfändest"; wat verder aangevul word deur die onverwagte interval in mate 17³-18^{2b}, met die negende sprong.
- ▶ ongewone aanwendings van akkoordvreemde note op maat 21²⁻³ naamlik die hoë c¹ (wat in dié geval soos 'n chromatiese deurgangsnoot klink) wat eers verleng word tot en met maat 22¹ en daarna terugval na c¹ om eers by die b^b op maat 22² op te los wat die woord "klagen" illustreer. 'n Soortgelyke geval word gevind op maat 32¹ met die b voor "Schmerz". Nog 'n geval wat aandag verdien is die bohulpnoot b op maat 7³. Die gehoor verwag dat die betrokke noot b^b sal wees, en die skielike b na die vorige lang b^b (mate 5²-6³) is daarom onverwags. Hiermee maak Wolf seker dat die gemoedstoestand van die dame tot die luisteraar deurdring.
- ▶ groot intervalle, soos die septiemesprong na "wild" (mate 26³-27^{2b}) en die nonesprong na "meine Qual" (mate 17³-18^{2b}) met daarmee saam die verlengde nootwaardes wat die angsgevoel van

die meisie versterk. Hierdie groot intervalle vervul 'n belangrike rol deurdat kernbegrippe deur onvokaal groot intervalle uitgelig word.

3.2.3. Samevattende opmerkings

Die harmoniese geheelindruk is een van meesal volgehoue diatoniek, met slegs enkele afwykings soos by § 3.2.2.2 verklaar. Die toonsoort is oral baie duidelik bepaalbaar, met duidelike ooreenstemmende gedeeltes wat gelyksoortige stemmings uitbeeld, byvoorbeeld mate 17²-19² wat ooreenstem met 26²-28² en 41²-43².

3.2.4 Voetnote ten opsigte van 'Klinge, klinge mein Pandero'(1)

1. Oktaaf hoër.
2. Vorm skynakkoord, naamlik VIc.
3. Triller op V-noot.
4. Sonder sololyn.

3.3 In dem Schatten meiner Locken(2)

3.3.1 Analise van 'In dem Schatten meiner Locken'(2)

B^b 1¹ I 1²⁻³ IV; a, c¹ en g^b dgnte⁽¹⁾ 2 = 1 3¹ I 3² vi; a, c¹ dgnte 3³ td⁷/V; d¹ bhnt (=F V⁷)

- F 4 I⁽²⁾
- D 5¹ I⁽³⁾ 5²⁻³ IV; c^{#1}, e¹ en b^b dgnte⁽⁴⁾ 6 I 7 = 5 8 I (=F[#] Moldoer VI = G^b Moldoer VI enharmonies)
- G^b 9 Ic, V⁷ 10 I (=B^b Moldoer VI)
- B^b 11 Ic en V⁷ 12 = 1; f¹ blnt 13 = 1 14 I, IV en td⁷/V; c¹ dgnt op 14² (=F V⁷)
- F 15 I en V^{7,-3(5)}
- c 16 i en V⁷⁽⁵⁾; a, c¹ en e^b dgnte 17-18 = 16 19¹ i 19² ib; a, b^b en d dgnte 19³ ib; c^{#1}, a en B^b dgnte⁽⁶⁾
- D 20¹ I 20²⁻³ V⁷; b¹ olnt (= negende), f[#] en d¹ dgnte⁽⁷⁾ 21=20 22 I en V⁷d⁽⁵⁾ 23 td⁷ en td⁹/IV; b en b¹ dgnte 24 td^{9-herstel,-1}d/V; c^{#2} en a dgnte⁽⁸⁾ 25 V^{9b,-1}e⁽⁹⁾ 26 I
- B^b 27 = 1 28 I 29 = 27⁽¹⁰⁾ 30 I
- D^b 31 Ic en V⁷ 32 I (= F Moldoer VI)
- F 33 Ic en V⁷
- B^b 34 V⁹; d en b^b dgnte
- G 35 V en V⁷; b^b en e¹ dgnte, e verdubbeling daarvan, skynakkkoord td⁻³/V gevorm op 35^{1b} en 35^{2b}
- B^b 36 = 34

- G 37 = 35
- B^b 38 = 34
- D 39 I en V afwisselend (= F' Moldoer VI)
- F' 40 Ic, IVb, ii', ii'^b en V⁷; c'¹ antisipatie op 40^{2a} 41 I en V³ afwisselend 42 = 41
- B^b 43 = 1 44 I en V^{9b,-1e}; b^b ohnt op 44³ 45-47 = 2-4
- D 48-51 = 5-8
- G^b 52-53 = 9-10
- B^b 54 Ic en V⁷ 55-56 = 1 57-58 I

3.3.2 Bespreking van 'In dem Schatten meiner Locken' (2)

3.3.2.1 Toonsoort

Die tuistoonsoort is duidelik en ondubbelsinnig B^b majeur.

(i) In verband met B-mol majeur: Volgens die harmoniese analise is 'n groot gedeelte van die lied in die hooftoonsoort, naamlik mate 1-3, 11-14, 27-30, 34, 36, 38, 43-47 en 54-58 wat 24 uit die totaal van 58 mate uitmaak, dit wil sê 41,3%. Dit is ook opvallend dat die twee belangrikste primêre drieklanke, naamlik tonika en dominant, 'n baie prominente rol in die lied vervul. Tonika-

drieklanke kom voor by mate 1^1 , 2^1 , 3^1 , 11^{1-2} , 12^1 , 13^1 , 14^1 , 27^1 , 28 , 29^1 , 30 , 43^1 , 44^{1-2} , 45^1 , 46^1 , 54^{1-2} , 55^1 , 56^1 en $57-58$, wat 9,67 mate van die geheel van 58 mate uitmaak, dus 16,57%. Dominantakkoorde kom voor by mate 11^3 , 34 , 36 , 38 , 44^3 en 54^3 , dit wil sê 4 mate of 6,9%. Daar verskyn verbindings van V en I by mate 11^3-12^1 , 44^3-45^1 en 54^3-55^1 , en die bevestiging van toonsoort geskied dus deur middel van tonikas, enkele dominante en drie volmaakte kadenskonstruksies.

(ii) In verband met ander toonsentrums: D majeur staan in 'n mediantverhouding tot B^b majeur en kom voor by mate 5^1-8 , 20^1-26 , 39 en $48-51$. Dit word bevestig deur volmaakte kadenskonstruksies by mate 20^3-21^1 , 21^3-22^1 , $39^{1b}-39^2$ en $39^{2b}-39^3$ en 'n volmaakte kadens by mate $25-26$. Dit is opvallend dat die dominantakkoord slegs by mate 20^3 en 21^3 volledig is, sodat daar in wese slegs twee volmaakte kadenskonstruksies is.

(iii) In verband met toonsentrumverskuiwings: Hier verskyn in die verloop van 58 mate 21 toonsoort- en toonsentrumveranderings. Dit is opvallend dat feitlik elkeen van die toonsentrums wat gebruik word in mediantverhouding tot die tuistoonsoort staan. 'n Uitsondering hiervan naamlik F majeur, word benader en verlaat in dominantverhoudings.

Die toonsentrum- en toonsoortveranderings verloop soos volg:

<u>Mate</u>	<u>Toonsentrum</u>	<u>Beskrywing</u>
1-3	B^b	B^b td^7/V reeds op $3^3=F$ V^7 (chromatiese td as skakelakkoord)
4	F	(mediant naasmekaarstelling)

5-8	D	D I reeds op 8=F' (= G ^b) Moldoer VI (chromatische skakelakkoord)
9-10	G ^b	G ^b I reeds op 10=B ^b Moldoer VI (chromatische skakelakkoord)
11-14	B ^b	B ^b td ⁷ /V reeds op 14=F V ⁷ (chromatische td as skakelakkoord)
15	F	(dominantverhouding)
16-19	C	(chromatische skakelakkoord)
20-26	D	(mediant naasmekaarstelling)
27-30	B ^b	(mediant naasmekaarstelling)
31-32	D ^b	D ^b I reeds op 32=F Moldoer VI (mediant naasmekaarstelling)
33	F	(dominantverhouding)
34	B ^b	(mediant naasmekaarstelling)
35	G	(mediant naasmekaarstelling)
36	B ^b	(mediant naasmekaarstelling)
37	G	(mediant naasmekaarstelling)
38	B ^b	(mediant naasmekaarstelling)
39	D	(mediant naasmekaarstelling)
40-41	F'	(mediant naasmekaarstelling)

43-47	B ^b	(mediant naasmekaarstelling)
48-51	D	(mediant naasmekaarstelling)
52-53	G ^b	(mediant naasmekaarstelling)
54-58	B ^b	

In die lied is daar 14 mediant naasmekaarstellings, wat toonsentrumveranderings betref, twee modulاسies deur middel van tussendominante, twee deur middel van dominantverhoudings, en drie deur middel van chromatiese skakelakkoorde.

Die verskillende toonsoort- en toonsentrumoorgange klink nêrens disruptief nie omdat

- ▶ die dinamiek dikwels versagtend inwerk, soos in mate 4-5 waar die dinamiese vlak daal tot ppp;
- ▶ groot registergapings gebruik word, soos in mate 10-11. Dit het tot gevolg dat skelle dwarsstande so wyd verspreid is dat die dissonante effek daardeur verdoesel word;
- ▶ 'n ritmiese ostinato-motief as oorkoepelende motief gebruik word. Hierdie aspek word in § 3.3.2.2 hieronder in meer besonderhede bespreek.

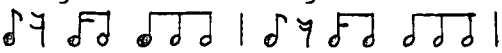
3.3.2.2 Sameklanke

Dit blyk uit die analise dat alle sameklanke verklaarbaar is volgens harmoniese tradisie. Al die akkoorde moet beoordeel word na aanleiding van die programmatiese agtergrond van die lied. Die

lied is deernisvol en deurdrenk met 'n liefdesgevoel. 'n Meisie sit by haar geliefde wat slaap. Sy ondervind 'n intense begeerte om hom wakker te maak, maar besluit telkens daarteen. Sy verwyl haar tyd deur met ongeduldige bewegings haar lang lokke te kam. Terwyl sy hiermee besig is, verhoog haar gevoel van ondeundheid, veral gedagtig aan sy opmerking dat sy vir hom soos 'n slangetjie is. Wolf het met hierdie toneel in gedagte, impulsiewe toonsentrumveranderings gekies om die verskillende gemoedsveranderings van die meisie voor te stel.

Die dame ondervind 'n reeks impulse (sal ek hom wek? - ag nee wat - kam haar hare verder, al gaan die wind dit weer omkrap). Alles word verklank deur middel van gedurige toonsentrumkommelings naamlik B^b, F, D, G^b, B^b, F, c, D ensovoorts), wat die impulsiwiteit van die verliefde meisie oortuigend weergee.

Vanaf mate 34-39 beweeg die musiek wiegend tussen B^b V en g V. Die atmosfeer word hier verander, want teenoor die speelse en luimige karakter van mate 1-33, is die atmosfeer hier teer-tergend en selfs selftevrede. Die meisie hou van die gedagte dat haar bruin wange so 'n houvas op die man het. Wanneer sy die opmerking maak "seine Schlange" (mate 44-45) het dit ook die karakter van teer sorgsaamheid.

Die toonsentrumkommelings word deurgaans saam met 'n bindende ostinatomotief van  gebruik in mate 1-3, 5, 7, 12-21, 23-24, 27, 29, 34-43, 45-46, 48, 50 en 55-56. Dit verseker 'n gevoel van deurlopende eenheid.

Die glissando-akkoorde by mate 4, 25-26, 32, 47 en 53 wat duidelik geassosieer word met die harp, vertolk die Spaanse karakter en is ook beeldend van die sagte lyne van die meisie se golwende hare.

3.3.3 Samevattende opmerkings

Die harmoniese geheelindruk is een van voortdurende klankkleurveranderings deur middel van toonsentrumskommelings. Daar is egter nóg wat die gehoor van die luisteraar betref nóg wat die teoretiese analise aanbetref ooit enige sprake van toonsentrumloosheid of selfs van skielike onverwagsheid omdat die toonsentrumverandering teen die agtergrond van 'n allesomteenwoordige ostinatomotief verskyn. Die harmoniek is besonder eenvoudig en bestaan oorwegend uit drie-, vier- en vyfklanke. (Wanneer die analise gelees word as toonsentrumverandering.) Daar verskyn selfs min chromatiese akkoorde en akkoordvreemde note.

3.3.4 Voetnote ten opsigte van "In dem Schatten meiner Locken"(2)

1. Deurgangsnote vorm ii^7b h.v.
2. Of bloot B^b V.
3. Maat 5 = 1 in D majeur.
4. Deurgangsnote vorm ii^7 h.v.
5. Afwisselend gebruik.
6. Deurgangsnote vorm D^6 op verlaagde tweede toontrap in D.
7. Maat 20 = 1 gevarieer in D majeur, deurgangsnote vorm skynakkoord naamlik D I.
8. Oor I-pedaal; vorm 'n verminderde akkoord op g' .
9. Oor I-pedaal; vorm verminderde vierklank.
10. Een oktaaf hoër.

3.4 Treibe nur mit Lieben Spott(4)3.4.1 Analise van 'Treibe nur mit Lieben Spott'(4)

g 1¹⁻² V; g, e en E bhnte, B^b en B^{bl} blnte⁽¹⁾ 1³ V⁷c 2¹ i 2^{2a}
 ic; c^{f1}, e¹ bekl dgnte⁽²⁾ 2^{2b} V⁷ 2³ Ic; c^{f1}, e¹ en b^b dgnte, b^{bl}
 verdubbeling van b^{b(3)} 3^{1a} v 3^{1b} td^{9b,-1}e/V; c¹ blnt, d
 pedaalnoot 3² V 3³ td⁷b/iv 4^{1a} td⁷b/iv as tgh 4^{1b} td⁷/NH
 4²⁻³ N⁶; d¹ en g dgnte 5^{1a} V; 5^{1b} td^{9b,-3,-1}e/V; D pedaalnoot, f^f
 bhnt 5²⁻³ V, td/V en V 6¹ VI⁷b 6² td⁷b/ii 6³ td⁷b/III⁽⁴⁾

B^b 7¹ ^bVI⁷b 7² ii⁷c h.v.; d^{bl} bhnt 7³ V 8¹ td^{7f}b/ii⁽⁴⁾ (=g
 td^{7f}b/iv)

g 8² N⁶⁺⁷ 8³ td^{7f}b/V 9¹⁻² III⁷b; e¹ dgnt 9³ td⁷dh.v./ii⁽⁵⁾ 10¹
 verhoogde VI⁷c 10²⁻³ V^{9,-1}c en V⁷⁽⁴⁾ 11-13 = 2-4 14¹ ic en V⁷;
 b^b bhnt op 4^{1b} 14²⁻³ i, V en i 15 td⁷ en td⁷b/VI; e en a
 dgnte, C^f en c^f olnte 16 td⁷ en td⁷b/NH; a dgnt, f^f en F^f
 olnte, b ohnt 17 td⁷ en td⁷b/verlaagde vii; f^f dgnt, d^f en D^f
 olnte en b dgnt 18¹⁻² td⁷/III; b^b dgnt op 18^{1b}, b^b en B^b blnte
 op 18² 18³ V⁷c; c^{f1} ohnt 19 = 2 20¹ v; b^b bhnt, b^{bl}
 verdubbeling daarvan, g^f olnt⁽⁶⁾ 20^{2a} V 20^{2b} td^{9b,-1}e/V; c¹
 blnt en d pedaalnoot 20³ V 21¹ td⁷b/iv 21²⁻³ N⁶; d¹ en g
 dgnte 22-23 = 5-6

B^b 24-25¹ = 7-8¹

g 25²-27 = 8²-10 28-29 = 2-3 30 = 4 31 = 14

3.4.2 Bespreking van Treibe nur mit Lieben Spott

3.4.2.1 Toonsoort

Die tuistoonsoort g mineur is deurgaans baie sterk op die voorgrond. Die lied begin met 'n volmaakte kadenskonstruksie; daar is telkens prominente kadense asook Neapolitaanse konstruksies wat na V oplos op mate 4^3-5^1 en 13^3-14^{1b} (laasgenoemde via ic). Waar die musiek kortstondig uit g mineur wyk is dit, wat gehooreffek betref, eerder chromatiek as beweging na ander toonsentra.

(i) Met betrekking tot g mineur: In vergelyking met Seltsam ist Juanas Weise(3) met dieselfde stemming as hierdie lied, is die hooftoonsoort pal op die voorgrond in hierdie lied. Dit word veral beklemtoon deur die gereelde aanwesigheid van tonika- en dominantdrieklanke op strategiese plekke, naamlik tonikas op 2^{1-2a} , 2^{3a} (as Ic), 11^{1-2a} , 11^3 (as Ic), 14^{1a} , 14^{2a} , 14^3 , 19^{1-2a} , 19^{3a} (as Ic), 28^{1-2a} , 28^3 (as Ic), 31^{1a} , 31^{2a} en 31^3 wat 4,18 mate in totaal uitmaak, of 13,5%. Dominante kom voor op mate 1, 2^{2b} , 3^{1a} (as v^7), 3^2 , 5^{1a} , 5^{2a} , 5^3 , 10^{2-3} , 11^{2b} , 12^{1a} (as v^7), 12^{2b} , 14^{1b} , 14^{2b} , 18^3 , 19^{2b} , 20^1 (as v), 20^{2a} , 20^3 , 22^1 , 22^{2a} , 22^3 , 27^{2-3} , 28^{2b} , 29^{1a} (as v^7), 29^3 , 31^{1b} en 31^{2b} , wat 7,63 mate van die totaal is, dit wil sê 24,61%. Verbindings van die twee akkoorde kom voor by mate 1^3-2^1 , $2^{2b}-2^3$, 10^3-11^1 , $19^{2b}-19^3$, 27^3-28^1 , $28^{2b}-28^{3a}$ as volmaakte kadenskonstruksies en volmaakte kadense by mate $14^{1b}-14^{2a}$, $14^{2b}-14^3$, $31^{1b}-31^{2a}$ en $31^{2b}-31^2$. Dit verteenwoordig ses kadenskonstruksies en vier volmaakte kadense.

(ii) Met betrekking tot ander toonsentrums: Die enigste ander toonsentrum waardeur vlugtig beweeg word is B^b majeur by mate 7-8¹ en 24-25¹, wat bloot om teoretiese redes as sulks aangegee word

omdat die gedeeltes wesenlik bestaan uit chromatiese akkoorde en dus eintlik as chromatiek in g mineur beskryf moet word.

(iii) Oorgange tussen toonsentrums: Skematies sien die toonsentrumverloop soos volg daaruit:

<u>Mate</u>	<u>Toonsentrum</u>	<u>Beskrywing</u>
1-6	g	g td ⁷ b/III reeds op 6 ³ =B ^b V ⁷ b (chromatiese skakelakkoord d.m.v. td)
7-8 ²	B ^b	(chromatiese skuif)
8 ² -23	g	g td ⁷ b/III reeds op 23 ³ =B ^b V ⁷ b (chromatiese skakelakkoord d.m.v td)
24-25 ¹	B ^b	(chromatiese skuif)
25 ² -31	g	

Daar is slegs vier toonsoortoorgange in hierdie lied, waarvan twee gevalle deur middel van 'n chromatiese skuif en twee gevalle deur middel van chromatiese tussendominante is.

3.4.2.2 Sameklanke

Die oorwegende gevoel is dat die lied pal in die tonikatoonsoort is, maar met voortdurende chromatiek, waarvan enkele mate naamlik 6, 8, 9, 23, 25 en 26 as programmaties bepaalde toonsoortvreemde dissonansies ervaar word (waarvan alle akkoorde geredelik ontleedbaar is).

Die idee "Treibe nur mit Lieben Spott, Geliebte mein, spottet doch der Liebesgott dereinst auch dein!" kom drie maal in die verloop van die lied voor en word telkens deur 'n chromatiese motief in die sangstem en stygende drie- en vierklanke in die begeleiding verklank. Dit is opvallend dat hier ook van bykomende hulpmiddels gebruik gemaak word, waaronder:

- ▶ aangeduide tempoversnelling by mate 6-8, 15-18 en 23-27 om die woordinhoud te verskerp en direk daarna, naamlik by mate 11, 19 en 28 weer die oorspronklike tempo
- ▶ groot dinamiese kontraste, en
- ▶ subtiele staccato effekte in mate 2, 11, 19 en 28 wat teen 'n baie lae dinamiese vlak gebruik word om die onderdrukte bitsigheid van die verontwaardigde man te verteenwoordig. Die kêrel is blykbaar te swak om sy man te staan en sê dan so te sê op 'n afstand: "Toe, spot maar met my gevoel vir jou, en jy sal sien dat daar met jou liefde (seker vir iemand anders) gespot sal word".

In hierdie lied, soos ook in Seltsam ist Juanas Weise(3) en Bitt' ihn, o Mutter(16) is daar opvallende ooreenkomste, wat die gedagte onderstreep dat Wolf eenderse gedagtes met dieselfde melodiese en harmoniese middele behandel, 'n devies wat op klein skaal vergelykbaar is met die "leitmotif"-idee van Wagner. Hieronder kan genoem word die

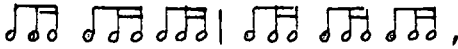
- ▶ dalende motief $d^1-c^{f1}-c^1-b^b$ by mate 2, 11, 19 en 28, wat die grondmotief van die begeleiding by Seltsam ist Juanas Weise(3) vorm; vergelyk mate 1-2 by laasgenoemde lied

- ▶ gebruik van die Neapolitaanse sesdeakkoord direk voorafgegaan deur die tussendominant; vergelyk mate 4, 13 en 30, wat by Seltsam ist Juanas Weise(3) slegs in omgekeerde volgorde verskyn; vergelyk mate 8 en 41-42.

Die harmoniese analise toon dat hier talle interessante gebruike verskyn:

- ▶ Onverwagte akkoorde - die mineur drieklank in mate 3¹, 12¹, 20¹ en 29¹ is heel onverwags; 'n mens sou die majeur drieklank, wat eers 'n maatslag later verskyn, hier verwag. Dit kan programmaties verklaar word: die geliefde voel 'suur' oor die "Geliebte" se onvoorspelbare reaksies op intensies en wys dit deur middel van die mineurakkoorde
- ▶ Stekende toegevoegde sesdes - die reeks akkoorde wat 'n aanvang neem by maat 6¹ (klink aanvanklik soos i⁶ maar is in wese VI^{7b}), dien as versterking van die "spott". Die man se gekrenkte gevoel vreet so aan hom dat hy telkens weer sy misnoë te kenne gee met die woorde "Magst an Spotten ..." soos gevind kan word in mate 23, 25 en 26.

Vervat in die harmoniese raamwerk is daar drie melodiese hoofmotiewe in die lied aan die werk, wat soos virusse alles om hul heen verteer, en die res inlyf by die alles oorkoepelende tema. Hierdie hoofmotiewe is

- ▶ 'n teenmelodie - akkoordies beset, byvoorbeeld mate 2-5
- ▶ stygende chromatiese akkoorde, mate 6, 8, en 15
- ▶ ritmiese ostinato idee, , wat wys op dringendheid.

Die genoemde drie formules is

- ▶ geslaagd suggestief van uiteenlopende verliefdhede deur die effek van die gelyktydige melodieë, en
- ▶ ewe geslaagd suggestief van die sanger se vermakerige 'dreigement' dat sy ook nog sal les opsê. Die netjiese aanvullende 2+2-maatgrepe soos in mate 2-3, 4-5, 11-12 en 13-14, asook die feit dat die melodie oor die algemeen nie juis aantreklik liries is nie, pas baie goed by die karakter van 'n eenvoudige vent wat sanik en dan boonop ook nog vermakerig is.

3.4.3 Samevattende opmerkings

Dit is opvallend dat die lied baie chromatiek bevat, maar dat frases dikwels op diatoniese akkoorde begin en eindig. Ook word daar dikwels toonsoortbepalende kadenskonstruksies aangetref.

3.4.4 Voetnote ten opsigte van 'Treibe nur mit Lieben Spott'(4)

1. Bohulpnote en boleunnote vorm skynakkoord $i^{+6\text{-herstel}}$ in eerste omkering.
2. Deurgangsnote vorm skynakkoord $td^{9,-1}/V$ oor V-pedaal.
3. Deurgangsnote en boleunnote vorm skynakkoord $td^{9,-1}/V$.
4. Die akkoorde by mate 6^1-10^3 is almal geredelik ontleedbaar, soos wat pas aangetoon is. Die effek op die oor van die luisteraar is egter van sekweniële dissonansies (drieklanke met toegevoegde tone) wat uitmond in kadense op 7^{2-3} en 10^{2-3} . Hierdie dissonansies is programmaties.

5. Die klank is van 'n Franse sesde-akkoord in omkering. Die grondstelling sou wees e-g'-b^b-d.
6. Onderleunnoot en bohulpnoot vorm skynakkoord = td⁷/verhoogde VI oor dominantpedaal.

3.5 Mögen alle bösen Zungen immer sprechen(13)

3.5.1 Analise van 'Mögen alle bösen Zungen immer sprechen'(13)

- D 1 V geïmpliseer; g^{f1} en g' ohnte 2 ^bVIB en td b/V; A en A₁ pedaalnote, G'₁ ohnt 3 I en ^bVIc; a pedaalnoot op 3² en g' ohnt 4 td⁷b/V en V⁷; A pedaalnoot op 4¹⁽¹⁾ 5 Ib en I; g^{f1} en c' ohnte, c^{f1} dgnt wat eers versier word en by 6^{2b} na b beweeg⁽²⁾ 6 IV; a' olnt in sangstem, a' in klavierstem verdubbeling daarvan, f' ohnt en c^{f1} dgnt 7 vii; B'₁ ohnt en b dgnt 8 I⁻¹b; c^{f1} tgh, e' ohnt, a', b en c^{f1} dgnte 9¹⁻² vi en vib 9³ td/iii⁽³⁾ 10¹ td⁷/vi 10² td/ii; d¹ echappé 10³ td^{9,-1}b/V (=A V^{9,-1}b)
- A 11¹⁻² Ic⁽⁴⁾; f^{f1} tgh 11³ V¹³ 12 V geïmpliseer; b^b dgnt op 12³ (= D V)
- D 13 ii, iib en iic; c' blnt 14¹ IV; b' en F' dgnte 14² viib; g' dgnt 14³ Vc 15 iii, iiib en iiic; d blnt 16¹ V; d¹ antisipasio en G' dgnt 16²⁻³ Ib; a' dgnt 17 IV, IVb en IVc; e blnt op 17^{3a} en e¹ dgnt op 17^{3b} 18¹ td⁷/iii 18² I en Ic 18³ Ib; G' bekl dgnt 19¹ vi⁷; c^{f1} antisipasio 19² iiic; b dgnt 19³ td¹³/iii 20 iii; g' olnt, g^{f1} dgnt 21 Ib en I; g^{f1} ohnt en c^{f1} dgnt wat eers versier word en dan oplos, c' ohnt 22¹⁻² IV; a' olnt en f' ohnt 22³ viic; d¹ dgnt 23

vii; B₁' ohnt, b dgnt 24 I⁻³b; e' ohnt, a' dgnt en b bekl dgnt 25-26 = 9-10 27¹⁻² Ic; f-herstel¹ echappeé 27³ V⁷ 28 I⁻³ geïmpliseer; e^b dgnt 29 I⁻³⁽⁵⁾; e bhnt, e^b en b dgnte 30 v, vb en vc; b dgnt, F' bekl dgnt, g antisipatie 31 verlaagde vii en verminderde vierklank afgelei van td⁹/ii (onvolledig); e', c' en d dgnte 32¹⁻² iib en vib; c¹ tgh en a dgnt 32³ td⁷/iii (=f' V⁷)

f' 33 i⁻³ geïmpliseer⁽⁶⁾; g dgnte

D 34 ii en iic; f' tgh op 34¹, d, c' en f' dgnte 35 V^{7,-3} en td⁷/vi; b, b' en G dgnte 36 vi, td⁹e/iii en td⁷/V 37 V⁷; d' en g' olnte en b' dgnt 38 V^{7,-1}; d', f¹ en g¹ dgnte 39 Ib; g¹ en c' ohnte 40 IV; a' olnt in klavierstem en dgnt in sangstem, f' ohnt en c¹ dgnt 41 vii; B₁' ohnt, b dgnt 42 I⁻³b e' ohnt en a', b bekl dgnt en c¹ dgnte 43-44 = 9-10

A 45-46 = 11-12

D 47-50 = 13-16 met enkele wysigings 51 IV, IVb en IVc; e blnt en c¹ en e¹ dgnt 52 td⁷/iii, I, Ic en Ib; a bekl dgnt in sangstem, G' bekl dgnt in klavierstem 53¹ Ib; c¹ wegspringende dgnt 53² I^{7-herstel} enharmonies (=td^{7,-1}/IV in vorm van D⁶ van iii) 53³ td⁷b/iii 54 td/vi; e' olnt, g'' dgnt 55 V⁷; d¹ en g¹ dgnte 56 Ib; g¹ en c' ohnte 57 IV, iib en IV; a' olnt, c¹ dgnt en f' ohnt 58 vii; B₁' ohnt, b tgh op 58¹ en dgnt op 58³ 59 Ib en V⁷; e' ohnt en a' en b dgnte 60 I, td/vi en td/iii 61 td/V, td/ii en td^{9,-1}/V; d¹ echappeé op 61² 62 Ic en V⁷; f¹ wegspringende dgnt 63 I

3.5.2 Bespreking van 'Mögen alle bösen Zungen immer sprechen' (13)

3.5.2.1 Toonsoort

Die toonsoort van hierdie lied is duidelik en ondubbelsinnig D majeur.

(i) In verband met D majeur: Die lied neem 'n aanvang met 'n geïmpliseerde dominantakkoord in maat 1; dit word opgevolg deur Moldoer VI en td b/V, alles oor 'n V-pedaal. Die eerste toonsoortbepalende akkoord is op maat 3¹, naamlik D I. Die akkoord word na die vlugtige stelling daarvan opgevolg met ^bVI en nogmaals 'n td b/V wat 'n onvolmaakte kadens vorm. In mate 4³-5¹ word D majeur benadruk deur 'n V-I progressie. Hierdie bevestiging van die toonsoort word by mate 9³-10³ teengewerk wanneer die vorige eenvoudige patroon vervang word deur 'n reeks tussendominante wat die toonsoortgevoel vir 'n oomblik ophef.

Op gereelde tydstippe keer die musiek terug na tonika- en dominantakkoorde in verskillende omkerings, naamlik tonikas op mate 3¹, 5, 8 (sonder grondnoot), 16²⁻³, 18²⁻³, 21, 24 (sonder grondnoot), 27¹⁻², 28-29 (geïmpliseer na aanleiding van V⁷ voorbereiding in maat 27 - sonder derde), 39, 42 (sonder grondnoot), 50²⁻³, 52²⁻³, 53¹, 56, 59¹, 60¹, 62¹⁻² en 63 wat 17 uit die totaal van 63 mate uitmaak, dit wil sê 26,9% en dominante by maat 1 (onvolledig), 4³, 14³, 16¹ (sonder vyfde), 27³, 30 (as v), 35¹ (sonder derde), 37-38, 48³, 50¹ (sonder vyfde), 55, 59³ en 62³ wat sewe mate uit die geheel uitmaak, of 11,11%. Verbindings hiervan kom voor as kadenskonstruksies by mate 4-5, 16¹-16², 38-39, 55-56 en 59-60 en volmaakte kadense by mate 27³-28¹ en 62³-63¹. Dit verteenwoordig vyf kadenskonstruksies

en twee volmaakte kadense.

Alhoewel hier 'n goeie verspreiding van tonika- en dominantakkoorde voorkom, word akkoorde feitlik oral horisontaal gevorm en nie as vertikale akkoorde nie. Ook is daar bontspringende chromatiese akkoorde soos in maat 3, sodat funksionaliteit nie sterk spreek nie. Die dominantakkoorde is ook dikwels onvolledig, dus slegs geïmpliseerd, of met verlaagde derde, sodat dit ook aan funksionaliteit inboet. By die verbindings wat bo genoem is, is daar 'n verandering in digtheid, soos in mate 4^3-5^1 , en by mate 16^1-16^2 is die V-I tussen swak dele van die pols sodat dit minder trefkrag het. Ook die slotkadens by mate 62-63 bevat nog ongewone spasiëring.

Enkele ander verbindings wat ook as toonsoortbepalende kadense kan geld is dié by mate 7-8 (vii-I^b), 20-21 (iii-Ib), 23-24 (vii-I^b), 41-42 (vii-I^b) en 58-59 (vii-Ib). Alhoewel die gevalle nie so duidelik is nie word daar tog 'n mate van toonsoortgevoel geïmpliseer.

(ii) In verband met ander toonsentrums: Die enigste ander toonsentrums wat in die lied gesuggereer word is

- ▶ A majeur, wat in mate 11-12 en 45-46 voorkom en verteenwoordig word deur Ic; V³ en I, wat net so goed as Vc, td¹³/V, en V in die tuistoonsoort beskryf kan word.
- ▶ f' mineur, wat op mate 32³-33¹ in die vorm van V⁷-I voorkom, wat net so goed in D majeur verklaar kan word.
- ▶ ook F' wat vanaf mate 54-55 voorkom en verbygaande van aard is.

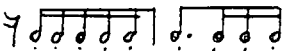
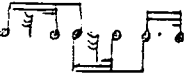
"wer mich liebt". Dit is verder opvallend dat die akkoorde telkens ryker en voller word by die sinsnede "wer mich liebt", soos in mate 9-10, 25-26, 43-44 en 60-61, en dan is daar onmiddellik weer leër akkoorde by die sinsnedes "bin geliebt" (mate 11-12, 27-28, 45-46 en 62-63). Hierdie gebruik spruit ook uit programmatiese redes: die meisie skimp heel ondeund en ongeërg dat sy nie bemin word nie, maar bloot gebruik word.

Vanaf mate 9^2-10^2 , 25^2-26^2 , 43-44 en 60^2-61^2 verskyn daar 'n chromatiese progressie $f^{\#1}$, $e^{\#1}$, e^1 , $d^{\#1}$ en d^1 wat willekeurig geharmoniseer word met majeur drieklanke, 'n majeur vierklank en een mineur drieklank, naamlik $b\ i$ (= D vi), $C^{\#} I$ (= D td/iii), $F^{\#} I$ (= D td/vi), $B\ I$ (= D td/ii); met $E\ I$ (= D td/V) as toevoeging by mate 61^1 . Alhoewel die tussendominante nie oplos op die gebruikelike wyse nie, klink dit tog nêrens vreemd nie omdat daar geen steurende spronge is nie en alle stemme trapsgewys beweeg. Hier is dit slegs die basnote wat op die grondnote van die drieklanke rondspring.

Dit wil voorkom of die meeste klem geplaas word op die reeds genoemde gedeeltes, naamlik mate 9-12, 25-28, 43-46 en 60-63, want bykomend is die harmoniese opvolgings ook van insiggewende belang. Nie alleenlik is al bogenoemde opvallende praktyke teenwoordig nie, maar verskyn daar ook ongewone spronge na tweede omkerings akkoorde by mate 10^3-11^1 . Al verklaring wat miskien hiervoor gegee kan word is die feit dat Wolf beslis die herhalende frase wou beklemtoon.

Wanneer die lied as geheel beskou word, val dit op dat die skerpste dissonansie by maat 34^1 gevind word, by "ihm selber". Dit is byna asof sy hier leedvermakerig aankondig dat dit met hom baie sleg gaan. Sy deel dus hier 'n steek uit.

Die lied omvat 'n groot verskeidenheid stemmings en style wat elk met 'n spesifieke melodiese motief gekoppel word, naamlik

- ▶ kokettery - ritmiese figuur  , hoofsaaklik afwisselend tussen duidelike toonsoortbepalende akkoorde en chromatiese akkoorde (mate 1-8, 21-24, 39-42 en 56-59)
- ▶ pratende tonge - klavierstaccatos in die regterhand, saam met die diatoniese toonsoortbepalende akkoorde
- ▶ uitkoggelry - regterhand en linkerhand van klavier wat afwisselend die ritme  bevat
- ▶ beklemtoning van die hoofgedagte "wer mich liebt, den liebt ich wieder" deur middel van staccato akkoorde, mate 9-12, 25-28, 43-46 en 60-63, wat telkens as refrein terugkeer en 'n saamsnoerende gedagte vorm.

3.5.3 Samevattende opmerkings

Die lied verteenwoordig 'n tipiese voorbeeld waar heeltemal alledaagse akkoorde op so 'n wyse gebruik word dat hulle 'n nuwe individualistiese karakter aanneem. Die hooftonsoort is D majeur en hooftoonsentrum is A majeur, f' mineur en F' majeur, met ruimskootse aanwending van chromatiek tussenin.

3.5.4 Voetnote ten opsigte van 'Mögen alle bösen Zungen immer sprechen'(13)

1. Dominantpedaal telkens deel van die ostinatomotief.

2. Vorm saam met a' wisselnote.
3. Vanaf maat 9³-10 is daar 'n reeks dominant drie- en vierklanke.
4. Ongewone spronge na tweede omkering.
5. =td⁻³/IV geïmpliseer.
6. Na aanleiding van maat 29.

3.6 Köpfchen, Köpfchen(14)

3.6.1 Analise van 'Köpfchen, Köpfchen'(14)

- B^b 1 V^{9b,-3}e en V^{9b(1)} 2 I^{+6b}; c^{b1} blnt⁽²⁾ 3 V^{13b(3)}; e¹ dgnt 4¹⁻² V^{9b,-3}c
 4³⁻⁴ ib; g^{b1} tgh 5¹⁻² V^{9b}d; b^b dgnt 5³⁻⁴ i^{+6b(4)} 6¹⁻² V^{9b}; b^b dgnt
 6³⁻⁴ I^{-1b}; g^{b1} tgh⁽⁵⁾ 7 td^{13b/vii} (=G td^{13b/ii})
- G 8¹⁻² td^{9-herstel,-3}/ii 8³⁻⁴ V^{9b}; e¹ tgh in begeleiding, c^{#1} blnt, e^{b1}
 dgnt, e¹ dgnt in sangstem 9 Ic; e¹ en e bhnte 10 Ic en
 Ib; c¹ en a dgnte in stem, c¹ bhnt in klavier, e¹
 aanspringende hnte⁽⁶⁾ 11 V^{7c} en I; a en c¹ dgnte op 11⁽⁴⁷⁾ 12
 I; a[#], c^{#1}, c¹, d^{#1} en e¹ dgnte⁽⁸⁾ (= c V)
- c 13 verminderde drieklank deel van V^{9b}; e^{b1}, c¹ en f^{#1} dgnte
 (f[#] vry behandel)⁽⁹⁾ 14 V^{9b}, Vb; a, c¹, c^{#1} en e¹ dgnte 15-17
 = 13-15 18 V^{9b} en Vb; a, c¹, b[#] en d^{#1} dgnte⁽¹¹⁾
- F[#] 19 verminderde drieklank deel van td^{9b/IV}⁽¹²⁾; e[#], b en d¹
 dgnte (vry behandel)⁽¹³⁾, f^{#1} en f^{#2} bekl ohnte 20 I, Ib; g¹
 en g² tghs, g[#], b en d¹ dgnte⁽¹⁴⁾ 21 = 19 22 I en Ib
 (enharmonies); g¹ en g² tghs, g[#], b, a en c¹ dgnte (vorm
 skynakkoorde, naamlik g[#] i en a i)

B^b 23 V^{9b-3}; b olnt op 23³⁽¹⁵⁾ 24 V^{9b-3}; d^{b1} dgnt 25-26 = 23-24
 27 Ib en td/vi 28 Ib en Ic; e en f' dgnte 29 vi en D⁶
 (met verlaagde derde) 30¹⁻² V; d¹ en e^{b1} dgnte 30³⁻⁴ td⁷/IV
 31¹⁻² IV 31³⁻⁴ I; e¹ dgnt 32¹⁻² V^{9b}d en V^{9b}; d¹ dgnt, b^{b1} en b^{b2}
 blnte op 32¹ 32³⁻⁴ Ib en IV 33¹⁻² Ic en IVb; d¹ dgnt 33³⁻⁴
 V⁻³ en V⁷; b^{b1} en b^{b2} tghs, b^b op 33^{4b} antisipasie 34 I; g¹ en
 e^{b1} blnte⁽¹⁶⁾ 35¹⁻² I⁻¹b en I; c¹ en e^{b1} dgnte 35³⁻⁴ V³; b^b en d¹
 antisipasies⁽¹⁷⁾ 36 I⁻¹ en I 37¹⁻² IVb en IV; f¹ dominant
 pedaal, f en a dubbel echappées 37³⁻⁴ I⁻¹b; c en e^b dgnte⁽¹⁸⁾
 38-40 I

3.6.2 Bespreking van 'Köpfchen, Köpfchen' (14)

3.6.2.1 Toonsoort

Volgens die toonsoorttekens, die slotkadens en die aanvangsakkoorde is die toonsoort van hierdie lied ongetwyfeld B^b majeure.

(i) In verband met B-mol majeure: Die lied is onmiskenbaar in die toonsoort van B^b majeure. Die eerste vier mate talm dan ook rondom B^b V en I. Alhoewel die derde van die akkoord ontbreek by mate 1, 2 en 4¹⁻² aanvaar die gehoor die mate as B^b V en I omdat f¹ (die dominant) so dikwels herhaal word en daardeur die toonsoort van B^b impliseer. Behalwe dié gevalle kom die dominantakkoord ook verder voor by mate 3, 4¹⁻² (onvolledig), 5¹⁻², 6¹⁻², 23-26 (onvolledig), 30¹⁻², 32¹⁻², 33³⁻⁴ en 35³⁻⁴ (onvolledig), wat 10,5 mate van die geheel uitmaak, dit wil sê 26,25%. Die tonika-akkoord is aanwesig by mate 2, 4³⁻⁴ (as ib), 5³⁻⁴ (as i^{+6b}), 6³⁻⁴ (as I⁻¹b), 27¹, 28, 31³⁻⁴, 32³, 33¹, 34, 35¹⁻², 36 (as I⁻¹b), 37³⁻⁴ (as I⁻¹b) en 38-40, dit wil sê 11 mate

wat 27,5% vorm. Die verteenwoordiging van tonikas is dus hoër as dié van dominante. Dit is baie verwarrend omdat dit nie 'n ware beeld van die situasie skep nie. Volgens bogenoemde aanduidings is aangetoon dat die tonika by vier gevalle onvolledig is en twee keer in die vorm van i voorkom. Dit bring mee dat die tonika van die tuistoonsoort B^b majeur nie in al die gevalle die karakter van 'n toonsoortbepalende akkoord aanneem nie. Die enigste werklike akkoordstrukture wat volgens klank en analise ondubbelsinnig as tonika beskou kan word, is mate 27¹, 28, 31³⁻⁴, 32³, 33¹, 34¹, 35², 36⁴ en 38-40.

(ii) In verband met ander toonsentrums: Vanaf mate 8-12 is die lied in G majeur wat in mediantverhouding met B^b majeur is. Die toonsentrum word bepaal deur toonsoortbepalende kadense, soos gesien kan word by mate 8³-9 en 11¹-11². Die toonsentrum c mineur kom voor by mate 13-18 en word verteenwoordig deur dominantakkoorde.

F' majeur kom voor by mate 19-22, maar word nie op dieselfde wyse bevestig nie en is dus minder beduidend. Skematies sien die toonsoort- en toonsentrumverloop soos volg daaruit:

<u>Mate</u>	<u>Toonsentrum</u>	<u>Beskrywing</u>
1-7	B ^b	B ^b td ¹³ /vii reeds op 7=G td ¹³ /ii (chromatiese skuif d.m.v. td)
8-12	G	G I reeds op 12 = c V (diatoniese modulاسie)
13-18	c	(chromatiese skuif)
19-22	F'	(enharmoniese skakel)
23-40	B ^b	

Hier is vier toonsoortoorgange vanaf die tuistoonsoort, naamlik na G, c, F' en terug na B^b majeur. Beide G en F' (=G^b) staan in mediantverhouding tot die tuistoonsoort B^b majeur, en c mineur staan in 'n dominantverhouding tot G majeur. Dit is opvallend dat die akkoorde in die gedeeltes in B^b majeur (die tuistoonsoort) feitlik oral onvolledig behandel word maar nie baie chromatiese note bevat nie. By die gedeeltes in die toonsentrums van G majeur, c mineur en F' majeur verskyn die akkoorde meer volledig, maar met chromatiese versierings.

3.6.2.2 Sameklanke

Die akkoorde is oral bepaalbaar volgens tradisie. Reeds vanaf maat 1¹ is hulle onvolledig en in wye ligging geskryf met akkoordnote ver van mekaar verwyderd. Die ongewone spasiëring van akkoordvreemde tone het tot gevolg dat 'n gewone akkoordstruktuur dikwels vreemd aandoen: vanaf mate 1-8 verskyn daar deurgaans mineur sekunde intervalle wat baie skerp dissonant klink sodat I en V baie veelseggend word. Vanaf maat 27 word die skelle mineur sekundes in die boonste register vervang deur mineur nones. Hulle is minder skel om aan te sluit by die ommekeer in die teks waar daar tot God gebid word om uitkoms te skenk op die hoofpyn.

Die eerste konsonante akkoord word aangetref in maat 9, op die woord "heilsam" voor "Geduld". Dit is 'n programmatiese aanduiding van die vooruitsig dat beterskap in sig is.

3.6.3 Samevattende opmerkings

Köpfchen, Köpfchen(14) is baie duidelik toonsoortgebonde, ook waar die hooftoonsoort verlaat word. Opvallend is die

- ▶ ongewone rangskikking van akkoordnote
- ▶ onvolledige akkoorde
- ▶ chromatiese akkoordvreemde note
- ▶ programmatiese onderbou.

Die lied bestaan grotendeels uit besonder eenvoudige akkoorde, en die plasing van mineur sekundes en onvolledige akkoorde is die oorsaak dat die klank so heel individueel is.

3.6.4 Voetnote ten opsigte van 'Köpfchen, Köpfchen'(14)

1. Akkoord onvolledig sonder derde, sewende en vyfde.
2. Sonder derde met g^{b1} (toegevoegde sesde) as pedaalpunt.
3. Sonder elfde en sewende.
4. Toegevoegde verlaagde sesde vorm bo-pedaal.
5. Vorm pedaalnoot.
6. Vorm skyn-IV op 10^2 en 10^4 .
7. Deurgangsnote impliseer V^7 .
8. Vorm beskryfbare skynakkoorde, naamlik verminderde drieklanke op $12^{1\text{en}4}$ en mineur drieklanke geënharmoniseerd op 12^3 .
9. Vorm skyn $V^{9,-1}b$ met a^{b1} en a^{b2} pedaalnote.
10. Deurgangsnote vorm skyn $a i^7$ en mineur drieklank op c' .
11. Deurgangsnote vorm skyn $a i$ en $b' i$, met g^1 en g^2 bo-pedaal.
12. Mate 19-22 = 15-18, slegs in F' majeur.

13. Vorm skyn $V^{9,-1}$, met g^1 en g^2 bohulpnote.
14. Vorm skyn $g^1 i^7$ en $b i$, met f^{f1} en f^{f2} bo-pedaal op 20^2 .
15. Is ook die verlaagde vyfde.
16. Boleunnote vorm IV.
17. Antisipasies vorm skynakkoord I.
18. Vorm skyn $V^{7-3}c$.

3.7 Bitt', ihn, o Mutter(16)

3.7.1 Analise van 'Bitt' ihn, o Mutter'(16)

- g 1 i; e^b bhnt ^[1] 2^{1-2} i; e^{b1} bhnt 2^3 Fr⁶; f^1 blnt en G_1 pedaalnoot, A ohnt op $2^3 2^4 V^7$; g^1 blnt en G_1 pedaalnoot 3^{1-2} i; e^{b1} blnt, f^{f1} tgh en a^1 dgnt $3^3-3^4 V^{7,-3}$ geïmpliseer; c^{f2} en c^{f1} dgnte, G_1 pedaalnoot $4 = 3 5^{1-2}$ i; f^{f1} olnt en a^1 dgnt 5^3 td/III; b^1 dgnt (=B^b V)
- B^b 5^4 IV; d^2 dgnt 6 I; e^{b2} tgh, c^2 en a^1 dgnte^[2], a antisipasia 7 iiic; g^{f1} , g^1 en f^{f1} dgnte (=d ic)
- d 8^{1-2} td⁷/V; f^1 tgh en d^{f1} dgnt, A₁ pedaalnoot 8^{3-4} V⁹; D tgh, d^{f1} en d^1 dgnte 9 V⁹; d^1 bhnt 10 V⁹; d^1 bhnt en d dgnt 11 V⁷
- B^b 12^{1-2} V⁷; d en b olnte^[3] 12^{3-4} td⁷b/vi; c^{f1} dgnt en g^{f1} olnt 13^{1-2} verminderde vierklank op $c^{[4]}$; b^{b2} wegspringende dgnt, d^1 ohnt, f^1 olnt 13^{3-4} V; d^{b1} bekl dgnt, g^{f1} bekl dgnt en b olnt $14 = 13 15^{1-2} = 14^{1-2} 15^{3-4}$ D⁶ op ^bVI in eerste omkering; c^2 en a^1 olnte (=D^b td⁷/^bVII)
- D^b 16^{1-2} Ic; e^2 en c^2 olnte (=f VIc)

- f,F 16³⁻⁴ td⁹ en td⁷/V; f^{#2} olnt, e¹ antisipatie 17 V⁷ en V; a², f^{#2}, d^{#2} en b olnte 18 V⁷; a¹, f^{#1}, d^{#1} en a olnte 19¹⁻² td⁷b/vi; g^f olnt en ohnt 19³⁻⁴ V⁷; f^{#1} olnt en ohnt 20 = 19⁽⁵⁾ 21¹⁻² ^bVic⁽⁶⁾; e¹ en g¹ dgnte 21³⁻⁴ td⁷d/^bVI; d² en b¹ olnte (=C td⁷d/NH)
- C 22 NH; c² tgh, e², g² en b^{b2} dgnte, c^{b3} antisipatie van b³ 23¹⁻² Ic; b² en f^{#2} olnte 23³⁻⁴ Vb; c^{#2} en a^{#1} olnte (=f^f N⁶)
- f^fF^f 24¹⁻² ic; b^{#1} en g^{#2} olnte 24³⁻⁴ ii⁷d; a^{#2} en c^{#2} dgnte 25 I; b^{#2}, g^{#2}, e^{#2} en b^{#1} olnte 26¹⁻² I; g^{#1} en e^{#1} olnte 26³⁻⁴ td⁷/IV; d^{#1} en b^f olnte (=b V⁷)
- b 27 ii⁷, V⁹, ii⁷ en V⁹; b^f en f^{#1} olnte 28 V⁷; d^f, b^f, g[#] en d^{#1} olnte
- 29-34² 'n Reeks chromaties stygende dominantvierklanke wat die aangeduide toonsentrums impliseer
- A^b 29¹⁻² V⁷b; d ohnt⁽⁷⁾, A 29³⁻⁴ V⁷b; d^f ohnt, B^b 30¹⁻² V⁷b; e ohnt, C^b 30³⁻⁴ V⁷b; f ohnt, C 31¹⁻² V⁷b; f^f ohnt, D^b 31³⁻⁴ V⁷b; g ohnt, C 32¹⁻² = 31¹⁻², D^b 32³⁻⁴ = 31³⁻⁴, D 33¹⁻² V⁷b; g^f ohnt, E^b 33³⁻⁴ V⁷b; a ohnt, D 34¹⁻² = 33¹⁻²
- E^b 34³⁻⁴ = 33³⁻⁴ 35-36 V⁷, V⁷d, V⁷c en V⁷; c^{#1}, e¹, a¹ en c^{#2} olnte (= d D⁶)
- d 37 ic; c^{#2}, e² en g^{#1} olnte 38 ic; e¹, c^{#1} en g^f olnte, e dgnt 39-40 V⁹; d dgnt op 39¹, b^b en d blnte 41 = 10 42 td⁷c/iv (= g V⁷c)
- g 43-46 = 2-5 47 V⁷ en ic; e^{b2} tgh en b^{b1} blnt, g^{#1} en f^{#1} en e¹ dgnte 48 = 47⁽⁸⁾ 49¹⁻² V; e^b dgnt en B^b blnt 49³⁻⁴ ic; G^f,

F' en E dgnte 50-51 V geïmpliseer, afgewissel deur i; E^b en F bhnte 52 V

3.7.2 Bespreking van 'Bitt' ihn, o Mutter'(16)

3.7.2.1 Toonsoort

Daar bestaan geen twyfel dat die tuistoonsoort van die lied wel g mineur is nie, want nie alleenlik bestaan die toonsoorttekens uit twee molle nie, maar neem die lied 'n aanvang met 'n lang tonikapedaal wat oor vier-en-'n-half mate gehandhaaf word tot by mate 1-5² en herhaal word vanaf mate 43-46² en vanaf mate 47-49 verskuif na die dominantpedaal, met in mate 50-51 'n vinnige afwisseling van dominant- en tonika-akkoorde, wat sodoende 'n rotasie van pedaalnote impliseer.

(i) In verband met g mineur: Die harmoniese ritme wissel stadig, wat tot gevolg het dat toonsoortbepalende akkoorde soos die dominant en tonika 'n baie duidelike indruk op die gehoor laat. Die tonikadrieklank verskyn heel dikwels, naamlik op mate 1-2², 3¹⁻², 4¹⁻², 5¹⁻², 43¹⁻², 44¹⁻², 45¹⁻², 46¹⁻², 47³⁻⁴, 48³⁻⁴, 49³⁻⁴, 50², 50⁴, 51² en 51⁴ wat 7,5 mate uit die totale 53 mate uitmaak, dit wil sê 14,15%. Die dominantdrieklank verskyn op mate 2⁴, 3³⁻⁴(as V^{7,-3} geïmpliseer), 4³⁻⁴ (as V^{7,-3} geïmpliseer), 43⁴, 44³⁻⁴ (as V^{7,-3} geïmpliseer), 45³⁻⁴ (as V^{7,-3} geïmpliseer), 47¹⁻², 48¹⁻², 49¹⁻², 50¹, 50³, 51¹, 51³, 52 en 53 (geïmpliseer), wat sewe uit die totaal van 53 mate uitmaak, of 13,21%. Die lied sluit ook af met 'n dominant-akkoord. Verbindings van die twee akkoorde kom voor as volmaakte kadenskonstruksies op mate 2⁴-3¹, 3⁴-3¹, 4⁴-5¹, 43⁴-44¹, 44⁴-45¹, 45⁴-46¹, 47²-47³, 49²-49³, 50¹-50², 50³-50⁴, 51¹-51² en 51³-51⁴ en 'n

volmaakte kadens op mate 48^2-48^3 . Die tuistoonsoort word dus bevestig deur middel van twaalf volmaakte kadenskonstruksies en een volmaakte kadens wat relatief baie is wanneer in aanmerking geneem word dat die gedeelte wat deur g mineur beslaan word slegs 14,75 mate (27,83%) van die totaal uitmaak. Alhoewel g mineur relatief min ruimte beslaan, verteenwoordig dit wel 'n groter segment as wat die ander toonsentrums uitmaak.

(ii) In verband met ander toonsentrums: In hierdie lied is daar 'n gereelde wisseling van toonsoorte en toonsentrums. Skematies voorgestel is die toonsentrumverloop soos volg:

<u>Mate</u>	<u>Toonsentrum</u>	<u>Beskrywing</u>
1-5 ³	g	g td/iii reeds op 5 ³ =B ^b V (chromatiese modulاسie d.m.v td)
5 ⁴ -7	B ^b	B ^b iiic reeds op 7=d ic (diatoniese modulاسie)
8 ¹ -11	d	(mediant naasmekaarstelling)
12-15	B ^b	B ^b VI reeds op 15 ³⁻⁴ =D ^b td ⁷ / ^b vii (chromatiese modulاسie d.m.v td)
16 ¹⁻²	D ^b	D ^b Ic reeds op 16 ² =f VI (diatoniese modulاسie)
16 ³ -21 ⁴	f, F	F td ⁷ d/ ^b VI reeds op 21 ⁴ =C td ⁷ d/NH (chromatiese modulاسie d.m.v td)
21-23 ⁴	C	C Vb reeds op 23 ⁴ =f' N ⁶ (chromatiese modulاسie d.m.v N ⁶)
24-26 ⁴	f', F'	F' td ⁷ /IV reeds op 26 ³⁻⁴ =b V ⁷ (chromatiese modulاسie d.m.v td)
27-28	b	(chromatiese verskuiwing)

29 ¹⁻²⁽⁹⁾	A ^b	(chromatiese verskuiwing)
29 ³ -34 ²	A, B ^b , C ^b , C, D ^b , C, D ^b , D, E ^b , D	(chromatiese verskuiwings)
34 ³ -36	E ^b	E ^b V ⁷ reeds op 36=d D ⁶ (chromatiese modulاسie d.m.v D ⁶)
37-42	d	d td ⁷ c/iv reeds op 42=g V ⁷ c (chromatiese modulاسie d.m.v td)
43-52	g	

Hieruit kan afgelei word dat hier twee diatoniese modulاسies, twaalf modulاسies deur middel van chromatiese verskuiwings, vyf chromatiese modulاسies deur middel van tussendominante, twee chromatiese modulاسies deur middel van NH of D⁶, en een mediant naasmekaarstelling voorkom. Alhoewel hier slegs een geval bestaan waar oorgange deur middel van 'n mediant naasmekaarstelling plaasvind, is daar tog in totaal vier sulke mediant naasmekaarstellings in die lied.

B^b majeur, die verwante majeur van g mineur, word aangetref by mate 5⁴-7, 12-15 en 30¹⁻² en word duidelik bevestig deur die tonikape-daalnote by maat 6 en dominantakkoorde by mate 12¹⁻², 13³⁻⁴, 14³⁻⁴ en 30¹⁻² wat die toonsoort bepaal. Verder is dit opmerklik dat hier verskeie toonsentrums gevind word wat nie as aparte toonsentrums kan geld nie maar bloot die naasmekaarstelling van dominantvierklanke is, naamlik A^b, A, B^b, C^b, C, D^b, C, D^b, D, E^b en D. Die

verskeie akkoordstrukture word as van verbygaande aard beskou en as 'n reeks chromatiese vierklanke gehoor, en het nie 'n effek van opheffing van die tuistoonsoort of die verwante toonsentrums van die lied nie.

3.7.2.2 Sameklanke

Volgens die harmoniese analise in § 3.7.1 blyk dit dat die lied deurtrek is met akkoordvreemde note, veral hulnote. Die hulnote vorm 'n deel van 'n ostinatomotief wat feitlik deur die hele lied voorkom. Die hulnote verdring nooit die toonsoortgevoel nie, maar sorg slegs dat die onrustige atmosfeer, soos aangetoon deur die beskrywende vertolkingsaanduiding "sehr unruhig und leidenschaftlich" beter na vore kom.

Die tussendominante op mate 5^3 , 12^{3-4} , 15^{3-4} , 19^{1-2} , 20^{1-2} en 26^{3-4} verskyn almal sonder oplossingsakkoorde; dit beklemtoon die onrustigheid van die vrou.

Die harmoniese ritme is relatief stadig met 'n gemiddeld van 0,5 tot 1,0 akkoorde per maat. Die enigste uitsondering is by mate 29-36, waar 'n chromaties-stygende reeks dominante vlugtig deur 'n groot getal wisselende geïmpliseerde toonsentrums beweeg. Hier verteenwoordig die snelle wisseling die beeld van die "basilisk", ('n dodelike, mitiese slang). Dit is betekenisvol dat die beskrywende aanduiding by die gedeelte "ängstlich flüsternd und drängend" is.

Die lied bevat opmerklike ooreenkomste met Treibe nur mit lieben Spott(4), 'n lied wat elf dae voor Bitt' ihn, o Mutter(16) getoonset is. Nie alleenlik stem die toonsoorte ooreen nie, maar vertoon dit ook ander ooreenkomste, naamlik

- ▶ aanvangsmelodie (beide begin met d¹, c¹ en c¹ as die eerste note)
- ▶ akkoordoooreenstemming; vergelyk mate 6-7 van Treibe nur mit lieben Spott(4) met mate 29-30 in Bitt ihn, o Mutter(16).

Hieruit kan moontlik afgelei word dat Wolf twee gedigte geneem het wat op twee onderskeie geleenthede oor dieselfde meisie gedig is. Dit is 'n feit wat vir die luisteraar en analis onbekend is. Die enigste afleiding wat wel gemaak kan word is dat Wolf dikwels eiesoortige motiewe, akkoorde of toonsoorte en toonsentrums gebruik om ooreenstemmende gedagtes te verbeeld.

3.7.3 Samevattende opmerkings

Volgens die gegewens blyk dit dat die lied beslis toonsoortgebonde is, en dat die gedeeltes waar daar so vlugtig deur veranderende toonsentrums beweeg word, deurdat die teks dit vereis, 'n reeks dominantvierklanke gebruik word. Die geheelindruk van die lied word bepaal deur:

- ▶ lang pedaalnote (vergelyk mate 1-9 en 12-18)
- ▶ statiese harmonieritme
- ▶ gereelde aanwesigheid van toonsoortbepalende akkoorde
- ▶ tradisionele aanvangsakkoorde, en
- ▶ dominantakkoord as afsluiting.

3.7.4 Voetnote ten opsigte van 'Bitt' ihn, o Mutter'(16)

1. Deel van die ostinatomotief wat hierdie lied karakteriseer.
2. c^2 word eers teruggehou, vorm daardeur 'n bohulpnoot op 6^3 voordat dit deurbeweeg; a^1 is weer 'n antisipasie op 6^4 .
3. Die lied bevat baie hulpnote en leunnote, soos ook lied 22, Dereinst, dereinst, Gedanke mein(22). By maat 12 is daar 'n skielike verplasing uit d mineur na B mol majeur sonder modulاسie, met slegs 'n mediantverhouding.
4. Afgelei van V^9 .
5. Met enkele wysigings.
6. Vorm onderbroke kadens.
7. Vanaf maat 29-34² beweeg die musiek deur chromaties-opskuiwende omkerings. Dit word as sodanig aangedui om aan te toon dat alles geredelik ontleedbaar is.
8. Met ander akkoordvreemde tone: b^b die dertiende, g^f , f^f , f en e dgnte.
9. Vanaf mate 29-33 is die musiek eintlik toonsentrumloos. Dié gedeelte is egter geredelik ontleedbaar en word as sulks aangedui ter wille van leesbaarheid.

3.8 Ach, im Maien(20)3.8.1 Analise van 'Ach, im Maien'(20)

A 1-5 I 6 $td^{9,-1}d/V^{(1)}$ ($b^f=c$) 7 I 8 $td^{9,-1}d/V^{(1)}$ 9 I 10 $V^{7(2)}$; c^{f1} dgnt 11-14 I 15 $iiic$; d^{f1} dgnt 16 V^7b 17 I 18 td^7/V ; e^1 dgnt 19 $td^{9,-1}d/ii^{(1)}$ 20 V^7 ; d^{f1} dgnt 21 I 22 $td^{9,-1}d/V^{(1)}$ 23 I 24 $td^{9,-1}d/V^{(1)}$; g^{f1} blnt 25 I 26 $V^{7(2)}$; c^{f1} dgnt 27-29 I (= c^f VI)

c^f 30 $td^{9,-1}d/iii^{(1)}$ 31-32 ic ; d^{f1} dgnt 33 ic 34 V^7

c^f 35-38 I (=A td/vi)

A 39-42 vii^7b 43-44 $td^{9,-1}b/V^{(1)}$; $c^1 = b^{f1}$ 45-46 td^7/vi 47-50 vii^7b ; c^{f1} en a^f dgnte 51-52 $td^{9,-1}b/V$ en td^9b/V 53 $V^{11,-3}$ 54-56 $V^{7,-3}$; f en f^1 dgnte op 55 57 I 58 $td^{9,-1}/V$; E pedaalnoot 59-60 $V^{7,-3}b$ en V^7b ; A op 59^1 en a op 59^2 tghs 61 vb 62 $td^{9,-1}b/IV$; b^p dgnt (= verlaagde negende) 63 IVb ; e^1 tgh 64 IVb 65 ivb ; e^1 bhnt 66 ivb ; b dgnt 67 I 68 vi ; b dgnt 69-70 $td^{7,-3}/vi$ en td^7/vi ; f^f tgh (= F^f $V^{7,-3}$ en V^7)

F^f 71-75 td/iv (=A td/ii)

A 76-77 vi ; f en F dgnte 78 V^7 79-93 = 5-19 94 V^7 95-96 Moldoer Vib (= F Ib)

F 97-98 V 99-100 IVb ; e^1 bhnt (=A N^6)

A 101-102 td^7d/NH ; d^1 en c^f dgnte 103-104 'IV dubbelverminderd⁽³⁾ 105-106 ic ; b dgnt, F en f bhnte 107 V^7 108 V^7 geïmpliseer 109 I 110 $vii^{7-herstel,-3(2)}$ 111-112 td^{9b}/IV

113 NHC; e¹ tgh⁽²⁾ 114 V^{9-herstal}(2) 115-116 I 117-118 i; b¹
 dgnt 119-121 N⁶; A en A₁ pedaalnote 122 V⁽²⁾ 123-129 I

3.8.2 Bespreking van 'Ach, im Maien' (20)

3.8.2.1 Toonsoort

Die lied bevat drie kruise in die toonsoortteken en sentreer hoofsaaklik rondom tonikadrieklanke, met 'n duidelike stilstand op A I vanaf mate 123-129.

(i) In verband met A majeure: Die lied, soos reeds aangedui, sentreer dikwels rondom A I, wat 'n minder algemene verskynsel in die werke van Wolf verteenwoordig. Die tonika-akkoord kom voor in mate 1-5, 7, 9, 11-14, 17, 21, 23, 25, 27-29, 57, 67, 79, 81, 83, 85-88, 91, 109, 115-116 en 123-129. Dit verteenwoordig 38 mate uit die totaal van 129 mate, dus 29,45%. Alhoewel die persentasie nie noemenswaardig meer is as by ander liedere nie, het die stadige harmoniese ritme 'n sterker inslag op die klankeffek van die lied. Wat ook die persentasie opskuif is die feit dat daar baie omspelings van die tonikadriekklank voorkom. Die dominant word aangetref in mate 10, 16, 20, 26, 53-56 (onvolledig in 53), 59-60, 78, 84, 90, 94, 107-108, 114 en 122, wat 18 mate is, dit wil sê 13,95%. Verbindings van die akkoorde kom voor as volmaakte kadenskonstruksies by mate 10-11, 16-17, 20-21, 26-27, 56-57, 78-79, 84-85, 90-91 en 114-115 en volmaakte kadense by mate 108-109 en 122-123. Dit verteenwoordig nege volmaakte kadenskonstruksies en twee volmaakte kadense. A majeure beslaan ook die grootste segment van die lied, naamlik 125 van die totale 129 mate, of 96,89%, wat oorweldigend is.

(ii) In verband met ander toonsentrums: F majeur vorm nie 'n noemenswaardige deel van die werk nie, maar bestaan net uit twee akkoorde naamlik V en IVb wat vanweë die ander chromatiese akkoorde wat in die lied voorkom, asook die kort verskyning daarvan in hierdie lied, veel eerder as chromatiek aanvaar word.

C' majeur en c' mineur kom voor by mate 30-38 en bestaan slegs uit i, V en $td^{9-11}d/iii$ en I. Omdat dit binne 'n duidelike omspeling deur die tuistoonsoort voorkom is daar geensins gevaar dat dit die tuistoonsoort verdring nie.

3.8.2.2 Sameklanke

Volgens die harmoniese analise blyk dit dat die lied deurtrek is met verminderde akkoorde wat feitlik oral die boonste seksie van onvolledige dominantvyfklanke is. Verminderde vierklanke kom voor by mate 6, 8, 19, 22, 24, 30, 43-44, 51-52, 58, 62, 80, 82 en 93, asook dubbelverminderde vierklanke by 103-104 wat in totaal 17 mate van die geheel vorm, dit wil sê 15,59% van die geheel. Dit is verder opvallend dat die verminderde vierklanke dikwels deel uitmaak van tussendominante. Verdere tussendominante kom voor by mate 18, 38, 45-46, 69-70, 71-75, 101-102 en 111-112 wat die persentasie van tussendominante opskuif na 22,48%. Dit is opvallend dat baie van die tussendominante 'n omspeling van tonika-akkoorde is.

Hieruit spreek dit duidelik dat daar 'n groot aantal tussen-dominante en verminderde vierklanke aanwesig is in die lied. Dit is opvallend dat die akkoorde veral verspreid lê tussen mate 94-107 en saamval met die klimaks van die lied "das hat mir ein Schütz

getötet", waar dan ook die meeste gevalle van tussendominante voorkom.

Wanneer die akkoordopvolgings van die lied in parafrase uitgeskryf word, blyk dit dat feitlik alle stemme bly lê of slegs na die naaste toon beweeg, dikwels as omspeling van primêre drieklanke (veral die tonika). Dit kan as illustratief beskou word van die vroeë skoonheid van die lenteprag. Uitgeskryf lyk die akkoorde soos volg:

A I $td^{9,1}d/x$ I $td^{9,1}d/x$ I V^7 I

iii^c V^7b I td^7/x $td^{9,1}d/ii$ V^7 I

$td^{9,1}d/x$ I $td^{9,1}d/x$ I V^7 I I

$c^{\#} td^{9,1}d/iii$ ic ic ic V^7 I A vii^b

Die belangrike algemene feit van die harmonie is dat dit so een-akkoordgebonde is:

mate 1-17	I in die tuistoonsoort (met omspelings)
mate 21-30	I in die tuistoonsoort (met omspelings)
mate 35-38	I mediantverhouding met die tuistoonsoort
mate 39-42	V ⁹ c in die tuistoonsoort (een-akkoord-gebonde)
mate 47-50	V ⁹ c in die tuistoonsoort (een-akkoord-gebonde)
mate 53-60	V ^{11,9-herstel} en V ⁷ in tuistoonsoort (een-akkoord-gebonde)
mate 71-75	I mediantverhouding met tuistoonsoort

Soortgelyk kan die hele lied ingedeel word wat aantoon dat Wolf dikwels rondom die tonika-akkoord talm.

3.8.3 Samevattende opmerkings

Volgens die klank, die harmoniese analise asook 'n parafrase, blyk dit dat die lied buitengewoon toonsoortgebonde is. Die toonsoortgevoel word veral versterk deur die gereelde aanwesigheid van tonikadrieklanke. Dit word aan gevoel dat Wolf die stilheid en prag van die natuurskoon gedurende die maand Mei wou uitbeeld. Die enigste steuring word by mate 94-107 aangetref.

3.8.4 Voetnote ten opsigte van 'Ach, im Maien'(20)

1. Vorm verminderde vierklank.
2. Oor tonikapedaal.
3. Italiaanse sesdeakkoord in omkering.

3.9 Ob auch finstre Blicke glitten(25)3.9.1 Analise van 'Ob auch finstre Blicke glitten'(25)

- b 0⁵⁻⁶ V⁷ geïmpliseer 1¹⁻³ VIB; d^{f1} dgnt 1⁴⁻⁶ V⁷b; d¹ en B tghs, e^f lnt (vorm skynakkoord = td⁷/V) 2¹⁻³ VIB (f^f = g); d^f en g^f dgnte (wat hier skynakkoorde vorm), g^f beweeg na a^f 2⁴⁻⁶ V⁷ 3¹⁻³ i; d^{f1} dgnt 3⁴⁻⁶ V^{9-herstel,-1}d⁽¹⁾; d¹ tgh 4 VI en N⁶; c^{f1} tgh op 4¹ 5¹⁻³ td⁹c en td⁷c/iii (=D V⁹c en V⁷c)
- D 5⁴⁻⁶ IVc en td⁷/IV⁽³⁾ 6 td/ii 7¹⁻³ N⁶ 7⁴⁻⁶ V^{9b} en V⁷ (=b td^{9b} en td⁷/iii)
- b 8¹⁻³ Vb en V⁷b; e^f dgnt 8⁴⁻⁶ i; d^f dgnt 9¹⁻³ vc 9⁴⁻⁶ td^{7,-3}/V; a blnt (=dertiende) 10 V en V⁷ 11 = 1 12¹⁻⁵ = 2¹⁻⁵ 12⁶ td⁷/iv 13¹⁻³ td⁷/iv; a^f dgnt 13⁴⁻⁶ N⁶; a en f^f dgnte (=F Vb)
- F 14¹⁻³ Ib en Ic; b dgnt⁽⁴⁾
- b 14⁴⁻⁶ V⁷c; b tgh 15¹⁻³ i en td^{9,-1}d/V⁽¹⁾ 15⁴⁻⁶ IIIc; g^f dgnt 16¹⁻³ VIB en VI; f^f en f^{f1} dgnte⁽²⁾ 16⁴⁻⁶ td⁷/V 17¹⁻³ V⁷b; g^f en g^{f1} blnte (= negende) 17⁴⁻⁶ i; g^f en g^{f1} tghs van negende, d^f, g en g¹ bhnte, E^f ohnt 18 = 17 19¹⁻³ V⁷b; g^f en g^{f1} bhnte (= negende), d¹ tgh 19⁴⁻⁵ td⁹/iv; g^f en g^{f1} tghs, g en g¹ dgnte 19⁶ td^{9,-1}b/ii 20¹⁻³ td⁹c en td⁹d/ii; e^{f1} en e^f dgnte in klavierbegeleiding, e^{f1} in sangstem 'n verdubbeling daarvan 20⁴⁻⁶ td^{9-herstel}/V; c^f en c^{f1}=d en d¹ (die negende), F^f ohnt, f^f verdubbeling daarvan, d^f en d^{f1} dgnte 21 td^{9,-1}/iii; d^f, d^{f1} en D^f dgnte 22¹⁻³ td^{9,-1}b/iii; E, F^f, d^f en d^{f1} dgnte 22⁴⁻⁵ td^{9,-1}c/V; F^f dgnt, d^f, d^{f1} tghs, c^{f1} = d¹ enharmonies 22⁶ V⁷b 23 = 3 24¹⁻³ VI; c^{f1} tgh 24⁴⁻⁶ N⁶; b pedaaltoon 25¹⁻³ NH; D^f ohnt, b

tgh 25⁴⁻⁶ D⁶ op verlaagde II; a dgnt in klavierstem, a verdubbeling daarvan, F' bhnt 26 td en td⁷/iv; C en e bhnte (= D td en td⁷/ii)

D 27 N⁶ en V⁷ (=b td/iii)

b 28¹⁻³ Vb en V⁷b 28⁴⁻⁶ i; d⁴¹ dgnt 29¹⁻³ vc; D bhnt 29⁴⁻⁶ td^{7, -3}/V; a blnt (= dertiende) 30 V en V⁷ 31 = 1 32 = 1 33 i; d⁴¹, g', c⁴¹ en g dgnte 34 V

3.9.2 Bespreking van 'Ob auch finstre Blicke glitten'(25)

3.9.2.1 Toonsoort

Die toonsoort van die lied is b mineur.

(i) In verband met b mineur: Dit is opvallend dat b i altyd voorafgegaan word deur b I in die lied, maar in die gestalte van 'n d' as voorbereiding vir d. Alhoewel die d' dikwels slegs 'n versieringsnoot is, het dit tog 'n blywende invloed op die klankeffek van die lied. Dit skep 'n gedurige majeur/mineur-konflik wat vir die luisteraar verwarrend is, soos in mate 1¹⁻², 3¹⁻², 8⁵, 23¹⁻², 26² en 28⁴⁻⁵, waar dit programmaties gebruik word: dit beeld die impulse van 'n hulpelose verliefde uit. By maat 26 verskyn die tonika ook sonder die d-herstel, en neem hier die vorm aan van td en td⁷/iv. Die rede waarom Wolf sodanig te werk gegaan het is programmaties en tiperend van sy kenmerkende styl.

Die toonsoort van b mineur kom voor in mate 1-5³, 8¹-13⁶, 14⁴-26 en 28¹-34 wat 30 mate van die totale 34 mate uitmaak, dus 88,24%. Die

toonsoort word verteenwoordig deur dominantakkoorde op 0^{5-6} (geïmpli-seer), 1^{4-6} , 2^{4-6} , 3^{4-6} , 8^{1-3} , 9^{1-3} (as vc), 10, 11^{4-6} , 12^{4-5} , 17^{1-3} , 18^{1-3} , 19^{1-3} , 22^6 , 23^{4-6} , 28^{1-3} , 29^{1-3} (as vc), 30, 31^{4-6} , 32^{4-6} en 34, wat tien mate van die geheel vorm, dus 29,4%. Tonikadrieklanke kom voor op mate 3^{1-3} , 8^{4-6} , 15^{1-2} , 17^{4-6} , 18^{4-6} , 23^{1-3} , 28^{4-6} en 33, dit wil sê vier mate van die geheel, of 11,76%.

Verbindings van V met I kom voor op mate 2^6-3^1 , 8^3-8^4 , 17^3-17^4 , 18^3-18^4 , 22^6-23^1 en 28^3-28^4 , wat ses volmaakte kadenskonstruksies verteenwoordig.

(ii) In verband met ander toonsentrums: D majeure verskyn slegs vlugtig by mate 5-7, hier bepaal deur die kadenskonstruksie, $V^7c-IVc-I^{7-herstel}$ ($=V^7c-IVc-td^7/IV$) en op maat 27 slegs in die gestalte van 'n Neapolitaanse sesde-akkoord en dominantvierklank. Laasgenoemde akkoord kan natuurlik in enige toonsoort verklaar word, byvoorbeeld as tussendominant, en het nie enige merkbare toonsoortbepalende krag nie. Vanaf mate 5⁴-7 is die akkoordgebruik baie chromaties en wissel die harmonieë tussen IVc , td^7/IV , td/ii , N^6 , V^{9b} en V^7 , wat geensins die toonsoort bevestig nie.

Dit is 'n algemene aanvoeling dat majeuretoonsoorte makliker as mineurtoonsoorte geassosieer word met 'n opgeruimde atmosfeer. Programmaties word die toonsoort van D majeure in die geval moontlik in hierdie konteks gebruik om gestalte te gee aan die helderder betekenis "schöner Augenstern", waardeur 'hoop' geskep word.

(iii) In verband met toonsentrumoorgange: Slegs ses toonsentrumveranderings vind plaas in hierdie lied, naamlik vier deur middel van tussendominante en twee deur middel van 'n chromatiese skuif.

3.9.2.2 Sameklanke

Die akkoordopvolgings klink soms vreemd en nuut wanneer dit vir die eerste keer gehoor word, omdat die stemvoering ongewoon is, byvoorbeeld mate 6-7. Hier gebruik Wolf die opvolging D td/ii, N⁶, V^{9b} en b V^{7b}. Aan 'n parafrase (sien hieronder) kan gesien word hoe gemaklik die akkoordnote werklik by mekaar inskakel, dikwels selfs as enharmoniese ekwivalente. In die werklike komposisie vertoon hulle egter ongewoon weens die stemvoering. Hierdie harmoniegebruik is dikwels in Wolf se musiek aangetref: hy plaas teoreties totaal onverwante akkoorde naasmekaar op so 'n wyse wat deur chromatiese verskuiwing verklaar kan word, maar wat in die geskrewe gestalte nie oral blyk nie:

volgens partituur		Aanpassing van partituur		
6 ³⁻⁶	7	6	7	b → b ^b d [#] → e ^b (enharmoniese Verandering) f [#] → g b → b ^b
D td/ii	N ⁶	D td/ii	N ⁶	V ^{9b}

Akkoordvreemde note vervul 'n belangrike rol in die lied. 'n d'/d konflik word programmaties aangewend om 'n liefdesblik te verklank, en dit word so dikwels herhaal dat dit die aard van 'n "leitmotif" aanneem.

3.9.3 Samevattende opmerkings

Die lied is in b mineur, met volgehoue chromatiek en 'n hele aantal uitwykings, om dan eindelik weer na b mineur terug te keer. Dit

kan beskou word as 'n programmatiese voorstelling van 'n hopeloos-verliefde persoon wat probeer om haar gedagtes weg te kry van die geliefde, maar nie daarin slaag nie.

3.9.4 Voetnote ten opsigte van 'Ob auch finstre Blicken glitten'(25)

1. Vorm verminderde vierklank.
2. Stemvoering met vrye voortgang.
3. td^7/IV resultaat van c dgnt.
4. Effek van N^6 .

3.10 Und schläfst du mein Mädchen(27)

3.10.1 Analise van 'Und schläfst du mein Mädchen'(27)

E^b 1-2 $iii^{-3(1)}$ 3 vii^7 ; g en g^1 dgnte 4 iii^{-3} en $iii^{7,-3}$ 5 vii^7 ; g, g^1 en e^{b1} dgnte 6 iii^{-3} en iii 7 I^{-3} , f bhnt, d^1 aanspringende dgnt, vorm V^{-3} oor I pedaal op 7^{3-4} 8 = 7; c^1 bhnt 9 I^{-3} en $V^{7,-3(2)}$; d^1 aanspringende dgnt op 9^2 , f bhnt, a^b dgnt wat eers versier word 10 I en $td^{7,-3}/IV$; d^1 aanspringende dgnt

C^b 11 ii^7b ; g^{b1} dgnt 12 V^{-3} en $V^{7,-3}$ 13 ii^7b ; g^{b1} en e^{bb1} dgnte 14 V^{-3} (=B^b VI Moldoer, onvolledig)

B^b 15 I^{-3} ; c, c^1 bhnte op 15^4 , c^1 dgnt op $15^{6(3)}$; a^1 aanspringende dgnt 16^{1-3} I; a^1 aanspringende dgnt 16^{4-6} $V^{(2)}$; g dgnt

D 17¹⁻³ I; g¹ aanspringende ohnt 17⁴⁻⁶ V⁽²⁾; d¹ dgnt 18¹⁻³ I;
g¹ aanspringende ohnt 18⁴⁻⁶ V³⁽²⁾ 19 = 18 20 I; g¹
aanspringende ohnt en g dgnt

b^b 21 ii⁷; f en f¹ dgnte 22 V^{9,-3} en V⁻³ 23 = 21

e^b 24 V⁷; g^{b1} dgnt en c^b blnt

E^b 25 = 7 26 I⁻³ en I; d¹ aanspringende dgnt, f bhnt, a^b dgnt
27 = 25; a^b ohnt en c¹ bhnt⁽⁴⁾ 28 = 25 29 = 28 30 I; d¹
aanspringende dgnt 31¹⁻³ I; d¹ aanspringende dgnt 31⁴⁻⁶ V⁻³
oor I; g bhnt 32 I⁻³ en V⁷⁽²⁾; d¹ aanspringende dgnt 33 = 32
34 I; a dgnt 35 I; A dgnt 36-37 I

3.10.2 Bespreking van 'Und schläfst du mein Mädchen' (27)

3.10.2.1 Toonsoort

Die lied neem skynbaar 'n aanvang met c V⁻³ en eindig op E^b I. Daar verskyn nêrens in die lied 'n leitoon van c mineur nie, ook nêrens 'n tonika nie. Dit skakel c mineur as moontlikheid vir 'n tuistoonsoort uit en bewys dat E^b majeur wel die tuistoonsoort is.

(i) In verband met E-mol majeur: Die tonika van E^b majeur kom voor by mate 7¹⁻³ (as I⁻³), 8 (as I⁻³), 9¹⁻³ (as I⁻³), 10¹⁻³, 25 (as I⁻³), 26 (as I⁻³ en I), 27¹⁻³ (as I⁻³), 28¹⁻³ (as I⁻³), 29¹⁻³ (as I⁻³), 30, 31¹⁻³, 32¹⁻³ (as I¹⁻³), 33¹⁻³ (as I⁻³), en 34-37, dit wil sê 13 mate uit die totaal van 37 mate, of 37,8%. Van die 13 mate is die tonika dikwels onvolledig. Dominantakkoorde kom voor by mate 7⁴⁻⁶ (as

skynakkoord), 8⁴⁻⁶ (as skynakkoord), 9⁴⁻⁶ (as skynakkoord), 24 (V⁷ in e^b mineur), 25⁴⁻⁶ (as skynakkoord), 26⁴⁻⁶ (as skynakkoord), 27⁴⁻⁶ (as skynakkoord), 28⁴⁻⁶ (as skynakkoord), 29⁴⁻⁶ (as skynakkoord), 31⁴⁻⁶ (as skynakkoord), 32⁴⁻⁶ (as skynakkoord) en 33⁴⁻⁶ (as skynakkoord), wat 6,5 mate is, 17,57%. Van dié gevalle is dit slegs die V⁷ in e^b mineur (maat 24) wat volledig is. Al die ander gevalle is onvolledig. Verbindings van dominante voor tonikas kom voor by mate 7-8, 8-9, 9-10, 24-25, 25-26, 26-27, 27-28, 28-29, 29-30, 31-32 en 33-34, dit wil sê vier volmaakte kadense en sewe kadenskonstruksies. Tonikapedaalpunte kom voor by mate 7-10 en 25-37, en verteenwoordig 17 uit die totaal van 37 mate, wat tot gevolg het dat daar pedaalpunte op die tonika in 45,94% van die lied voorkom. Die tuistoonsoort word dus bepaal deur vier toonsoortbepalende volmaakte kadense, sewe kadenskonstruksies, onvolledige tonikaakkoorde, pedaalpunte en die einde van die lied wat rondom die tonika van E^b majeur bly.

(ii) In verband met ander toonsentrums: Hierdie is 'n voorbeeld van 'n korter lied met baie toonsentrumverskuiwings: dit beweeg in die verloop van 37 mate deur E^b majeur, C^b majeur, B^b majeur, D majeur, b^b mineur, e^b mineur en E^b majeur, wat relatief baie is binne 'n kort tyd. Skematies sien die toonsentrumverloop soos volg daaruit:

<u>Mate</u>	<u>Toonsentrum</u>	<u>Beskrywing</u>
1-10	E ^b	begin op iii en vii ⁷ vir die eerste ses mate, eers by maat 7 I (chromatiese skuif)
11-14	C ^b	C ^b V reeds op 14=B ^b Moldoer VI (chromatiese skakeling)
15-16	B ^b	skielike oorgang (mediant naasmekaarstelling)

17-20	D	(chromatiese skuif)
21-23	b ^b	(chromatiese skuif)
24-37	e ^b , E ^b	

Toonsoorte skuif chromaties bymekaar in. Daar is een modulasie deur middel van 'n chromatiese skakelakkoord, een mediant naasmekaarstelling en drie deur middel van 'n chromatiese skuif. Toonsoorte volg mekaar op volgens die beskrywing in die bogegewe skema.

3.10.2.2 Sameklanke

Die geheeleeffek is wiegend en akkoordpatrone word dikwels herhaal (byvoorbeeld iii-vii⁷-iii-vii en I-V-I-V). Alhoewel dit nie oral presies dieselfde akkoorde is nie, is daar duidelike ooreenkomste wat dieselfde effek skep. Skematies sien dit soos volg daaruit:

Mate 3 - 4	Grondtoonverhoudings vii-iii
Mate 5 - 6	Grondtoonverhoudings vii-iii
Mate 7 -10	Binne elke maat dieselfde (slegs I en V as skynakkoorde)
Mate 11-12	Grondtoonverhoudings ii ⁷ -V
Mate 13-14	Grondtoonverhoudings ii ⁷ -V
Mate 15-16	Binne elke maat dieselfde (slegs I en bhnte V)
Mate 17-20	Binne elke maat dieselfde (slegs I en bhnte V)
Mate 21-22	Grondtoonverhoudings ii ⁷ -V
Mate 23-24	Amper dieselfde as 21-22
Mate 25-37	soos mate 7-10

Samevattend bestaan dit uit:

Mate 1-6: iii - vii - iii - vii - iii

Grondnote: G - D - G - D - G

Mate 7-10: I - V - I - V - I

Grondnote: E^b - B^b - E^b - B^b - E^b

Die gegewe akkoordpatroon word dikwels in die verloop van die lied gebruik, en word vereenselwig met die barcarolle idee (Venesiaanse gondellied) van die teks. Die algemene voorkoms van grondnootpedale dra by tot die eenheid van die lied.

3.10.3 Samevattende opmerkings

Die tonika-akkoord verskyn dikwels onvolledig. Dit doen egter nie afbreuk aan die toonsoortgevoel van die werk nie omdat die patrone gevorm uit grondtoonveranderings, soos hierbo verduidelik, dikwels afgewissel word deur statiese tonikagedeeltes of dominante, wat die toonsoortgevoel herstel. Die lied toon duidelike ooreenkoms met Die ihr schwebet(4) waar daar ook 'n volgehoue motief is wat deur verskillende toonsentrums beweeg.

3.10.4 Voetnote ten opsigte van 'Und schläfst du mein Mädchen' (27)

1. Ongewone akkoord waarop lied begin.
2. Oor I-pedaal.

3. Deurgangsnote vorm V van B^b oor tonikapedaal.
4. Vorm V^{7,-3}.

3.11 Sie blasen zum Abmarsch(28)

3.11.1 Analise van 'Sie blasen zum Abmarsch'(28)

B^b 1 IV⁷⁽¹⁾ 2 td/vi en td⁹/vi; G, B^b, e^b en e^{b1} bhnte⁽²⁾ 3=1⁽³⁾; c¹ dgnt op 3³ in sangstem 4 V; B^b en d bhnt⁽⁴⁾ 5 I⁷⁽⁵⁾ 6 td⁻³, td/iii⁽⁶⁾; B^b bhnt en d ohnt, f en f¹ antisipasies 7=5⁽³⁾ 8 V; b^b dgnt 9 V en V⁹ 10-13 V⁹ 14 V^{7,-3}d en V⁷; B^b, G, D^b, B^b dgnte 15 V⁷ en V⁻³ 16¹⁻³ I; a dgnt 16⁴ td⁷/IV 17¹⁻² IVc; c¹ dgnt 17³⁻⁴ I 18 iii; e¹ dgnt, c¹ aanspringende ohnt (= c ii)

c 19¹ Ic 19² V⁷, 19³⁻⁴ I; e^{b1}, b^{b1} antisipasies

B^b 20¹⁻² V^{11,-3} 20³⁻⁴ ii; d¹ dgnt, b^{b1} antisipasie 21¹⁻³=20¹⁻³

D 21⁴ I^{7-hersteel}d (= td⁷d/IV) 22¹⁻³ I en Ib 22⁴ I^{5'} 23 IV; c¹ dgnt 24¹⁻² Ic; b¹ bhnt, b en g dgnte in begeleiding en verdubbeling in stem 24³⁻⁴ V^{7,-3} en V⁷; b tgh van dgnt, d¹ blnt 25¹ I; e^b en e^{b1} bhnte (= g V)

g 26 VI⁷; c¹ dgnt 27=25⁽³⁾ 28=26 29=25⁽³⁾ 30=26⁽³⁾ 31 V; g antisipasie

B^b 32 V^{9,-3} en V^{9b,-3} 33 V^{11,-3} en V^{9b}; b^b tgh

E^b 34 V^{9,-3}, V^{11,-3} en Ic; c^{b1} tgh op 34³ 35 V^{11,-3} en V^{9b} en V; e^{b1} tgh

A^ba^b 36¹⁻² V⁷; d¹ en d dgnte in klavier en tgh in sangstem op 36^{1b}; A^b₁ en A^b₂ dgnte op 36^{2b} 36³ vii^{7b,-3}; A^b₂ en A^b₁, c^{b1} dgnte 36⁴ V^{9b}b en Vc 37=36 38¹⁻² VI; g en G olnte, d^{b1} blnt, 38³⁻⁴ iv; E^b en e^b olnte, b^b dgnt 39¹ ^bVIIb; C en c olnte 39² ivc 39³⁻⁴ V; A₁ en A₂ olnte 40¹⁻² VI; G^b en g^b blnte en G₁ en G₂ olnte 40³⁻⁴ V; D en D₁ olnte (= d NH)

d 41¹⁻² ic; C^f en C^f₁ aanspringende ohnte 41³⁻⁴ verminderde vierklank (g-b^b-c^f-e) = V^{9b,-1}; c dgnt, E^b dgnt na e in regterhand, F^f₁ en F^f₂ aanspringende hnte (= g td/V)

g 42 = 25 43-44 = 26-27

B^b 45¹⁻³ IV⁷ en IV 45⁴ td^{9,-1}/V 46¹⁻² Ic; d^{b1} dgnt 46³⁻⁴ V⁷ 47 I en td⁷d/IV 48 IV en IVc en IV; f¹ tgh 49 I, IV, I, IV 50 I en V⁷; e¹, d^b dgnte 51 I en V^{7b}d 52-53 I en V^{13,9b}d 54 I, V^{13,9b}d 55 I 56 I en iv⁷ 57-58 I

3.11.2 Bespreking van 'Sie blasen zum Abmarsch' (28)

3.11.2.1 Toonsoort

Die tuistoonsoort van die lied is sonder twyfel B^b majeureur.

(i) In verband met B^b majeureur: Alhoewel die lied 'n aanvang neem met B^b IV⁷ (of g VI⁷) en daar onmiddellik 'n td en td⁹/vi (= g V en V⁷) verskyn as opmerklike onvolmaakte kadensering, is die lied vanaf maat 9 baie duidelik in B^b majeureur.

Die toonsoort van B^b majeur word verteenwoordig deur dominant-akkoorde en enkele tonikas. Tonika-akkoorde kom voor by mate 5, (as I⁷), 7 (as I⁷), 16¹⁻³, 17³⁻⁴, 46¹⁻², 47¹⁻³, 49¹, 49³, 50¹, 51¹⁻³, 52¹⁻³, 53¹⁻³, 54¹, 54³, 55, 56¹⁻², 57-58, naamlik 11,75 mate van die geheel, dit wil sê 20,26%, en dominante by mate 4, 8, 9-13, 14-15, 20¹⁻², 21¹⁻², 32-33, 46³⁻⁴, 50⁴, 51⁴, 52⁴, 53⁴, 54² en 54⁴ naamlik 13 mate van die geheel, dus 22,41%, met die dominant dikwels onvolledig. Verbindings van die twee akkoorde kom voor as volmaakte kadenskonstruksies by mate 4-5 en 15-16 en as volmaakte kadense by mate 46-47, 50⁴-51¹, 51⁴-52, 52⁴-53, 53⁴-54, 54²-54³ en 54⁴-55.

Die lied eindig heel definitief in B^b majeur met IV, V, I baie sterk op die voorgrond. Die laaste 13 mate bevat sewe volmaakte kadense wat die toonsoort finaal bevestig. Die toonsoort van B^b majeur kom voor by mate 1-7 (maar vol chromatiek), 8-18, 20-21³, 32-33 en 45-58, dit wil sê 35,75 mate van die geheel, of 61,64%. (In wese is mate 1-7 slegs teoreties in B^b omdat dit so chromaties is dat dit nie as B^b majeur ervaar word nie. Sonder dié gedeelte is die persentasieverspreiding slegs 49,57%.)

(ii) In verband met ander toonsentrums: Toonsentrums wat gebruik word is almal naby verwant aan die tuistoonsoort, dit is slegs A^b majeur en a^b mineur (mate 36-40) wat ver verwyderd is van die tuistoonsoort. Dié toonsentrum staan weer in 'n subdominant-verhouding met E^b majeur (wat in subdominantverhouding tot die tuistoonsoort is).

Soos reeds by (i) hierbo genoem neem die lied 'n aanvang met IV⁷ wat ook beskryf kan word as g VI⁷ vanweë die onvolmaakte kadens by maat 2. Wanneer die lied as geheel ontleed word blyk dit dat hierdie tendens telkens weer herhaal word, naamlik onvolmaakte kadense by mate 4 (F majeur = B^b V), 6 (d mineur = B^b td/iii), 8 (F majeur = B^b V). Hierdie talle veranderings van akkoorde wat veranderings in

toonsentrums impliseer kan programmaties verbind word met die ontredde van die persoon omdat haar geliefde moet vertrek. Dit is opvallend dat die harmoniek oor die algemeen rondom V en I-akkoorde talm.

Dit is slegs vanaf mate 36-39 wat in A^b majeur en a^b mineur is waar daar 'n toename in chromatiek, met daarmee saam ryklik versierde akkoordiek, aangetref word. Alhoewel hier ook nog V en I-akkoorde in die "onverwante toonsentrum" voorkom, is die gehooreffek een van chromatiek. Hierdie gedeelte is illustratief van leegheid "Nach nichts ich frag", depressie "keine Lust mehr heg' ich, nur Zwiesprach" en pyn "meiner Pein".

3.11.3 Samevattende opmerkings

Sie blasen zum Abmarsch(28) is opmerklik toonsoortgebonde. Die tuistoonsoort word dikwels bevestig deur middel van volmaakte kadense en kadenskonstruksies. Die volgehoue militêre nabootsing verleen aan die lied 'n eiesoortige karakter. Die harmonie sentreer veral rondom dominant- en tonika-akkoorde. Dit is opvallend dat Wolf in hierdie lied toonsentrums kombineer met motief-assosiasies om 'n nuwe effek te verkry.

3.11.4 Voetnote by 'Sie blasen zum Abmarsch'(28)

1. Dit is ook moontlik om die harmonie as I, vi, IV, vi, I, IV, vi en I te beskryf. Een akkoord vir die maat word verkies na aanleiding van mate 10-12 waar die harmonie meer staties is.

2. Ook moontlik as td/vi en IVb; f' en f^{f1} pedaalnote, td/vi en td⁹/vi.
3. Wat harmonie betref.
4. Vorm skynakkoord = I.
5. Ook moontlik iii, I en I⁷.
6. Ook V van d, hier egter te kort verskyning om in d mineur verklaar te word.

3.12 Geh', Geliebter, geh' jetzt!(34)

3.12.1 Analise van 'Geh', Geliebter, geh' jetzt!'(34)

F' 1 V^{9-herstel}; f' en f^{f1} dgnte 2 V^{9,-3}, V⁷ en V^{9,-3}; d¹, d², e¹, e² dgnte, a bhnt 3 I; b', b^{f1}, b, b¹, g', g^{f1}, g, g¹, dgnte 4 D⁶ oor tonikapedaal; c' en c^{f1} tghs op 4¹⁻², e en e¹ dgnte 5=3 6 ii h.v. oor tonikapedaal; c' en c^{f1} tghs op 6¹⁻³ en dgnte op 6⁸ 7=3 8¹⁻⁶ D⁶; c^{f1}, c^{f2}, b, b¹, a', en a^{f1} dgnte 8⁷⁻⁹ td^{7,5-herstel}c/V; 9 ii h.v.; c^{f1} en c^{f2} dgnte 10 td^{7,-1} en td^{9,-3}/V oor tonika en dominantpedaal⁽¹⁾ 11¹⁻³=10¹⁻³ 11⁴⁻⁶ I 12 td^{11,9-herstel,-3}/IV⁽²⁾; f^{f1} = g (die negende) 13 td^{7,-3}/V⁽²⁾; e en c^{f1} dgnte 14 td/Moldoer VI⁽³⁾; g', f' en d' dgnte 15 td^{9-herstel}/ii⁽⁴⁾; g' en b blnte 16 verlaagde VII; a', a^{f1}, f', f^{f1}, d', d^{f1}, c^{f1} en c^{f2} dgnte 17 td⁷/ii en td^{9b}/ii; b en B tghs, g' en G^{f1} dgnte en b blnt 18 verlaagde VII en verlaagde VII⁷; d^{f1} tgh en d^{f2} verdubbeling daarvan, c^{f1}, c^{f2}, a', a^{f1}, f', f^{f1}, d' en d^{f1} dgnte 19 td⁷d/VI; d^{f1} tgh van wegspringende dgnt, f^{f1} en f^{f2} blnte, d^{f1} en d^{f2} dgnte 20=1 21 V^{9-herstel,-3} en V^{9-herstel}; d^{f1} en d^{f2} bhnte op 21² en dgnte op 21⁷, a bhnt 22¹⁻³ V^{9-herstel} 22⁴⁻⁶ ivb⁽⁵⁾; c^{f1} en c^{f2} ohnte 22⁷⁻⁹ D⁶ op verlaagde VI; c^{f1} en c^{f2} ohnte 23¹⁻⁶ td⁷c/V; c^{f1} en c^{f2} ohnte 23⁷⁻⁹ V^{9-herstel}b; d^{f1} en d^{f2} tghs 24

td⁷⁻³d/IV en td⁷d/IV; b^f, b^{f1}, b, b¹, g^{f1}, g^f, g, g¹, e^f en e^{f1}
 dgnte 25¹⁻⁶ IVb; e¹ en e² tghs wat 'n oktaaf hoër spring, c^{f1},
 c^{f2}, a^f, a^{f1} dgnte 25⁷⁻⁹ verhoogde ii° 26¹⁻⁶ Ic en Ib; d^{f1} en d^{f2}
 tghs, d¹, d², b^f, b^{f1}, b en b¹ dgnte 26⁷⁻⁹ IV; c^{f1} dgnt en c^{f2}
 verdubbeling daarvan, a^f en a^{f1} tghs, g^f en g^{f1} dgnte 27¹⁻³
 td^{9-herstel,-1}b/V 27⁴⁻⁶ ic; b antisipasie, g^f en g^{f1} antisipasies
 27⁷⁻⁹ V⁷; a^f en a^{f1} dgnte 28-36 = 3-11

E 37¹⁻³ V^{11,-3} 37⁴⁻⁶ V^{9,-3}; c^{f2} dgnt, E^f wegspringende ohnt 37⁷⁻⁹ V⁷;
 g^f en G^f dgnte, e^f ohnt op 37⁹⁽⁶⁾ 38¹⁻³ V^{11,-3} 38⁴⁻⁶ V⁷; e^f, G^f en g^f
 dgnte op 38⁶⁽⁶⁾ 38⁷⁻⁹ V^{11,-3}; d en g^f dgnte, E^f ohnt⁽⁷⁾ 39¹⁻³ V^{9,-3} en
 V^{11,-3} 39⁴⁻⁶ td⁹d/ii as deurgangsakkoord; e en a dgnte 39⁷⁻⁹ V;
 g^f dgnt op 39⁷, A^f, f^{f2} dgnte op 39⁹ 40¹⁻³ V⁷; d^{f1} tgh, e^f, g^f en
 G^f dgnte op 40³, d¹ wegspringende ohnt⁽⁷⁾ 40⁴⁻⁶ V^{11,-3} 40⁷⁻⁹ V⁷;
 e, E en e¹ dgnte 41¹⁻⁶ td⁷/vi en td⁹/vi 41⁷⁻⁹ iib; d^f tgh in
 sangstem, met verdubbeling in klavier, e ohnt en e¹ dgnt
 42¹⁻³ td⁷ en td⁹/vi 42⁴⁻⁹ ii⁷b; d^{f1} olnt op 42⁴⁻⁵, g^f, d^f, d^{f1} en g^{f1}
 dgnte 43¹⁻³ td⁹ en td⁷/vi 43⁴⁻⁹ ii⁷b; e^{f1}, e en e¹ dgnte op 43⁴⁻⁶,
 b^f ohnt, d^f, d^{f1} dgnte op 43⁷⁻⁹ 44¹⁻³ ii⁷ en ii⁷b; b^f dgnt, c^{-herstel1}
 verdubbeling daarvan, d^{f1} olnt, e^{f1} dgnt 44⁴⁻⁹ V⁷d en V⁷; c^f, A^f,
 A^{f1}, c^f, g^{f1} en a^{f1} dgnte 45 Ib 46 td¹³d en td⁷d/IV;
 c¹, a^f, a^{f1}, a, a¹, f^f en f^{f1} dgnte 47¹⁻⁶ td⁷c/ii; b^f dgnt 47⁷⁻⁹
 td⁷/ii; a dgnt in sangstem, a en a¹ verdubbeling daarvan in
 klavierstem 48 td⁷b/NH; f^{f1}, f^{f2}, f¹, f², d¹, d², d^{b1} en d^{b2} dgnte
 (d^b=c^f) (= b^b td⁷b/V)

b^b 49 V⁷d; d¹ en d² bhnte, d^{b1}, d^{b2}, b, b¹, b^b en b^{b1} dgnte 50 VI⁷;
 a en a¹ olnte, c¹, c², e^{b1}, e^{b2}, e¹ en e² dgnte 51 herstel VI⁷;
 e¹ en e² ohnte (chromatiese skuif)

F^f 52¹⁻⁶ V^{7,-3}c; f^{f1} en f^{f2} tghs op 52¹⁻² en dgnte op 52⁵, f^{f1} en f^{f2}
 dgnte 52⁷⁻⁹ V⁷d; f^{f2} olnt, c^{f1}, c^{f2} dgnte, g^{f2} wegspringende
 dgnt 53-56 = 3-6 met 'n afwyking van akkoordvreemde noot

by 56⁸ 57 i^{7-herstel}; d' en d^{f1} dgnte 58 td d/Moldoer VI; f' en f^{f1} bhnte 59¹⁻⁶ V⁷c; f' en f^{f1} bhnte, A dgnt 59⁷⁻⁹ td⁷/VI; d' en d^{f1} dgnte

E 60¹⁻⁶ Vb; g' en g^{f1} blnte, g en g¹ dgnte 60⁷⁻⁹ td^{9,-1}c/vi 61¹⁻³ td⁷b en td⁷d/vi; a en a¹ tghs 61⁴⁻⁶ vi h.v.; b en b¹ blnte 61⁷⁻⁹ td⁹d/V; d^{f1}, b en b¹ dgnte 62 = 60 'n oktaaf hoër

D 63 V⁷c, a en d; B' en b' olnte, d¹ blnt, d', d^{f1}, e', e^{f1} en b^b dgnte 64¹⁻⁶ Ib; b^b en b^{b1} dgnte 64⁷⁻⁹ td⁷b/IV 65¹⁻³ td⁹b/ii en td⁷d/ii 65⁴⁻⁹ V^{9b,-1}c en d; d¹ en d² blnte op 65⁴ (vorm elfde) en dgnte op 65⁵ 66 Ib; b^{b1} en b^{b2} dgnte

E 67 V^{9,-1}d; c², c³ en c¹ verlaagde negendes as dgnte 68 IVc; f^{f1} en f^{f2} blnte, f¹ en f² dgnte op 68¹⁻⁶, d^{f1}, d^{f2}, d¹ en d² dgnte op 68⁷⁻⁹ 69 V^{9-herstel,-1}d; g^{f1} en g^{f2} blnte en g¹ en g² dgnte op 69¹⁻², g' en g^{f1} bhnte op 69⁷, g en g¹ dgnte op 69⁸ 70¹⁻⁶ V^{9-herstel,-1}c en V^{9-herstel}d; g^{f1} en g^{f2}, e¹ en e² dgnte 70⁷⁻⁹ V⁷d; c^{f1}, c', c¹ en c² dgnte 71-74 = 45-48

b^b 75-77 = 49-51

F' 78-81 = 52-55 82 = 31 83-86 = 7-10, met enkele wysigings in akkoordvreemde note 87 = 11 88 I en Moldoer VI 89 = 88 90-93 I

3.12.2 Bespreking van 'Geh', Geliebter, geh' jetzt!'(34)3.12.2.1 Toonsoort

Volgens die toonsoortteken van sewe kruise, aanvang op dominant van F' en tonika afsluiting, is die tuistoonsoort F' majeureur.

(i) In verband met F' majeureur: In teenstelling met die meerderheid van die liedere van Wolf bevat die begeleiding besondere baie vol akkoorde, dikwels vyfstemmig en sesstemmig, sodat die klank besonder ryk is. Volgens die harmoniese analise blyk dit dat daar baie chromatiek is, maar val dit ook op dat gewoon-tradisionele akkoorde wel op prominente plekke voorkom, byvoorbeeld tonikadrieklanke in mate 3, 5, 7, 11⁴⁻⁶, 26¹⁻⁶, 28, 30, 32, 36⁴⁻⁶, 53, 55, 79, 81, 83, 87⁴⁻⁶, 88-93, wat 18,3 uit die totaal van 94 mate uitmaak, dit wil sê 19,5%, terwyl dominante voorkom by mate 1-2 (onvolledig by 2), 20-22³, 23⁷⁻⁹, 27⁷⁻⁹, 52, 59¹⁻⁶ en 78, dus 7,6 mate of 8,09%. Verder verskyn daar talle pedaalnote op tonika- of dominantnote, of 'n kombinasie daarvan, byvoorbeeld mate 3-7, 10-11, 12-14, 28-32, 35-36, 53-57, 79-83 en 88-94, wat 33 mate is van die totaal, of 35,11%.

Die sangstem neem 'n aanvang met 'n vreemde d¹ as beginnoot, wat hier 'n programmatiese konnotasie het. Die d¹ staan net so koud buite die toonsoort van F' soos die geliefde wat in die koue uur van die môre uitgesluit is van sy beskutte liefdesnessie.

(ii) In verband met ander toonsentrums: Die lied is vir 'n groot gedeelte in die toonsentrum van E majeureur, naamlik mate 37-48 en 60-62 en 67-74, wat 23 mate van die totaal uitmaak en dus 24,47%

van die lied verteenwoordig. E majeur is volgens die tradisionele funksieleer baie ver verwyderd van F' majeur. Die oorgang by mate 36-37 gaan gepaard met 'n sterk a¹, a² en a dwarsstand; dit word aangevoel as programmaties: die geliefde word ru uit die beskutte nessie van sy drome geruk om weer in die helder sonlig saam met die bedrywige markverkeer te wees. Hier in die gejaagdheid is dit moeilik om die ervaring van verbondenheid en beskutting van die liefdesnessie in herinnering te roep.

Eenheid word bewerkstellig in die E majeur gedeelte deur die begeleidingsmotief, wat byna dieselfde bly as by die aanvang en wat hier beslis as oriëntering dien. Dit is opvallend dat die akkoordpatroon dieselfde bly en dat toonsoortbepalende drieklanke soos dominante en tonikas nog belangrik is. Tonikas kom voor by mate 45 en 71, terwyl dominante voorkom by mate 37-40, 44⁴⁻⁹, 60¹⁻⁶, 62¹⁻⁶, 67, 69 en 70⁷⁻⁹. Dit bevestig dat selfs ver verwyderde toonsoorte nog tradisioneel behandel word.

Vanaf mate 49-51 en 75-77 is die lied in b^b mineur, wat ook baie ver verwyderd is vanaf F' majeur. So 'n waarneming is egter van blote teoretiese waarde omdat die luisteraar geensins die enkele V^d in 49 en die verdere chromatiek as deel van b^b mineur sal hoor nie, maar veel eerder as dominante in verskillende toonsoorte.

(iii) Met betrekking tot oorgange tussen toonsentrums: Slegs een toonsoort en drie toonsentrums kom voor, naamlik F' majeur, E majeur, b^b mineur en D majeur.

Skematies sien die toonsentrumverloop soos volg daaruit:

<u>Mate</u>	<u>Toonsentrum</u>	<u>Beskrywing</u>
1-36 ⁴⁻⁶	F'	oorgang deur chromatiese skuif ⁽⁸⁾
37-48	E	E td ⁷ b/NH reeds op 48 = b ^b td ⁷ b/V (chromatiese skakelakkoord)
49-51	b ^b	(chromatiese skuif)
52-59	F'	F' td/vi - IVb (= E Vb) diatoniese skakelakkoord
60-62	E	Oorgang deur chromatiese skuif
63-66	D	Oorgang deur chromatiese skuif
67-74	E	E td ⁷ b/NH reeds op 74 = b ^b td ⁷ b/V
75-77	b ^b	(chromatiese skuif)
78-93	F'	

Volgens die notevoorbeeld by die voetnote kan gesien word hoe die toonsoorte en toonsentrums chromaties inmekaar skuif. Daar is slegs een diatoniese skakelakkoord, naamlik by mate 59-60.

3.12.2.2 Sameklanke

Die lied is soos die meerderheid van Wolf se liedere baie chromaties. Hierdie gehoorswaarneming word verder versterk deur die groot hoeveelheid chromatiese akkoordvreemde tone.

Al die akkoorde is bepaalbaar en nêrens is daar sprake van willekeurige sonoriteite nie. Baie van die gevalle kan programmaties verklaar word, byvoorbeeld in maat 31 verskyn ii-

hardverminderd as uitdrukking van die grou, vroeë oggendlig.

Tussendominante los dikwels nie diatonies op nie maar beweeg chromaties na 'n verdere tussendominant of ander akkoord. Hier bestaan egter dikwels bindingsmiddele in die oorgange, byvoorbeeld vanaf mate 12-14 beweeg die harmonie deur $td^{11,9\text{-herstel},-3}/IV$, $td^{7,-3}/V$ na $td/Moldoer VI$, met 'n tonikapedaal as bindingsmiddel.

3.12.3 Samevattende opmerkings

Die lied is baie chromaties van aard, onder andere as gevolg van chromatiese akkoordvreemde note. Maar dit is opvallend dat diatoniese akkoorde 'n oorkoepelende rol vervul in die raamwerk van die lied. Oorgange tussen toonsentrums en die tuistoonsoort vind nie op tradisionele wyse plaas nie, maar is deel van die wye chromatiese web wat die lied omsluit.

3.12.4 Voetnote ten opsigte van 'Geh', Geliebter, geh' jetzt!' (34)

1. As geheel vorm maat 10 'n td^{13}/V oor tonika- en dominantpedaal.
2. Oor I-pedaal; tonikapedaal hier deel van harmonie.
3. Oor I-pedaal; tonikapedaal hier nie deel van harmonie nie.
4. Oor D' en D'_1 -pedaal; pedaal hier nie deel van harmonie nie.
5. As deurgangsakkoord.
6. Vorm skyn- td^7/ii .

HOOFSTUK 4

DIE ANALISES VAN HUGO WOLF SE SPANISCHES LIEDERBUCH GEMEET AAN SIENINGS IN DIE VAKLITERATUUR

4.1 Inleidende opmerkings

In hierdie seksie word die voorafgaande inligting wat deur middel van analise oor Wolf se hantering van harmonie ingewin is, vergelyk met die stellings van Schönberg en ander skrywers en komponiste wat daarop dui dat hulle Wolf as 'n skakel beskou in die harmoniese evolusielyn wat via Schönberg by atonaliteit en dodekafonie uitgekom het.

Skrywers verwys dikwels na die tradisionele harmoniese tegnieke in Wolf se liedere, en dat elke kleinste harmoniese gebeurtenis van die grootste programmatiese betekenisvolheid is. Sy akkoordgebruik is volledig toonsoortgebonde, en die tonika- en dominantbegrippe speel 'n deurslaggewende rol ook wanneer hulle as sodanig minder prominent is of selfs wanneer hulle afwesig is: selfs te midde van voortdurende modulاسies word die aard van alle harmonieë nog sterk aangevoel. Twee aspekte uit hierdie paragraaf benodig 'n kort verduideliking:

- ▶ Met die begrip toonsoortbepaald word bedoel dat die akkoordiek beskryf word in terme van (a) opgestapelde derdes, (b) dat daar 'n sentrale tonika teenwoordig is, (c) dat die chromatiek onmiddellik oplos, of (d) sou die chromatiek nie onmiddellik oplos nie, beweeg dit chromaties

tussen diatoniese stutpunte, en (e) dat akkoordvreemdtone volgens 'n aanvaarde stelsel verklaar kan word, met ander woorde die note beweeg na oplossingstone.

- Om so 'n harmoniese gesteldheid te kan waardeer is dit nodig dat die luisteraar fyn harmoniese waarneming het en sensitief is vir die effekte wat daarmee bereik word. Indien dit van 'n luisteraar verwag word om bewus te wees tussen presies watter tonikas modulاسies beweeg, beteken dit dat die luisteraar oor absolute gehoor vir toonhoogtes sal moet beskik. Sams (1972:9) noem hierdie voorwaarde, en spekuleer dat Wolf dit moontlik uit die oog verloor het dat baie min musici wel oor absolute gehoor beskik.

Wolf se harmonieë is deur tydgenote beleef as ongewoon progressief, byvoorbeeld wat "chains of unresolved discords" betref. Hiermee is bedoel dat sy hantering van die chromatiese oplossing van chromatiese akkoorde vreemd nuut op hulle ore geval het en vir hulle teoreties onverklaarbaar was. Hy self het egter gesê dat sy akkoordopvolgings nog altyd die toets van tradisie kan slaag (kyk § 1). Hiermee het hy aangedui dat hy homself as 'n tradisionalis beskou het, en dat hy nie gesteld was op vernuwinge of eksperimentering as sodanig nie.

In hierdie opsig kan 'n misverstand baie geredelik ontstaan indien die volgende verskille tussen teorie en gehoorswaarneming nie in gedagte gehou word nie: volgens skryfwyse kan 'n stuk musiek in 'n definitiewe toonsoort (byvoorbeeld C majeur) begin en dan na 'n ander definitiewe toonsoort (byvoorbeeld F majeur) beweeg, en die hele proses blyk duidelik uit die geskrewe tone. Dieselfde musiek sal egter deur die groot meerderheid persone wat opgelei is as

musici en oor genoegsame kennis beskik om bewus te wees van harmoniese gebeure, waargeneem word as aanvanklik in 'n majeure-toonsoort (nie noodwendig C nie) wat later beweeg na 'n ander majeure-toonsoort (nie noodwendig F nie). 'n Verandering van tonika sal wel waargeneem word, maar die presiese identiteit van die verandering sal nie duidelik wees nie. In albei die waargenome toonsoorte sal die luisteraar bewus wees van die V-I of slegs V-verhoudings en funksies, maar nie weet presies watter V of watter I ter sprake is nie.

Dieselfde omstandighede geld vir chromatiese akkoorde: sodanige luisteraars wat wel oor die gekultiveerdheid beskik om die impak van gevorderde chromatiek te beleef en te verwerk, sal byvoorbeeld 'n verminderde vierklank of Italiaanse vergrote sesde-akkoord ensovoorts aan die kenmerkende klank daarvan herken, in watter verband of in watter (onbekende) toonsoort dit ookal voorkom. Op soortgelyke wyse word akkoordvreemde note individueel en in kombinasies as bekende, verstaanbare klankeffekte gehoor, afgesien daarvan of die identiteit van die betrokke toonsoort as sodanig bekend is. Hierdie verhoudings en funksies is die kenmerkendste eienskap van funksionele harmoniek en word instinktief as sodanig waargeneem deur die opgeleide toehoorder. (Onopgeleide toehoorders vir hierdie soort musiek bestaan in elk geval nie.)

In verband met chromatiek word dit deur die opgeleide gehoorswaarnemer verwag dat trapsgewyse oplossings sal plaasvind, of hoogstens 'n beperkte aantal geykte ornamentele en nie-trapsgewyse oplossings. In die aanhaling hierbo waarin Wolf sy praktyk regverdig, bedoel hy dat hy altyd hou by die genoemde tradisie in verband met oplossing, maar dat sy oplossings wel dikwels van een chromatiese akkoord na 'n ander chromatiese akkoord plaasvind, en nie altyd of noodwendig deur diatoniese akkoorde in dieselfde

toonsoort begrens word nie ('n ekstreme geval is die begin van Herr was trägt der Boden hier(9)).

Wolf se soort hantering (wat ooreenstem met dié van Wagner, wat dit oor groter afstande op 'n groter skaal bedryf) kom in teoretiese (geskrewe) opsig neer op die vervaging van tonika-oorheersing, dit wil sê op die verswakking van die tuistoonsoort as 'n teoretiese begrip. In hierdie verband verklaar 'n skrywer soos Samson (1979:7): "...in several songs by Wolf consistent cadential evasions and unexpected tonal directions do result in tonal ambiguity." (Let wel: die feit dat dit hier gaan om teoretiese verskynsels moet baie sterk beklemtoon word. In gehoorsmatige opsigte is daar selfs in Wolf se teoreties mees verwarrende ("gevorderde") deviese nooit iets onbegrypliks of moeilik aanvaarbaar uit tradisionele standpunt nie.)

Hiermee word bedoel dat, in die geskrewe analise van 'n lied soos byvoorbeeld Nun bin ich dein(1), "unexpected tonal directions" soos by mate 4⁴-5¹ lei tot 'n onverwagte aanduiding van toonsoortverandering: die oor verwag dat F majeur uiteindelik, na vyf mate, ondubbelsinnig deur I bevestig sal word, wat dan wel gebeur, maar teoreties genome is I onmiddellik VI in a, sodat a as toonsentrum moet aangedui word. Sodoende word die rol van die tonikadrieklank teoreties verswak, en terselfdertyd die rol van die tuistoonsoort. Die luisteraar hoor daarenteen die veranderende toonsentrums nie as vervaging of verswakking van die tuistoonsoort nie, maar as 'n betekenisvolle harmoniese wending.

In hierdie verband is dit insiggewend om te let daarop met watter frekwensie Wolf die tonika- en dominantakkoorde gebruik in sy Spanisches Liederbuch, terwyl dit in gedagte gehou word dat tonika

en dominant tradisioneel in direkte verbinding met mekaar staan om toonsoorte te bevestig. Laasgenoemde omstandigheid geld teoreties sowel as die gehoorswaarneming. Die verskil is bloot dat in teoretiese vorm die presiese identiteit van die tonika vir elkeen onmiddellik duidelik is, terwyl die luisteraar sonder absolute gehoor wel definitief 'n tonikafunksie hoor, maar nie kan sê watter tonika dit is nie.

4.2 Gebruik van tonika- en dominantakkoorde in die tuistoonsoort

In Tabel 4.1 word die frekwensie van verskyning van tonika-dominantakkoorde in die tuistoonsoort aangetoon, terwyl Tabel 4.2 die verbinding van laasgenoemde twee akkoorde aandui.

**Tabel 4.1 – Frekwensie van tonika- en dominantakkoorde
in die tuistoonsoort**

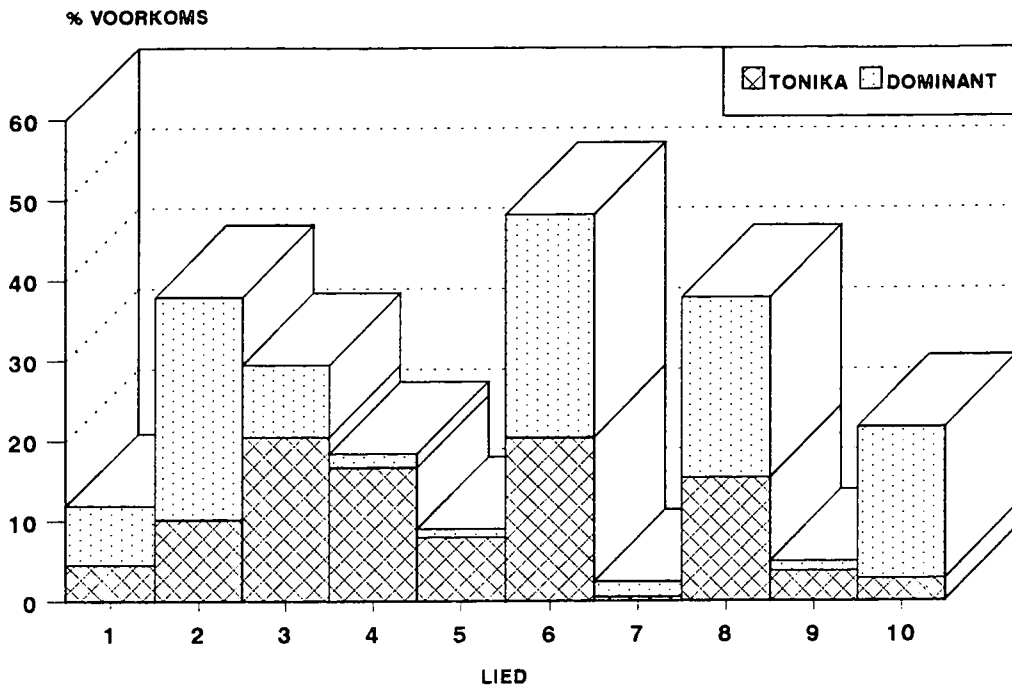
LIED NO	% TONIKA	% DOMINANT
GEESTELIKE LIEDERE		
1	4,54	7,38
2	10,19	27,27
3	23,08	8,98
4	16,67	1,73
5	13,07	1,70
6	25,93	27,80
7	0,48	1,93
8	17,31	22,44
9	3,70	2,77
10	2,78	18,88
Wêreldlike Liedere		
1	23,46	17,13
2	16,67	6,90
4	13,50	24,61
13	26,90	11,11
14	27,50	26,25
16	14,15	13,21
20	29,45	13,95
25	11,76	29,40
27	37,80	17,57
28	20,26	22,41
34	19,50	8,09

Tabel 4.2 - Verbinding van dominant met tonika

LIED NO	VOLMAAKTE KADENSE	VOLMAAKTE KADENSKONSTRUKSIES
<i>GEESTELIKE LIEDERE</i>		
1	2	5
2	7	2
3	1	3
4	1	2
5	1	1
6	4	7
7	0	0
8	3	0
9	1	0
10	0	2
<i>Wêreldlike Liedere</i>		
1	2	2
2	0	3
4	4	6
13	2	5
14	2	5
16	1	12
20	2	9
25	0	6
27	4	7
28	7	2
34	0	3

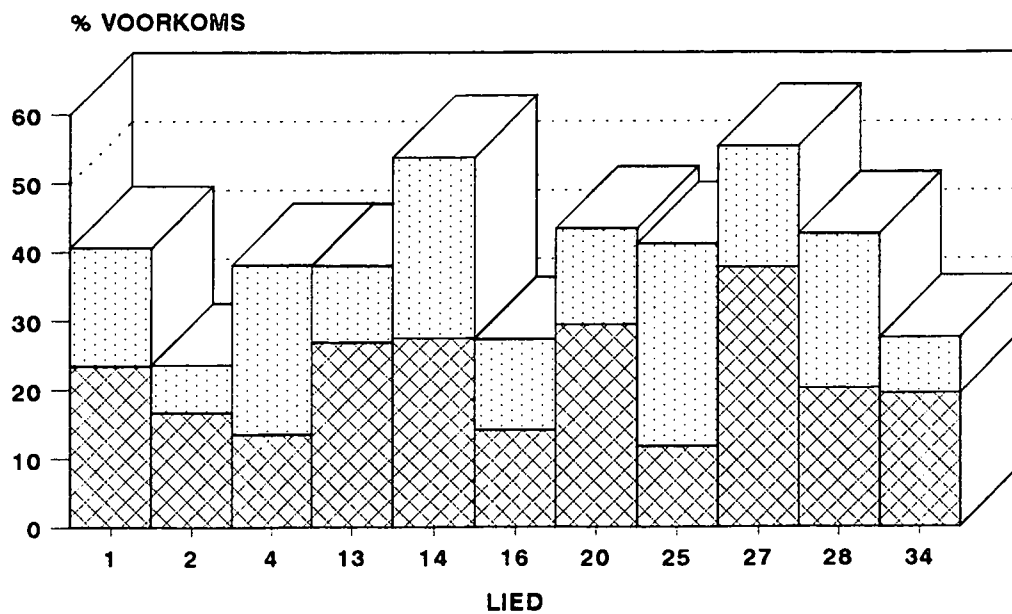
Grafies voorgestel sien die frekwensie van tonika- en dominantakkoorde in die tuistoonsoort, asook die verbinding van dominante met tonikas, soos volg uit:

GRAFIEK 4.1 (A)
FREKWENSIE VAN TONIKA- EN DOMINANT-
AKKOORDE IN DIE TUISTOONSOORT



Geestelike liedere

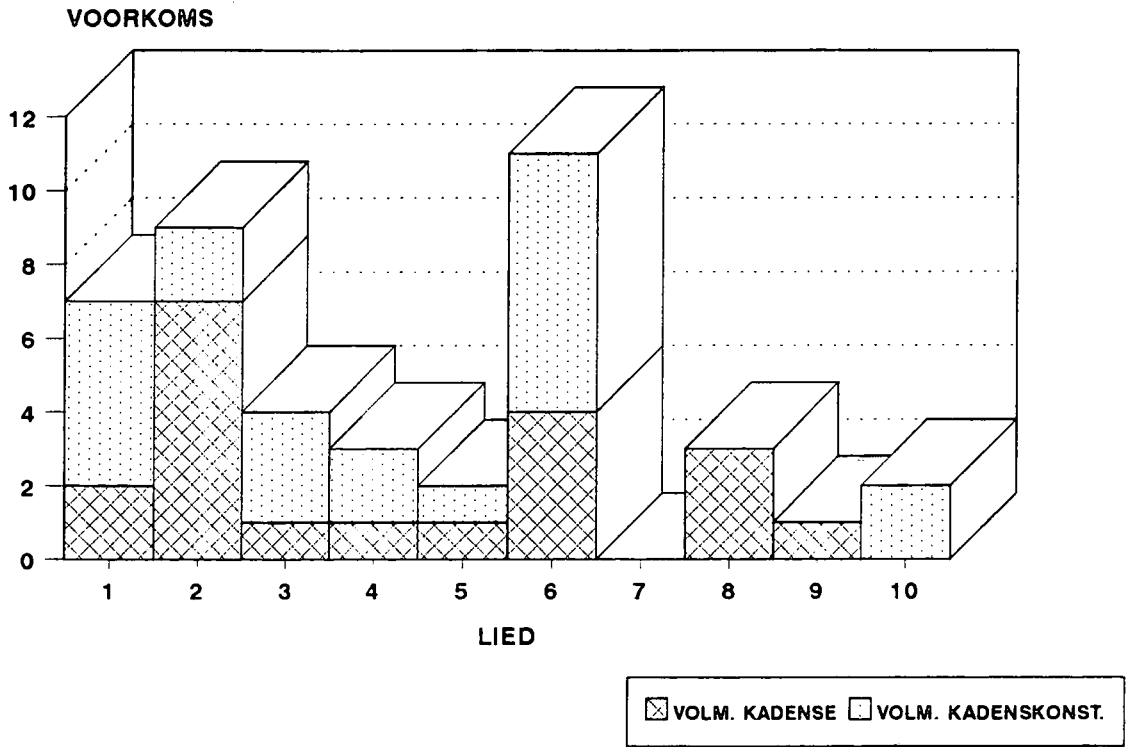
GRAFIEK 4.1(B)
FREKWENSIE VAN DOMINANT- EN TONIKA-
AKKOORDE IN DIE TUISTOONSOORT



TONIKA DOMINANT

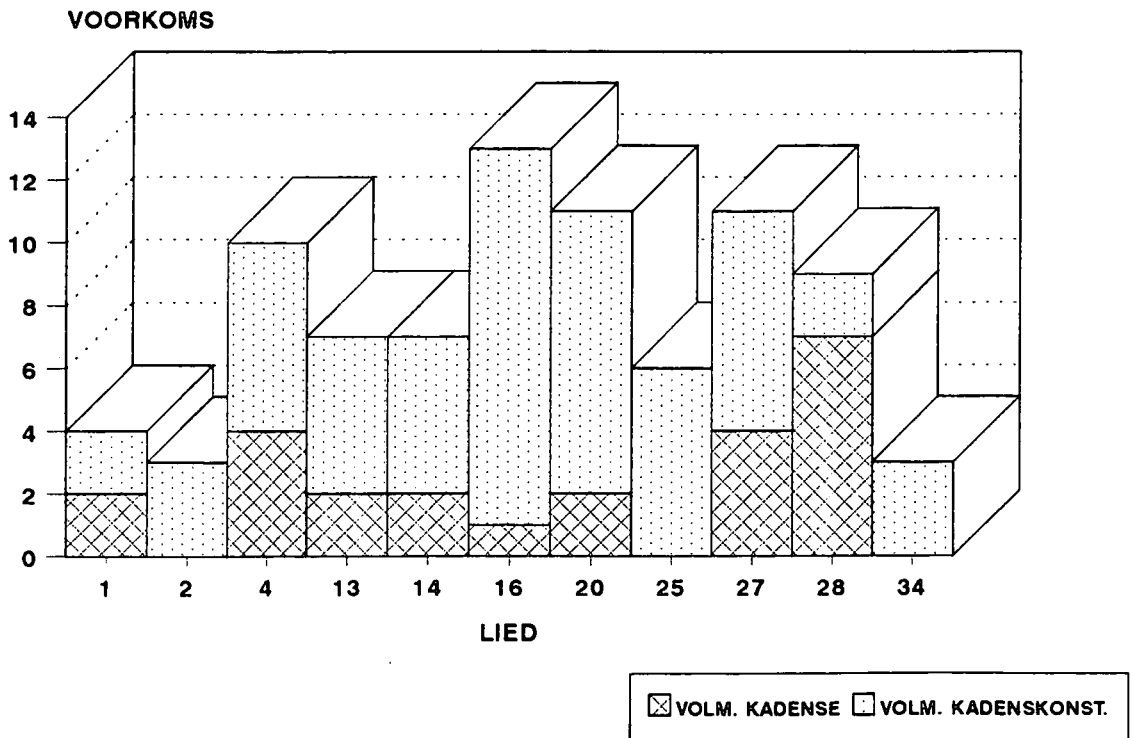
Wêreldlike liedere

GRAFIEK 4.2(A)
VERBINDING VAN DOMINANT MET TONIKA



Geestelike liedere

GRAFIEK 4.2(B)
VERBINDING VAN DOMINANT MET TONIKA



Wêreldlike liedere

Volgens Tabel 4.1 blyk dit dat in die geestelike liedere die tonika-akkoorde 'n gemiddeld van 11,78% van die harmoniek verteenwoordig, teenoor die 12,09% van die dominantakkoorde. Dit is verder opmerklik dat die verteenwoordiging van tonika-akkoorde nooit 20,51% in die geestelike liedere oorskry nie, maar dat die helling by die sekulêre liedere toeneem tot 37,8%.

Die dominantakkoord het wat die teoretiese opsig aanbetref 'n groter verteenwoordiging as die tonika-akkoord. Dit is veral in die liedere Die du Gott gebarst(2), Ach, des Knaben Augen(6), Ach, wie lang die Seele schlümmert(8) en Wunden tragst du, mein Geliebter(10) waar die dominantakkoord 'n noemenswaardige voorrang geniet. Liedere waaronder Die du Gott gebarst(2) en Mühevoll komm' ich und beladen(7) sluit met die dominant af, en Mühevoll komm' ich und beladen(7) sluit selfs in die dominanttoonsoort af wat wys op 'n toenemende klemverskuiwing tot laasgenoemde akkoord.

Die tonika-akkoord geniet by Nun wandre, Maria(3) en Ach, des Knaben Augen(6) 'n beduidende voorrang, terwyl die dominantakkoord weer voorrang geniet by Die du Gott gebarst(2), Ach, des Knaben Augen(6) en Ach wie lang die Seele schlummert(8), soos hierbo genoem. Dit is slegs in Die ihr schwebet(4) en Führ mich Kind(5) waar die dominantakkoord 'n skrale 1,73% en 1,70% van die werk uitmaak, terwyl Mühevoll komm' ich und beladen(7) slegs 1,93% en Herr was trägt der Boden hier(9) 2,77% verteenwoordig.

Vergelykend wil dit dus voorkom asof die dominantakkoord (in teoretiese opsig) groter voorrang as die tonika-akkoord geniet. Die afname van die tonika-akkoord het tot gevolg dat die tuistonsoort se rol vervaag omdat die tuistonika so selde voorkom. Hierdie omstandighede het tot gevolg dat chromatiek meer op die voorgrond tree as diatoniek, en hiermee het Wolf 'n bydrae gelewer tot die geleidelike wegbeweeg vanaf die tuistonsoort wat betref teoretiese analise.

Dit is opvallend dat die tonika- en dominantakkoorde wel 'n groter segmentverteenvoording by die wêreldlike liedere het, alhoewel hulle verteenwoordiging hier ook persentasiegewys minder is as in vroeëre musiek. By Ach, im Maien(20) is die verspreiding 29,45% I, en 13,95% V verwarrend omdat die tonika-akkoord dikwels omspeel word by die gedeeltes wat as tussendominante besyfer is. Dit bring mee dat die tonika eintlik volgens die gehoorindruk 'n groter segment verteenwoordig.

Hierdie argumente bring 'n wesentlike probleem na vore omdat klank en suiwer teoretiese aspekte nie dieselfde resultaat uitlig nie. Die musiek is wat die gehoor van die luisteraar betref wel altyd na klank baie definitief in een of ander toonsoort en toonsentrum. Dit is slegs die luisteraar met absolute gehoor wat sal kan bepaal waar die musiek buite die tuistoonsoort is, en wanneer dit relatief min by die tuistoonsoortbepalende akkoorde (tonika en dominant) bly. Alles wat gebeur volgens die klank stem ooreen met die tradisies in verband met toonsoortmusiek. Hy vervaag dus wel in teoretiese opsig die tonika en die tuistoonsoort, maar nie in die opsig van musiekeffek nie.

Dit is waar dat die wêreldlike liedere duideliker hoorbaar in toonsoorte as die gewyde liedere is, omdat daar dikwels:

- (i) Pedaalpunte op tonikas en dominante aanwesig is, in byvoorbeeld Klinge, Klinge, mein Pandero(1) (tonika-pedaal-punte by mate 3-4, 23-24, 47-53 en dominant-pedaal-punte by mate 1-2, 16-17, 21-22 en 40-41), Treibe nur mit Lieben Spott(4) (dominantpedaalpunte by mate 2^2-3^2 , 11^2-12^2 , 19^2-20 en 28^2-29^2), Auf dem grünen Balkon(5) (dominantpedaalpunte by mate 2^2-3^2 , 5, 11^2-12^2 , 14, 19^2-20 en 28^2-29^2 , en tonikapedaal-punte by mate 1-3, 15-17 en 36-39

en dominantpedaal-punte by mate 7 en 21) en Ach, im Maien(20) (tonika-pedaal-punte by mate 1-15, 21-30, 57-59, 79-88 en 109-129 en dominantpedaal-punte by mate 19-20, en Geh', geliebter, geh' jetzt!(34) (tonikapedaal-punte by mate 3-7, 12-14, 28-32, 53-57, 79-83 en 88-93, en dominantpedaal-punte by mate 17 en 20-21³).

- (ii) Verder is daar opmerklik baie volmaakte kadenskonstruksies aanwesig, byvoorbeeld Bitt' ihn, o Mutter(16) (mate 2^4-3^1 , 3^4-4^1 , 4^4-5^1 , 43^4-44^1 , 44^4-45^1 , 45^4-46^1 , 47^2-47^3 , 49^2-49^3 , 50^1-50^2 , 50^3-50^4 , 51^1-51^2 en 51^3-51^4 , asook een volmaakte kadens by mate 48^2-48^3).
- (iii) Ook is daar programmatiese verbindings met I- en V-akkoorde, soos byvoorbeeld 'n militêre fanfare rondom V en I in Sie blasen zum Abmarsch(28).

Met die opstel van Tabel 4.2 het daar in verband met die gewyde liedere 'n paar opvallende feite na vore gekom wat betref die verbinding van V met I, omdat die klein segmentering soos vervat in Tabel 4.1 nog verder verskraal deurdat hierdie twee tradisioneel toonsoortbepalende akkoorde dikwels nie in verbinding met mekaar staan nie.

Dit is so dat daar meer dikwels gevalle van volmaakte kadenskonstruksies by die geestelike liedere voorkom as volmaakte kadense. Omdat sulke kadenskonstruksies dikwels in die verloop van frases voorkom en nie by frase-eindes nie, is daar altyd die moontlikheid dat dit versluier word binne die akkoordopvolgings en nie 'n toonsoortbepalende werking het nie.

Mühevoll komm ich und beladen(7) en Wunden trägst du mein Geliebter(10) bevat elk geen volmaakte kadenskonstruksie nie terwyl Wunden trägst du mein Geliebter(10) een volmaakte kadens bevat, Führ mich Kind(5), Nun Wandre, Maria(3), en Die ihr schwebet(4) elk slegs een volmaakte kadens bevat. Die grootste aantal volmaakte kadense kom voor by Ach, des Knaben Augen(6), naamlik sewe, wat volgens die analise blyk die naaste aan tradisie te wees. Mühevoll komm ich und beladen(7) bevat geen kadenskonstruksies of volmaakte kadense nie.

Sulke gegewens bevestig een van die bewerings van Samson (1979:7) soos gestel in § 4.1 dat die funksionele krag van die tonikaakkoord as sulks baie afgewater is.

Tabel 4.2 toon dat die prentjie in verband met die sekulêre liedere wel 'n bietjie anders uitsien aangesien hier 'n groter klemverskuiwing ten gunste van toonsoortbepalende kadense is. Hier vertoon 'n lied soos Bitt' ihn, o Mutter(16) twaalf volmaakte kadenskonstruksies. Maar dit is opvallend dat daar slegs een volmaakte kadens is. In 'n lied soos Treibe nur mit Lieben spott(4) verskyn daar ses volmaakte kadenskonstruksies (mate 1^3-2^1 , $2^{2b}-2^3$, 10^3-11^1 , $19^{2b}-19^3$, 27^3-28^1 en $28^{2b}-28^{3a}$) en vier volmaakte kadense (mate $14^{1b}-14^{2a}$, $14^{2b}-14^3$, $31^{1b}-31^{2a}$ en $31^{2b}-31^2$), Ob auch finstre Blicke glitten(25), ses volmaakte kadenskonstruksies (mate 2^6-3^1 , 8^3-8^4 , 11^6-12^1 , 17^3-17^4 , 18^3-18^4 en 28^3-28^4) en in Klinge, klinge mein Pandero(1) is daar slegs twee volmaakte kadenskonstruksies (mate $2-3^1$ en 21^1-21^2) en twee volmaakte kadense (mate 22^3-23 en 46^3-47). Alhoewel Ach, im Maien(20) slegs nege volmaakte kadenskonstruksies (mate 10-11, 16-17, 20-21, 26-27, 56-57, 78-79, 84-85, 90-91 en 114-115) en twee volmaakte kadense (mate 108-109 en 122-123) bevat, word die toonsoort sterk bevestig omdat die tonika deurgaans op die voorgrond is. In Sie blasen zum Abmarsch(28) kom sewe volmaakte kadense (mate 46-47, 50-51, 51^4-52 , 52^4-53 , 53^4-54 , 54^2-54^3 en 54-55) en twee volmaakte kadenskonstruksies voor.

Hieruit kan afgelei word dat volmaakte kadenskonstruksies sowel as volmaakte kadense in die totaal van geestelike en sekulêre liedere in 'n geringe hoeveelheid voorkom. Daar is soos reeds genoem drie liedere (onder die geselekteerde liedere, soos beskryf in hoofstuk drie § 3.1) waarin daar geen volmaakte kadense terwyl almal volmaakte kadenskonstruksies in die tuistoonsoort bevat. Die res wissel tussen twee tot sewe volmaakte kadense teenoor die verspreiding van een tot twaalf kadenskonstruksies. Wat insiggewend is, is die feit dat daar slegs vyf van die geestelike liedere is wat met V-I afsluit, in twee gevalle as Tierce di Picardi naamlik Nun wandre, Maria(3) en Herr, was trägt der Boden hier(9). Hierdie afsluiting met 'n devies wat veral in die Barok sterk op die voorgrond was maar ook in die Klassieke tydperk dikwels aangetref word is 'n aanduiding van die feit dat Wolf geensins skroom om by die mees kenmerkende harmoniese gewoontes uit die verlede aan te sluit nie, maar dit dan uiters individueel hanteer.

Dit wil dus voorkom asof twee strydende beginsels, naamlik die histories-tradisionele (hoofsaaklik wat gehoorseffek betref) en die toekoms wysende (hoofsaaklik wat teoretiese analise betref) langs mekaar staan in die liedere. Wolf gebruik byvoorbeeld in Nun wandre, Maria(3) die tradisionele afsluiting deur middel van 'n Tierce di Picardi. Waar dié majeure afsluiting in die Barok-tydperk gebruik was as afsluiting van 'n werk wat hoofsaaklik rondom die mineurtoonsoort gesentreer het, gebruik Wolf die afsluiting hier aan die einde van 'n lied wat reeds teoreties uit 22 toonsentrum-oorgange bestaan.

Hy verbind hier 'n histories-tradisionele afsluiting na afloop van uitgebreide chromatiek. Dit is opvallend dat Wolf alle akkoordkeuses, en so ook die laasgenoemde verskynsel, programmaties gebruik, soos Newman (1975:2478) daarop wys: "He had an astonishing

faculty not only for expressing in music every conceivable variety and shade of emotion, character, or scene suggested in his poem or that, but for reproducing the general cast of mind of a particular poet ...". In die geval van Nun wandre, Maria(3) is die majeure-afsluiting illustratief van die gedagte "Nah ist der Ort", en dit is uiters betekenisvol dat so 'n geykte devies natuurlik en totaal effektief binne Wolf se harmoniese idioom aandoen.

4.3 Newetoonsentrums wat meer teenwoordig is as die tuistoonsoort

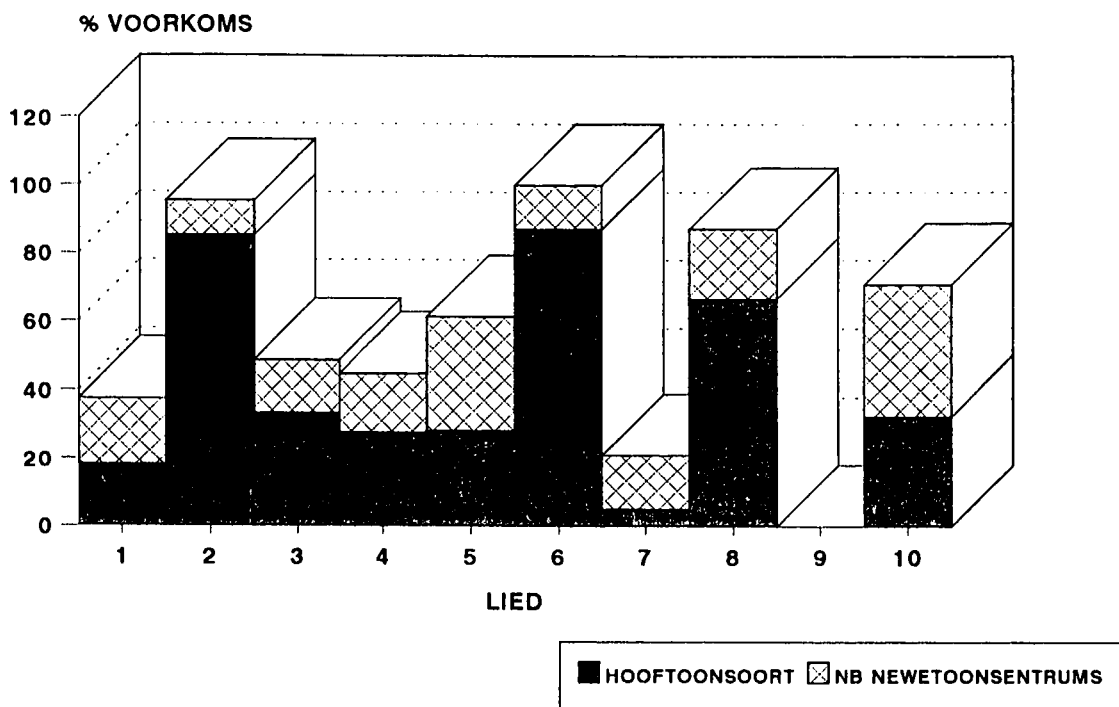
Vergelykend gesien is die teenwoordigheid van die hooftoonsoort teenoor die teenwoordigheid van dié newetoonsentrum wat die meeste voorkom soos in Tabel 4.3 aangedui word (let wel dat hier slegs na die enkele belangrikste newetoonsoort verwys word; daar is meesal ook verskeie ander newetoonsentrums in die liedere):

Tabel 4.3 – Persentasieverspreiding van newetoonsentrum en tuistoonsoort

LIED NO	TUISTOONSOORT	BELANGRIKSTE NEWETOONSENTRUM
GEESTELIKE LIEDERE		
1	18,18	19,32
2	85,19	10,18
3	33,33	15,38
4	27,80	17,01
5	28,41	32,95
6	87,03	12,97
7	5,07	15,94
8	66,67	20,51
9	N.V.T.	
10	32,50	38,33
Wêreldlike Liedere		
1	62,96	37,04
2	41,38	27,59
4	91,41	8,58
13	92,06	6,35
14	62,50	10,50
16	27,83	12,74
20	96,89	3,11
25	88,24	10,29
27	72,97	10,81
28	61,64	15,52
34	63,83	24,73

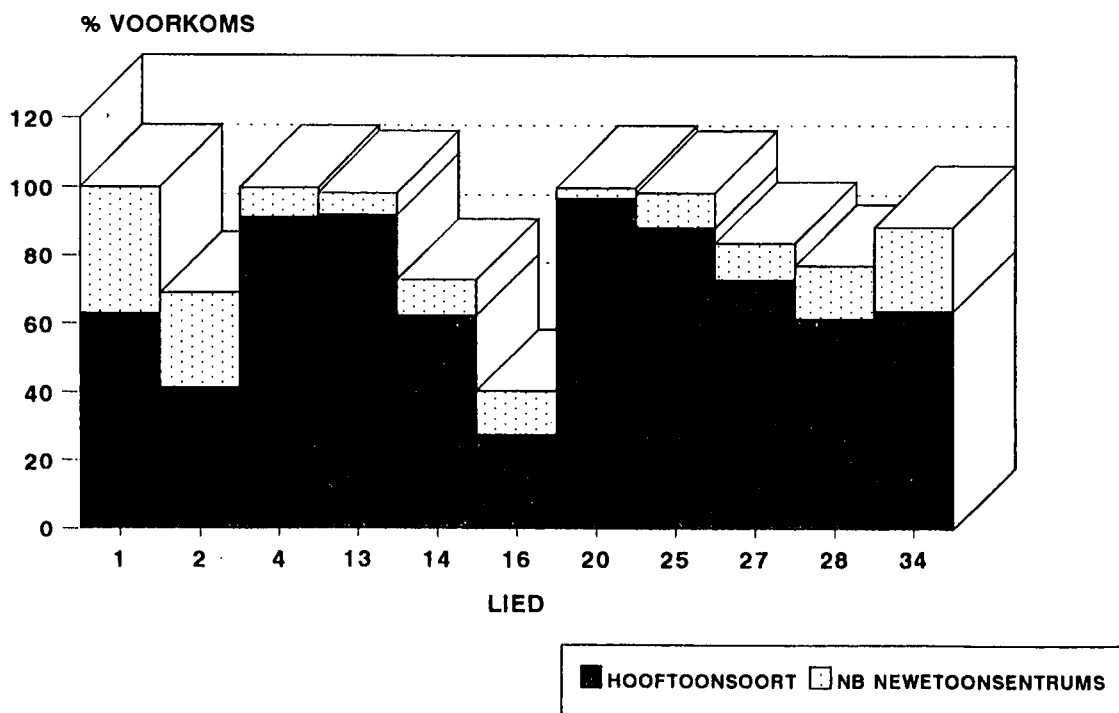
Grafies voorgestel kan die verspreiding van die hooftoonsoort en die belangrikste newetoonsentrums in die liedere soos volg in Grafieke 4.3(A) en 4.3(B) aangetoon word:

GRAFIEK 4.3(A)
VERSPREIDING VAN HOOFTOONSOORT
EN BELANGRIJKSTE NEWETOONSENTRUMS



Geestelijke liederen

GRAFIEK 4.3(B)
VERSPREIDING VAN HOOFTOONSOORT
EN BELANGRIJKSTE NEWETOONSENTRUMS



Wêreldlike liederen

Dit is opvallend dat daar slegs drie van die geestelike liedere is, naamlik Die du Gott gebarst(2), Ach, des Knaben Augen(6) en Ach, wie lang die Seele schlummert(8) waarin die hooftoonsoort in 'n groot mate oorheers, naamlik in die verhouding 8,5:1,0 by Die du Gott gebarst(2); 8,7:1,3 by Ach des Knaben Augen(6); en 6,7:2,1 by Ach, wie lang die Seele schlummert(8). In die sekulêre liedere oorheers die tonikatoonsoort by Treibe nur mit Lieben Spott(4), Mögen alle bösen Zungen(13), Köpfchen, Köpfchen(14), Ach, im Maien(20), Ob auch finstre Blicke glitten(25), Und schläfst du mein Mädchen(27), Sie blasen zum Abmarsch(28) en Geh', Geliebter, geh'jetzt!(34) naamlik in die verhouding 9,1:0,9 by Treibe nur mit Lieben Spott(4); 9,2:0,6 by Mögen alle bösen Zungen(13); 6,3:1,1 by Köpfchen, Köpfchen(14); 2,8:1,3 by Bitt' ihn, o Mutter(16), 9,7:0,3 by Ach, im Maien(20); 8,9:0,1 by Ob auch finstre Blicke glitten(25); 7,3:0,1 by Und schläfst du mein Mädchen(27), 6,1:0,2 by Sie blasen zum Abmarsch(28), en 6,3:0,2 by Geh', Geliebter, geh'jetzt!(34).

Liedere wat deur die newetoonsoort tot 'n groter of kleiner mate oorheers word is Nun bin ich dein(1) 1,9:1,8; Führ' mich, Kind(5) 3,3:2,8; Mühevoll komm ich und beladen(7) 1,6:0,5; en Wunden trägst du, mein Geliebter(10) 3,8:3,2 by die geestelike liedere. Dit blyk dat die belangrikste newetoonsontrum wel in sekere gevalle 'n beduidende voorrang geniet, maar dat dit slegs die uitsondering en nie die reël is nie.

Dit wil dus voorkom asof daar liedere is waarin die newetoonsontrum afmetings aanneem wat so groot is dat daar twee toonsontrums in die lied verskyn, soos verduidelik in hoofstukke twee en drie, maar dat hierdie verskynsel nie deur Tabel 4.3 aantoonbaar is nie. Die feit dat die luisteraar sowel as die teoretikus voortdurend bewus bly van Wolf se baie sterk individualiteit in die opsig van harmoniek, het dus ook met ander verskynsels as die sogenaamde "uitgebreide tonaliteit" te doen.

'n Groot mate van hierdie gewaarwording spruit uit die feit dat die programmatiese elemente so opmerklik aanwesig is in sy liedere: in sy soeke na 'n volmaakte uitbeelding van elk van die gedigte het Wolf alle middele aangewend om die musiek te verklank, en in sy strewe nie gekroom om van tradisionele teorie af te wyk nie. Tegnieke wat hy aangewend het is onder andere:

- (i) ongewone toonsoort- en toonsentrumnaasmekaarstellings
- (ii) die rol van stemvoering in die uitbeelding van die program, en die willekeurige op-en-af skuif van nie-verwante klankkonstruksies
- (iii) die verswakking van die rol van die tuistoonsoort en toonsentrum
- (iv) chromatiek wat chromaties oplos, met die gevolg dat ongewone individuele effekte ontstaan wat as "nuut" gehoor word.

4.4 Ongewone naasmekaarstellings van toonsoorte en toonsentrums

In hierdie opsig doen Wolf nêrens iets wat nie voorheen gedoen is nie, met ander woorde hy gebruik geen nuwe tegniese middele nie, maar die verwysings vind so vinnig plaas binne sulke betreklik kort afstande dat die geheeleeffek wel nuut word.

Dit blyk dat daar gevalle voorkom wat as dubbelslagtig beskou kan word wat toonsoort betref. 'n Lied soos In dem Schatten(2) (kyk hoofstuk 3 § 3.3) is 'n besonder gerieflike voorbeeld, omdat die lied om programmatiese redes so dikwels fluktueer tussen veral B^b majeur en D majeur, en ook G^b majeur. In dié lied word 'n meisie se speelse besluiteloosheid uitgebeeld deur skielike toonsentrumveranderings, nog meer as deur melodiese lynrigting of enige ander musikale element.

Alhoewel daar slegs een toonsentrumverandering voorkom in Ach, des Knaben Augen(6), naamlik 'n mediantverhouding, wat nie ongewoon is by vroeëre komponiste nie, is hierdie lied tog ook noemenswaardig omdat die plotselinge chromatiese stap van F V na A^b I as sodanig programmaties is en musikaal nie funksioneel nie: die verandering na A^b val presies saam met die oorskakeling van die digter se eie gedagtes na (vermoedelik) gedagtes van Christus.

Wolf se groot voorliefde vir mediantverhoudings tussen toonsentrums blyk ook uit Nun bin ich dein(1), waarin daar volgens die analise (chromatiek getoon as toonsentrums) dertien mediantverhoudings verskyn. In Die ihr schwebet(4) is daar elf, In dem Schatten meiner Locken(2) sestien en in Bitt' ihn, o Mutter(16) vyf langs mekaar en Ach, im Maien(20) ses. Die begrip mediantverhoudings as sodanig is nie toekomstwend of selfs enigsins nuut nie, maar die hoë frekwensie waarmee hulle in kort liedere voorkom skep wel 'n nuwe effek en doen mee aan die vervaging van die tuistoonsoort.

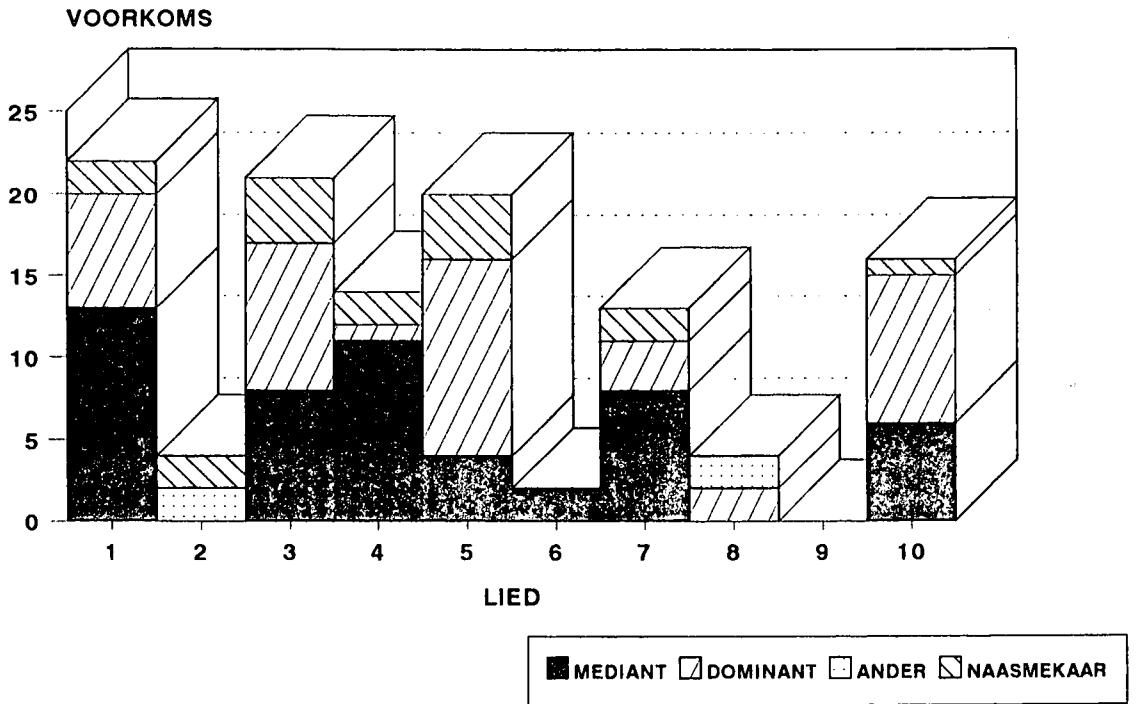
Daar is ook ander verhoudings tussen opeenvolgende toonsentrums, waarvan die IV- en V-verhoudings gewoon tradisioneel is, sodat aandag gegee is slegs aan byvoorbeeld vegrote vierde-verhoudings by die onderafdeling "ander" wat genoem word in Tabel 4.4, wat die verskillende grondtoonverhoudings aandui.

Tabel 4.4 - Grondtoonverhoudings tussen toonsentrum

LIED NO.	MEDIANT	DOMINANT	ANDER	NAAS- MEKAAR	TOTAAL
<i>GEESTELIKE LIEDERE</i>					
1	13	7	0	2	22
2	0	0	2	2	4
3	8	9	0	4	21
4	11	1	0	2	14
5	4	12	0	4	20
6	2	0	0	0	2
7	8	3	0	2	13
8	0	2	2	0	4
9	N.V.T.				
10	6	9	0	1	16
<i>Wêreldlike Liedere</i>					
1	0	4	0	0	4
2	16	4	0	1	21
4	4	0	0	0	4
13	2	4	0	0	6
14	3	0	1	0	4
16	5	3	2	12	22
20	6	0	0	0	6
25	4	0	2	0	6
27	3	1	0	1	5
28	3	4	1	2	10
34	2	0	2	4	8

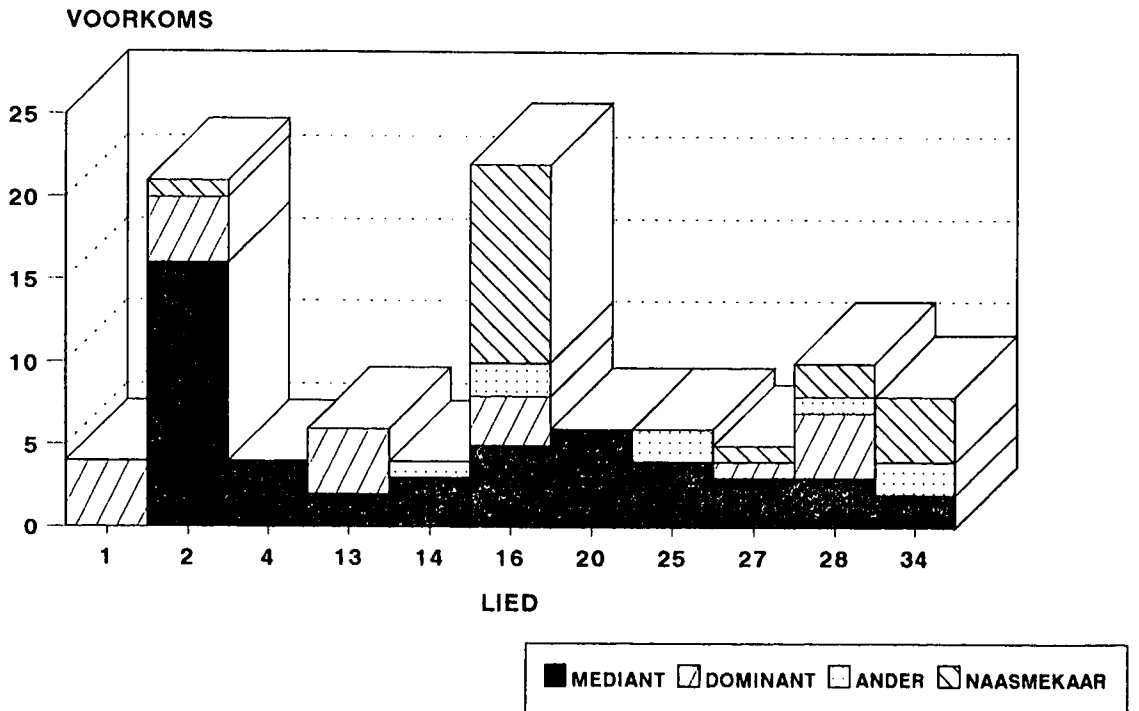
In Grafieke 4.4(A) en 4.4(B) word die grondtoonverhoudings tussen die toonsentrum grafies voorgestel:

**GRAFIEK 4.4(A)
GRONDTOONVERHOUDINGS
TUSSEN TOONSENTRUMS**



Geestelike liedere

**GRAFIEK 4.4(B)
GRONDTOONVERHOUDINGS
TUSSEN TOONSENTRUMS**



Wêreldlike liedere

Indien die toonsentrumveranderings nie as toonsentrum-veranderings benader was nie maar wel as chromatiek (wat dit teoreties wel is), sou hierdie gegewens op ander wyses gemotiveer kon word. Volgens die huidige benadering is daar dan egter 22 toonsentrumveranderings in Nun bin ich dein(1), en Bitt' ihn, o Mutter(16), terwyl daar 21 gevalle by In dem Schatten meiner Locken(2) en Nun wandre, Maria(3) en 20 sulke veranderings in Führ' mich Kind(5) voorkom. Die liedere vertoon dus 'n gemiddeld van 12,89 grondtoonveranderings by die geestelike liedere teenoor die 8,64 by die sekulêre liedere.

Wolf bereik op 'n baie oortuigende wyse verskillende soorte programmatiese effekte deur middel van sulke toonsentrumveranderings. In In dem Schatten meiner Locken(2) verklank dit vroulike wispelturigheid, soos wat hierbo genoem is, in Die ihr schwebet(4) omgewingsverandering tydens 'n reis, in Nun bin ich dein(1) gekwelde smartlikheid en in Ach, des Knaben Augen(6) milieuverskuiwing.

Modulasies tussen bogenoemde toonsentrums geskied soms in die tradisionele sin van die woord maar die toonsentrums word dikwels sonder meer langs mekaar gestel. Dikwels word die aangeduide toonsentrums wat moet aangegee word in 'n uitgeskrewe analise, slegs deur tonika- of dominantdrieklanke verteenwoordig. In Tabel 4.5 word die wyse van oorgange aangedui, terwyl Tabel 4.6 'n vergelyking van oorgange as persentasie aandui.

Tabel 4.5 - Oorgange tussen toonsoorte

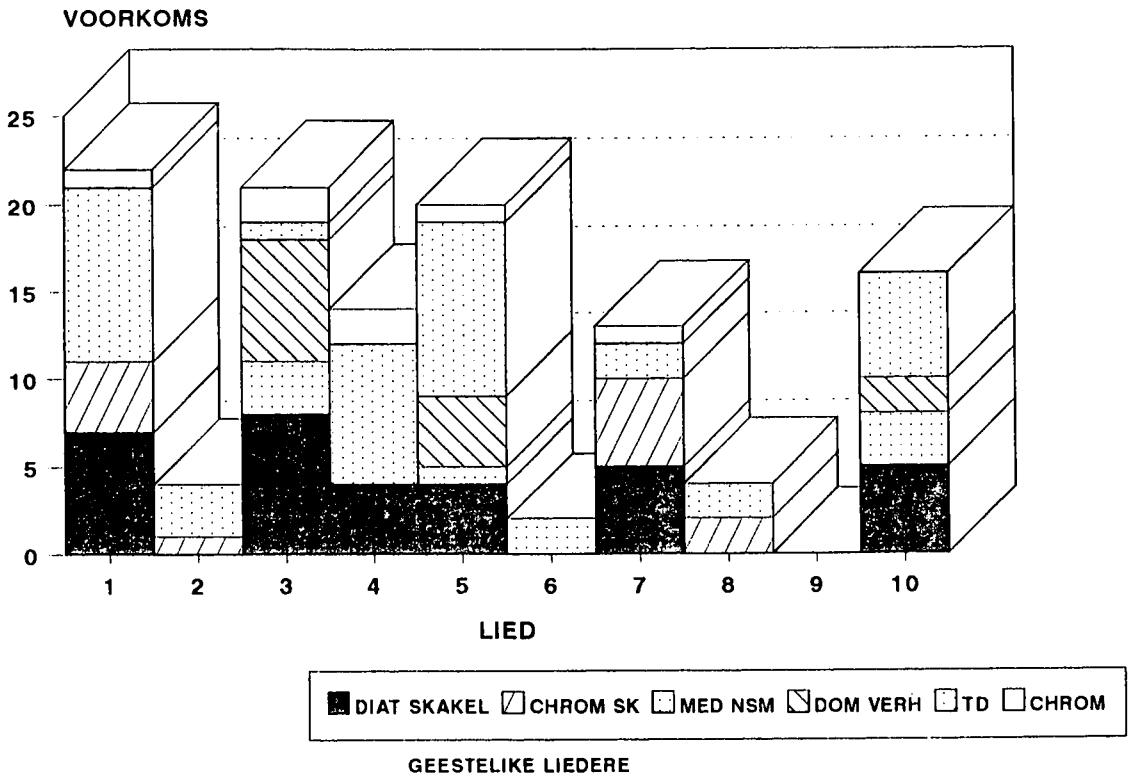
LIED NO	DIAT SKAKEL	CHROM SKUIF	MED NSM	DOM VERH	TD	CHROM	TOTAAL
<i>GEESTELIKE LIEDERE</i>							
1	7	4	0	0	10	1	22
2	0	1	0	0	3	0	4
3	8	0	3	7	1	2	21
4	4	0	0	0	8	2	14
5	4	0	1	4	10	1	20
6	0	0	2	0	0	0	2
7	5	5	0	0	2	1	13
8	0	2	0	0	2	0	4
9	N.V.T						
10	5	0	3	2	6	0	16
<i>WĒRELDLIKE LIEDERE</i>							
1	1	0	0	0	2	1	4
2	0	0	14	2	2	3	21
4	0	0	2	0	2	0	4
13	2	0	1	0	3	0	6
14	1	1	0	0	1	1	4
16	2	12	1	0	5	2	22
20	1	0	0	0	3	2	6
25	0	0	0	0	4	2	6
27	0	3	1	0	0	1	5
28	2	0	3	2	2	1	10
34	0	5	0	0	3	0	8

**Tabel 4.6 – Persentasieverspreiding van oorgange
tussen toonsoorte**

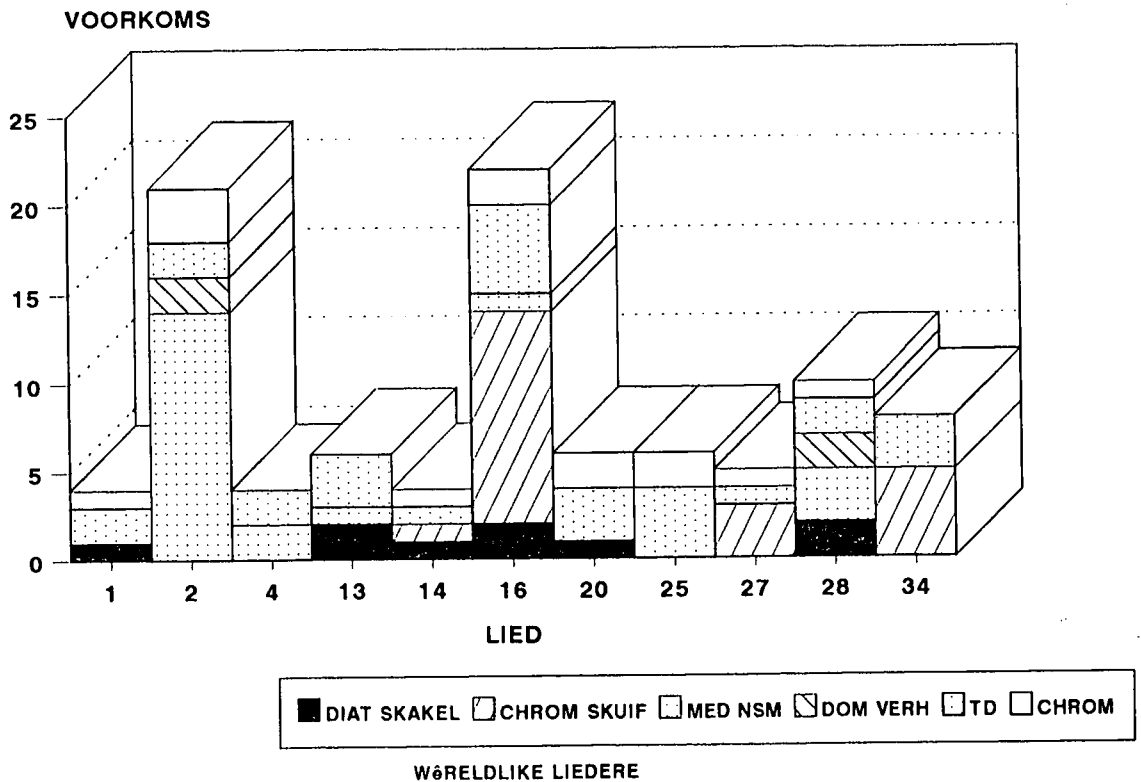
LIED NO	DIAT SKAKEL	CHROM SKUIF	MED NSM	DOM VERH	TD	CHROM	TOTAAL
GEESTELIKE LIEDERE							
1	31,82	18,18	0,00	0,00	45,45	4,55	100,00
2	0,00	25,00	0,00	0,00	75,00	0,00	100,00
3	38,10	0,00	14,30	33,33	4,76	9,51	100,00
4	28,57	0,00	0,00	0,00	57,14	14,29	100,00
5	20,00	0,00	5,00	20,00	50,00	5,00	100,00
6	0,00	0,00	100,00	0,00	0,00	0,00	100,00
7	38,46	38,46	0,00	0,00	15,38	7,70	100,00
8	0,00	50,00	0,00	0,00	50,00	0,00	100,00
9	N.V.T						-
10	31,25	0,00	18,75	12,50	37,50	0,00	100,00
Wêreldlike Liedere							
1	25,00	0,00	0,00	0,00	50,00	25,00	100,00
2	0,00	0,00	66,67	9,52	9,52	14,29	100,00
4	0,00	0,00	50,00	0,00	50,00	0,00	100,00
13	33,33	0,00	16,67	0,00	50,00	0,00	100,00
14	25,00	25,00	0,00	0,00	25,00	25,00	100,00
16	9,09	54,55	4,54	0,00	22,73	9,09	100,00
20	16,67	0,00	0,00	0,00	50,00	33,33	100,00
25	0,00	0,00	0,00	0,00	66,67	33,33	100,00
27	0,00	60,00	20,00	0,00	0,00	20,00	100,00
28	20,00	0,00	30,00	20,00	20,00	10,00	100,00
34	0,00	62,50	0,00	0,00	37,50	0,00	100,00

Grafies kan die oorgange tussen die toonsoorte soos volg in Grafiek 4.5 aangedui word:

**GRAFIEK 4.5(A)
OORGANGÈ TUSSEN TOONSOORTE**



**GRAFIEK 4.5(B)
OORGANGÈ TUSSEN TOONSOORTE**

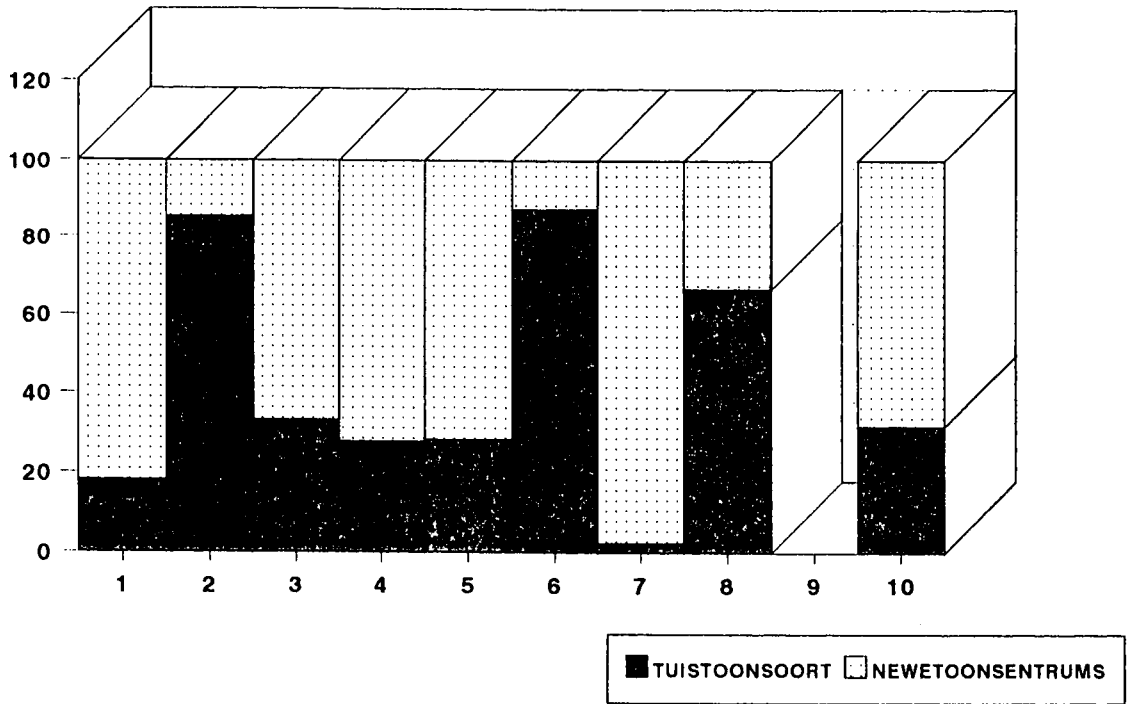


Volgens Tabelle 4.5 en 4.6 blyk dit dat die toonsentrumoorgange dikwels deur middel van diatoniese skakelakkoorde plaasvind. Dit is egter opvallend dat daar 'n groot hoeveelheid oorgange deur middel van 'n tussendominant en chromatiese verskuiwing is. Hierdie omstandighede val op omdat Wolf dit binne sulke kort afstande so dikwels doen. Wanneer soortgelyke deviese enkele kere voorkom of oor lang afstande versprei word soos in Wagner se musiek is dit nie so opmerklik nie.

4.5 Die verswakking van die rol van die tuistonsoort in verhouding met die newetoonsentrums

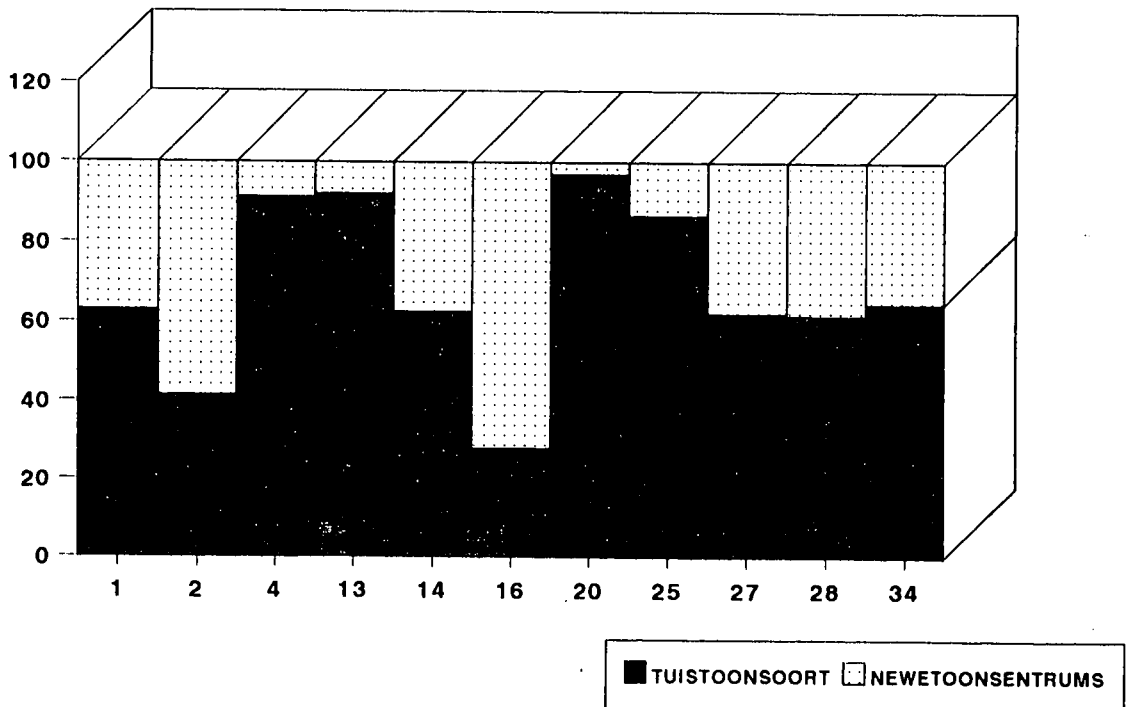
Hierdie aspek het reeds voorlopige aandag gekry in § 4.2 by die behandeling van die dominant- en tonika-akkoord in die tuistonsoort asook in § 4.3 waar die newetoonsentrums in verhouding tot die tuistonsoort gestel is. Grafies sien die gebruik soos volg uit:

GRAFIEK 4.6(A)
VOORKOMS VAN TUISTOONSOORT
TEENOR NEWETOONSENTRUMS



GEESTELIKE LIDERE

GRAFIEK 4.6(B)
VOORKOMS VAN TUISTOONSOORT
TEENOR NEWETOONSENTRUMS



W&RELDLIKE LIDERE

Uit die grafiese voorstellings blyk dit dat die tuistoonsoort wel in sommige gevalle noemenswaardig verskyn, maar daar moet in gedagte gehou word dat:

- (i) die tonika- en dominantakkoord van die tuistoonsoort baie min voorkom (soos getoon in Tabel 4.1)
- (ii) die genoemde twee akkoorde nie altyd in verbinding met mekaar staan nie (soos bespreek in Tabel 4.2)
- (iii) toonsentrums so gereeld wissel dat die tuistoonsoort nie meer as sodanig geëien kan word nie (soos in § 4.3)
- (iv) daar gevalle voorkom (Mühevoll komm ich und beladen(7)) waar daar van geen teoretiese toonsentrum of toonsoort sprake kan wees nie
- (v) die musikale materiaal gedagtes so gereeld getransponeer word (Die ihr schwebet(4)) dat dit die gevoel van die tuistoonsoort verskraal (teoreties sowel gehoormatig)
- (vi) die liedere dikwels nie op die tonika afsluit nie, byvoorbeeld Die du Gott gebarst(2)
- (vii) die liedere soms in die dominanttoonsoort afsluit, byvoorbeeld Mühevoll komm ich und beladen(7)

(viii) ander aspekte soos grondtoonverhoudings die hoofideevorming word wat ook bydra tot die vervaging van 'n sentrale toonsoort, byvoorbeeld Und schläfst du mein Mädchen(27).

4.6 Die rol van stemvoering in die uitbeelding van die program

Soos algemeen bekend het chromatiek in die Romantiek toegeneem in verhouding met die toename in subjektiewe emosionaliteit. Dit geld Wolf se musiek ook, en hierby kan ook nog programmatiese redes gevoeg word: sy chromatiek dien altyd om die inhoud van die gedigte in 'n Romantiese idioom uit te beeld. In hierdie proses speel stemvoering 'n uiters belangrike rol omdat

- (i) dit dikwels gebruik word om spesiale effekte te verkry met akkoordopvolgings wat andersins nie ongewoon is nie, en
- (ii) selfs gelyktydige verskillende akkoordvreemde tone in die groot meerderheid gevalle deur Wolf so hanteer word dat skynakkoorde gevorm word. Hierdie feit is van sentrale belang: Wolf gebruik nie gelyktydige akkoordvreemde tone sonder om die graad van welluidendheid daarvan baie deeglik in besonderhede in ag te neem nie. Daar is in sy musiek nooit enige sprake van programmatiese of enige ander soort aanleiding tot die ignorering van klankeffek as sodanig nie.

4.6.1 Stemvoering by die geestelike liedere

Wolf hou meesal by tradisionele opvolgings maar verkry individuele effekte deur:

- (i) registerverskuiwings en ongewone melodiese wendings,
- (ii) leitoonverwagtings in 'n sekere stem te laat oplos in 'n ander stem,
- (iii) ongewone spronge in die bas na basnote van akkoorde wat normaalweg trapsgewys benader word,
- (iv) akkoordvreemde tone, en
- (v) ostinato-figure.

4.6.1.1 Registerverskuiwings en ongewone melodiese wendings

Hiervan bied Wunden trögst du, mein geliebter(10) 'n gerieflike voorbeeld omdat daar opvallend baie registerverplasings plaasvind. Soos reeds volledig behandel in hoofstuk twee, word hierdie registerverplasings direk verbind met die verplasing van gedagtes, naamlik tussen die angstige en ootmoedige smeking van die mens tot 'n verheffende antwoord van God. Dit word veral gevind in mate 10-11, 14-15, 16-17, 26-27, 28-29 en 38-39.

In Herr was trägt der Boden hier(9) verskyn daar ongewone stemvoerings in mate 6-7, 10-11, 14-15, 18-19 en 22-23. In die voorbeeld hieronder kan gesien word hoe naby akkoorde in werklikheid aan mekaar is en hoe ongewoon Wolf dit spasieer.

In Führ mich, Kind(5) verskyn daar vanaf mate 28-34 ongewone stemvoerings en onvolledige akkoorde wat die idee gee van onvoorspelbare akkoorde wat programmaties verbindbaar is met die begrippe "Sünde schwerem Kranken".

In Nun bin ich dein(1) blyk Wolf se unieke stemvoering uit die groot spronge wat om programmatiese redes gebruik word, soos in maat 9. 'n Gewone dominant-seweklank word ongewoon gebruik as gevolg van die skielike sprong na die f^1 in die sopraan. Die ongewone plasing word verder versterk deur die dinamiese teenstelling.

The musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line in treble clef, showing a melodic line with a long note on the first measure. The middle staff is the piano accompaniment in treble clef, with chords and notes. The bottom staff is the piano accompaniment in bass clef, showing a bass line. The score is divided into two measures by a double bar line. The first measure is marked with a dynamic of g^{3-4} and a fermata. The second measure is marked with a dynamic of g and a fermata. The text 'Stemvoering aangepas' is written below the vocal line. The text 'Vlg parafrase' is written below the piano accompaniment in the second measure.

In Die du Gott gebarst(2) verskyn daar in mate 48-49 'n melodiese sprong in die sangstem naamlik b^b-f^1-b . Alhoewel die twee akkoorde naamlik N^6 en td/V nie ver van mekaar verwyderd is nie, is die stemvoering ongewoon: dit dui op twyfel of daar wel nog redding kan wees.

The musical score consists of two staves. The top staff is the vocal line in treble clef, showing a melodic line with a long note on the first measure. The bottom staff is the piano accompaniment in bass clef, showing a bass line. The score is divided into two measures by a double bar line. The first measure is marked with a dynamic of g and a fermata. The second measure is marked with a dynamic of g and a fermata. The text 'akkoorde volgens parafrase' is written below the piano accompaniment in the second measure.

4.6.1.2 Registerverskuiwings en ongewone melodiese wendings

Hieronder kan genoem word die talle registerverskuiwings en groot melodiese spronge wat die rigting van die melodie verander, soos in Ach, wie lang die Seele schlummert(8).

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody in the treble staff starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a large interval jump to a half note D5. The bass staff provides harmonic support with chords and moving lines. Dynamic markings include 'p' (piano) and 'cresc.' (crescendo). The piece is in a 3/4 time signature.

In Die du Gott gebarst(2) verskyn die leitoon van a mineur in mate 4 en 37 sonder die gebruikelike oplossing. In plaas hiervan spring die g' weg na d¹, wat hier deel is van die Neapolitaanse sesdeakkoord.

4.6.1.3 Ongewone spronge in die bas na basnote van akkoorde wat normaalweg trapsgewys benader word

Hieronder klassifiseer die volgende verskynsels:

4.6.1.3.1 Ongewone spronge na tweede omkeringsakkoorde of laaste omkering van dominantvierklank, soos in Nun bin ich dein(1), mate 15^{ab}-16 en 40^{ab}-41 (as uitbeelding van "Bösen" en "Meer": die donker

see van vertwyfeling), 25-26 (by "Sonnen"); Die du Gott gebarst(2), mate 16-17, 21-22 en 49-50 (dui op onsekerheid of sondes vergewe sal kan word); Mühevoll komm ich und beladen(7), mate 21¹ en 51¹ (wat hier in 'n reeds hooftoonsoortlose voortdurend chromatiese omgewing verskyn en bydrae tot die swewende effek).

4.6.1.3.2 Ongewone spronge in bas, soos in Nun wandre, Maria(3) waar oktaafverplasing in die bas in mate 7-8 illustratief is van die lang, moeisame en onbekende reis.

4.6.1.4 Akkoordvreemde tone

Wolf verleng soms akkoordvreemde tone in so 'n mate dat dit probleme oplewer tydens teoretiese analise, en ook 'n buitengewoon individuele klankeffek tot gevolg het: mate 1-3 van Die du Gott gebarst(2) sou kon gehoor word as verminderde drieklank (a-c-d'), vergrote drieklank (g-b-d'), F I⁷ terwyl dit in werklikheid a i, a i, a VI, is met onderhulpsnote, deurgangsnote en terughoudings. Dit dra daartoe by om die toonsoort te vervaag. Soortgelyke gebruike kom voor by mate 34-36.

Daar is egter nooit akkoordvreemde note wat teoreties onverklaarbaar is nie. Selfs 'n geval soos maat 35² van Mühevoll komm ich und beladen(7) is so verstrengel binne 'n allesoorheersende ostinato-motief dat die wisselnoot wat eers deur verskeie versieringsnote beweeg voordat dit by maat 36^{3b} oplos na B nie vreemd is aan teoretiese vereistes nie. (Die gewildheid van die lied suggereer dat die klank daarvan ook geredelik aanvaar word.)

Akkoordvreemde note vorm dikwels skynakkoorde soos in Ach, des Knaben Augen(6) mate 10³, 10⁶, 11³ en 11⁶, ensovoorts; en in Die du Gott gebarst(6) mate 12, 24¹ en 26¹; en Ach, wie lang die Seele schlummert(8) maat 31 ensovoorts.

4.6.1.5 Ostinato-motiewe

Volgehoue ostinato-agtige stembeweging lei tot interessante verskynsels onder die akkoordvreemde note, byvoorbeeld

- ▶ parallele derdes in Nun wandre, Maria(3), Führ, mich Kind(5) en Ach, des Knaben Augen(6)
- ▶ afwaartse spronge in Nun wandre, Maria(3) (mate 17-22 en 31-32), Ach, wie lang die Seele schlummert(8) - waar daar ook registerverskuiwings is soos mate 8-11 en omkering tot opwaartse spronge in mate 28 en 30
- ▶ leunnote en terughoudings in Herr was trägt der Boden hier(9) en Wunden trägst du mein Geliebter(10)

Afleiding:

Dit is duidelik dat Wolf ongewone stemvoering altyd gebruik om die een of ander programmatiese idee te belig. Soms is die identiteit van die akkoordiek as sodanig van minder belang as die feit dat daar chromaties verskuiwende stemme is (Nun bin ich dein(1), mate 7-8² en 26-28). Wolf maak dikwels gebruik van melodiese wending om 'n bepaalde idee te beklemtoon soos:

- (i) groot spronge voor belangrike woorde byvoorbeeld Nun bin ich dein(1), maat 9³ (sprong voor "Frau")
- (ii) ongewone spronge na tweede omkeringsakkoorde in Die du Gott gebarst(2), mate 17 en 41 as beklemtoning van "Herrin" en "Ruhmes Stätten" (oorwinningstad)
- (iii) registerverplasings vir verplasing van gesag, soos in Wunden trägst du mein Geliebter(10), mate 14-15.

4.6.2 Stemvoering by die wêreldlike liedere

Net soos die geestelike liedere staan die sekulêre liedere ook in 'n noue verband met die programmatiese buitemusikale idee, en dit gebeur hier ewe dikwels dat harmoniese gebeure vanuit hierdie oogpunt groei. In teenstelling met die geestelike liedere het Wolf hier in 'n groter mate tradisioneel te werk gegaan, waarskynlik omdat die tekste van die wêreldlike liedere nie so pynggevuld is as die geestelike liedere nie, waarin religieuse sielestryd in etlike gevalle op die voorgrond is. Daar kom wel baie ooreenstemmende individuele effekte in die stemvoering van die sekulêre liedere na vore, naamlik:

4.6.2.1 Registerverskuiwings en ongewone melodiese wendings

4.6.2.1.1 Groot melodiese spronge dikwels met dwarsstande, soos in Klinge, Klinge mein Pandero(1) mate 15-16 en 39-40 (c^{f1}-c-dwarsstand); In dem Schatten meiner Locken(2) mate 26-27 (f^{f1}-f-dwarsstand) en mate 47-48 (f-f^{f1}-dwarsstand), telkens voordat die meisie twyfel of sy haar geliefde moet wakker maak; Mögen alle

bösen Zungen(13) mate 2^2-2^3 , 3^1-3^2 en 4^2-4^3 .

Handwritten musical score for 'böser Zungen' (13). The score is in two staves (treble and bass clef) with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: 'Klinge klinge' (15-16), 'In dem Schatten' (26-27), 'In dem Schatten' (47-48), and 'Mögen alle bösen' (2²-2³). The music features various chords and melodic lines with handwritten annotations like 'stem' and 'p'.

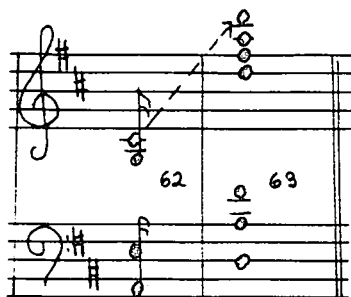
Bitt' ihn o Mutter(16), mate 11-12 (c^1-c^1 -dwarsstand); Geh', Geliebter, geh' jetzt!(34), mate 11-12 $F^1 I - td^{11,9}$ -herstel/IV (f^1-f^1 dwarsstand), 36-37, 47-48 en 51-52.

Handwritten musical score for 'Bitt' ihn o Mutter' (16) and 'Geh', Geliebter, geh' jetzt!' (34). The score is in two staves (treble and bass clef) with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: 'Bitt' ihn o Mutter' (11-12) and 'Geh', Geliebter, geh' jetzt!' (47-48). The music features various chords and melodic lines with handwritten annotations like 'F¹ I' and 'td^{11,9}'.

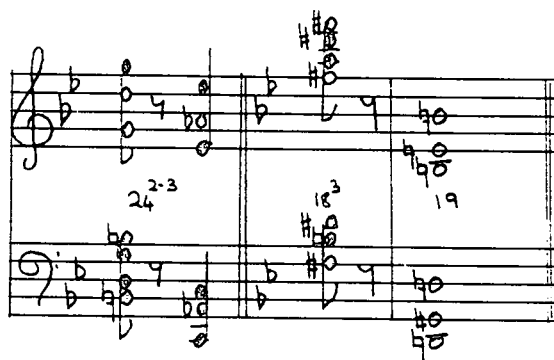
4.6.2.1.2 Leitoonverwagtings in 'n sekere stem los op in 'n ander stem, soos in Treibe nur mit Lieben Spott(4), mate 3^2-3^3 (f^1-f^1 dwarsstand) en 5-6 (g V - VI')

Handwritten musical score for 'Treibe nur mit Lieben Spott' (4). The score is in two staves (treble and bass clef) with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: 'Treibe nur mit Lieben Spott' (4). The music features various chords and melodic lines with handwritten annotations like '3²-3³', '4', '5³', and '6'.

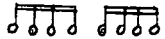
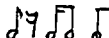
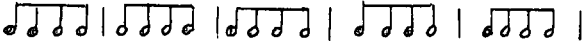
Mögen alle bösen Zungen(13), mate 62-63.



4.6.2.1.3 Ongewone spronge in die bas na basnote van akkoorde wat normaalweg trapsgewys benader word, Seltsam ist Juanas Weise(3), mate 24²⁻³ en 18³-19.



4.6.2.1.4 Akkoordvreemde tone: verlenging van akkoordvreemde tone, sodat dit die onmiddellike teoretiese begrypbaarheid van die klank beïnvloed, byvoorbeeld Klinge, Klinge mein Pandero(1), mate 21³-22¹ en 45³-46¹; Köpfchen, Köpfchen(14), mate 3³⁻⁴ (e¹ en f¹ teen mekaar en programmaties verbindbaar met hoofpyn).

4.6.2.1.5 Ostinato-motiewe: volgehoue ostinato-motiewe, of herhalende ritmiese figure wat programmatiese verbinding het, byvoorbeeld Klinge, Klinge mein Pandero(1) - die voortspinnende ritme van  wat slegs onderbreek word by mate 14-15, 38-39 en 54-55 (dit illustreer 'n instrument wat vrolik speel); In dem Schatten meiner Locken(2) - die ritme  (die geliefde wat slaap); Köpfchen, Köpfchen(14) 

(dringendheid); Bitt' ihn, o Mutter(16) (smeking); Und schläfst du, mein Mädchen(27) (wiegende slaapritme), en Sie blasen zum Abmarsch(28) (militêre fanfare).

4.6.2.1.6 Melodiese vergrote spronge of groot dalende of stygende

spronge: Klinge, Klinge mein Pandero(1), mate 17-18 ($e^{b1}-d^b$) by "Qual", mate 26-27 (f^1-g^b) by "wild", mate 41-42 ($e^{b1}-d^b$) by "oftmals"; Seltsam ist Juanas weise(3), mate 11 en 45 (d^1-a^b) by "Trüb", (dit wil sê treurig) en "Sieglos"; Treibe nur mit Lieben Spott(4), mate 16² ($a-d^{b1}$) by "glaub"; Bitt' ihn, o Mutter(16), maat 19 (b^b-e^1) by "zwei Augen" as illustrasie van vrees; Ob auch finstre(25), maat 20 ($a-e^1$) op "reicht vergüte"; Und schläfst du mein Mädchen(27), maat 22 (g^b-f) op "Wasser" as uitbeelding van die diepe waters en Geh', Geliebter, geh' jetzt!(34), mate 6-7 en 82-83 (d^1-c^1) as illustrasie van die feit dat die môre aangebreek het.

4.6.2.1.7 Herhaalde note in begeleiding, soos in Köpfchen, Köpfchen(14), f^1 in die klavierstem as uitbeelding van die hoofpyn.

4.6.2.1.8 Die rol van die program in die formulering van harmoniese elemente: soos alom bekend het Wolf met die uiterste fyn berekendheid die program van elke lied uitgebeeld, dikwels op 'n besonder subtiele wyse. Enkele harmoniebepalende voorbeelde hiervan is:

- ▷ dissonansie - Köpfchen, Köpfchen(14), skelvretende klank van 'n majeur sewende direk opgevolg deur 'n mineur tweede wat algemeen in die lied voorkom. Stekende toegevoegde sesdes in Treibe nur mit Lieben Spott(4), maat 6¹

- ▶ chromatiek - Treibe nur mit Lieben Spott(4), stygende chromatiek telkens by herhalende frase, mate 2-3, 11-12 en 28-29
- ▶ uitvoeringswyses - Treibe nur mit Lieben Spott(4), subtiele staccato-effekte in mate 2, 11, 19 en 28 teen 'n lae dinamiese vlak wat onderdrukte bitsigheid uitbeeld, en in Bitt' ihn, o Mutter(16) die aanduiding "ängstlich flüsternd und drängend" by "Was man sagt, o Mutter, von Basilisken", mate 29-42
- ▶ onverwagte akkoorde -
 - (i) bontspringende opvolgings, mate 2-4 van Mögen alle bösen Zungen(13), beeld die digter se onverskilligheid oor opinies uit
 - (ii) mate 3¹, 12¹, 20¹ en 29¹ van Treibe nur mit Lieben Spott(4) as uitbeelding van onvoorspelbaarheid
 - (iii) onverwagte harmoniese wending, in maat 4 op "Gott" van Führ mich Kind(5) wanneer daar na God verwys word
- ▶ herhaling van harmoniek by die terugkeer van eenderse gedagtes - mate 9-12, 25-28, 43-46 en 60-63 van Mögen alle bösen Zungen(13)

4.7 Chromatiek wat chromaties oplos, met die gevolg dat ongewone individuele effekte ontstaan wat as "nuut" gehoor word

4.7.1 Die behandeling van tussendominante

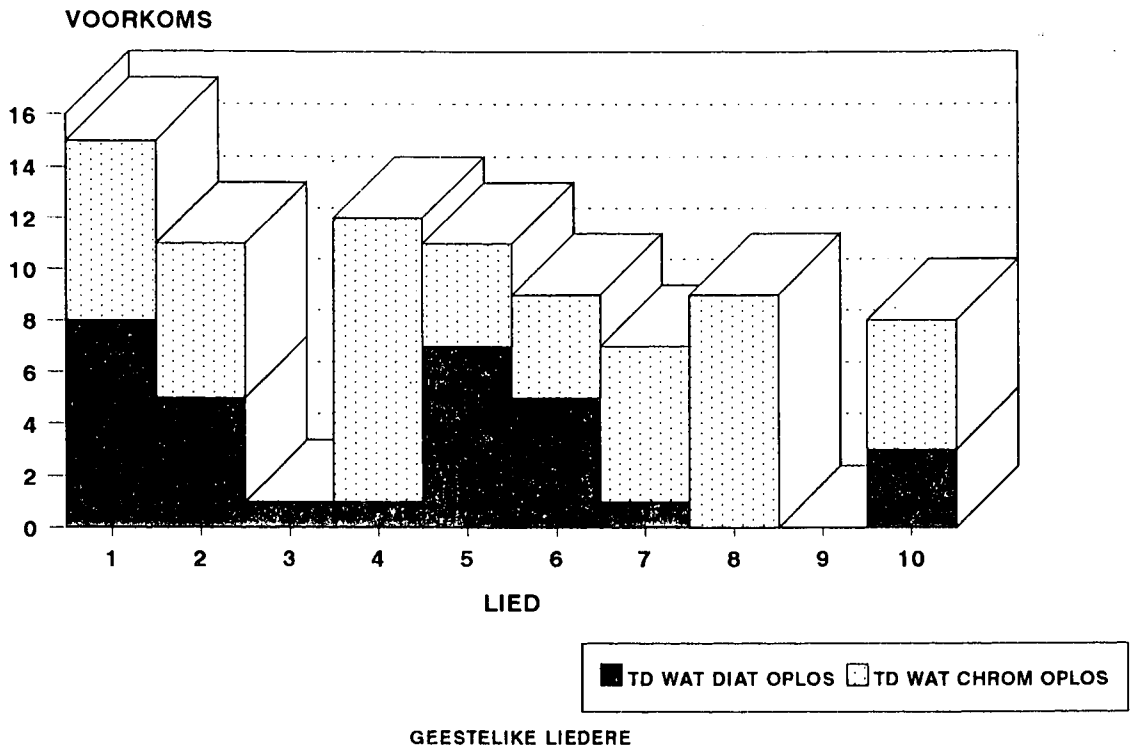
Tydens die analise van die liedere is dit opvallend dat daar 'n groot hoeveelheid tussendominante voorkom, en dit is dikwels in teoretiese opsig duidelik dat baie van hierdie akkoorde nie diatonies oplos nie. By Nun bin ich dein(1) verskyn daar 15 tussendominante, naamlik by mate 1^{2b} , 2^{4b} , 4^3 , 4^{4a} , 11^{3-4} , 13^3 en 15^{3-4} (as skakelakkoorde), 21^4 , 22^{1-2} , 29^{1-2} , 30^4 en 32^{1-2} (as skakelakkoorde), 41^3 , 41^{4b} , 42^{2b} en 43^{2b} . Van die genoemde 15 tussendominante beweeg slegs agt na diatoniese oplossingsakkoorde, naamlik by mate 1^2-1^3 , 2^4-3^1 , $4^{4a}-4^{4b}$, 30^3-31^1 , 32^2-32^3 , $41^{4b}-41^5$, 42^2-42^3 en 43^2-43^3 , terwyl die res na ander akkoorde oplos. Dit is opvallend dat die akkoorde wat wel volgens verwagting oplos dikwels juis tydens oplossing verrassende stemvoeringsongewoonhede bevat, sodat die (teoreties) verwagte oplossings wel ongewoon op die gehoor val. Opsommend kan die liedere soos volg getabuleer word:

Tabel 4.7 – Behandeling van tussendominante

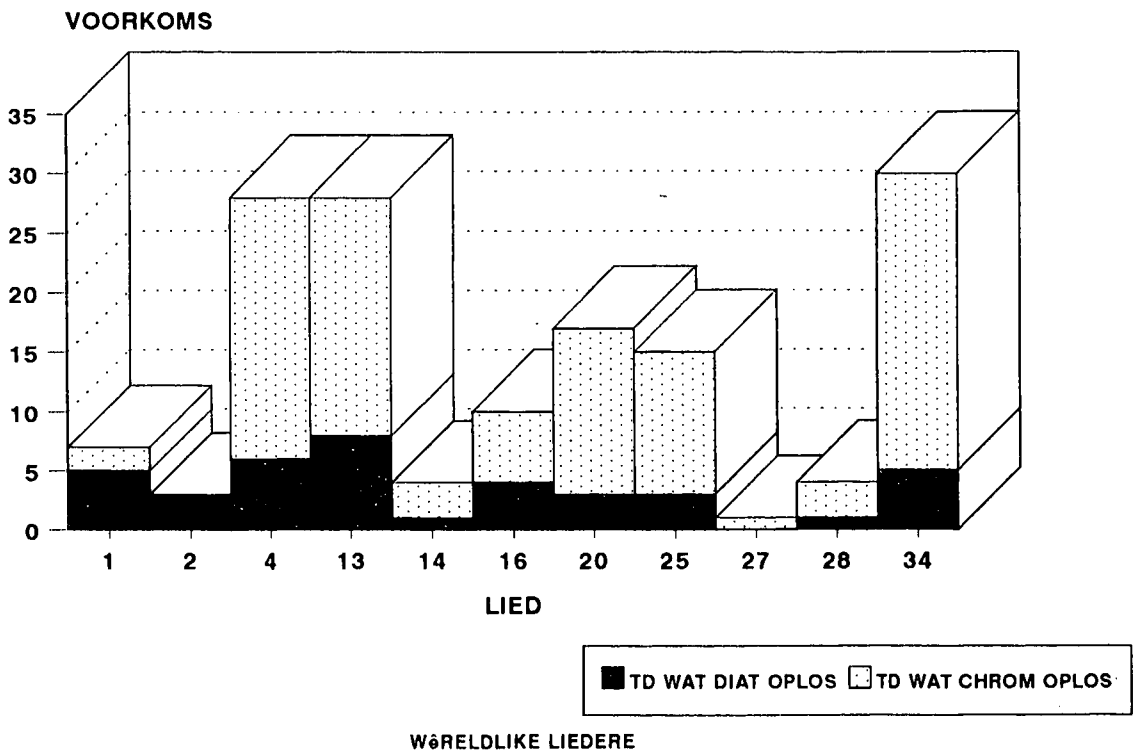
LIED	TUSSENDOMINANTE WAT DIATONIES OPLOS	TUSSENDOMINANTE WAT CHROMATIES OPLOS
<i>GEESTELIKE LIEDERE</i>		
1	8	7
2	5	6
3	1	0
4	1	11
5	7	4
6	5	4
7	1	6
8	0	9
9	N.V.T.	
10	3	5
<i>Wêreldlike Liedere</i>		
1	5	2
2	3	1
4	6	22
13	8	20
14	1	3
16	4	6
20	3	14
25	3	12
27	0	1
28	1	3
34	5	25

Bogenoemde behandeling van die tussendominante word in Grafiek 4.7(A) en 4.7(B) soos volg voorgestel:

**GRAFIEK 4.7(A)
DIE BEHANDELING VAN
TUSSENDOMINANTE**



**GRAFIEK 4.7(B)
DIE BEHANDELING VAN
TUSSENDOMINANTE**



4.7.1.1 Aanwendings van tussendominante in die geestelike liedere

By die geestelike liedere is daar nie 'n noemenswaardige verskil tussen die hoeveelheid tussendominante wat diatonies oplos en dié wat chromaties oplos nie. In Nun bin ich dein(1) verskyn daar byvoorbeeld agt tussendominante wat diatonies oplos teenoor die sewe wat chromaties oplos, en in Die du Gott gebarst(2) vyf wat diatonies oplos, en ses met chromatiese oplossings. In Die ihr schwebet(4) word die posisie totaal omgekeer want hier verskyn daar elf akkoorde wat chromaties oplos, naamlik 8^4-9^1 , 21^1-21^2 , 24^4-25^1 , 28^4-29^1 , 33^1-33^4 , 40^4-41^1 , $53-54$, $54-55$, $55-56$, 57^2-57^3 en 60^3-60^4 , teenoor die een, naamlik $25-26$, wat wel oplos. Ach, wie lang die Seele schlummert(8) bevat nege tussendominante met chromatiese oplossings teenoor geen diatoniese oplossings nie. Hier word dit duidelik dat Wolf chromatiek meer intensief oor korter afstande gebruik as voorheen. In Die ihr schwebet(4) gebruik hy dikwels tussendominante as glad-vloeiende chromatiese brugakkoorde om die verskillende transposisies van die eenderse enkelvoudige idee te verbind. Programmaties word dit hier verbind met die begrip "reis" wat deur die lied voorkom. Hier is dus 'n geval waar chromatiek as sulks gebruik word om die programmatiese doel te bereik.

Ach, wie lang die Seele schlummert(8) is in wese omtrent net so tuistoonsoortgebonde as Ach, des knaben Augen(6). In hierdie geval word die tuistoonsoort net nuut hanteer, omdat daar nou 'n nuwe oktaafverplasing bygevoeg word wat die akkoorde skerper dissonant laat voorkom. Dit gee natuurlik ook daartoe aanleiding dat gewoon-tradisionele akkoorde vreemd aandoen. In sulke gevalle is die plasing van stemme die resultaat van die invloed van buite-musikale effekte. Daar kan gewonder word of die leegheid wat geskep word in die harmonie by die woord "Seele" berekend so verskyn. Daar ontstaan ook nog die vraag of die chromatiese toename by die

middelste van mate 4-5, 20-22 en 36-38 berekend so geplaas is. Alhoewel hier 'n groot aantal tussendominante is wat nie diatonies oplos nie, verskyn daar tog wel 'n groot hoeveelheid tradisionele akkoorde wat die gedagte by die luisteraar laat dat die chromatiek 'n programmatiese doel het.

Afleiding:

Wanneer die geestelike liedere as totaliteit beskou word, blyk dit dat daar 'n totaal van 52 tussendominante verskyn met chromatiese oplossings teenoor die 31 met diatoniese oplossings. Die 31 kan nog verder afgeskaal word as die belangrike feit bygereken word dat talle van die oplossings vreemd voorkom, omdat akkoordnote ongewoon voortbeweeg, soos in Ach, des Knaben Augen(6) maat 16¹⁻³. Alhoewel die akkoord direk oplos na V by 16⁴ is dit opmerklik dat geeneen van die stemme hier na verwagting beweeg nie, maar dat elk van die akkoordnote wegspring. Die sewende van die dominantvierklank spring byvoorbeeld na b^b en B^b terwyl die derde van die akkoord opspring na G.

4.7.1.2 Aanwending van tussendominante in die wêreldlike liedere

By dié groep liedere word die gedagte selfs nog verder uitgebrei deurdat daar 'n betekenisvolle toename van tussendominante met chromatiese oplossings is. By Treibe nur mit Lieben Spott(4) is daar 22 gevalle en by Mögen alle bösen Zungen immer sprechen(13) 20 gevalle, en Geh', Geliebter, geh jetzt!(34) 25 gevalle.

Dit is opvallend dat ook elkeen van hierdie gevalle 'n programmatiese oorsprong het. In Treibe nur mit Lieben Spott(4) verskyn

daar 'n hele aantal tussendominante sonder oplossing in mate 6, 15-16 en 24-25 as verklanking van die idee "Spott". Die man is gekrenk omdat die dame nie aan sy intensies aandag skenk nie, en die chromatiese voortgang van tussendominante dien as verklanking van sy gekrenkte gevoel.

In Mögen alle bösen Zungen immer sprechen(13) het die chromatiese oplossing ook 'n programmatiese doel, want hier vergestalt die bontspringende opeenvolgings die los dame se onverskilligheid oor opinies van haar losheid, terwyl die onopgeloste tussendominante by mate 9-10, 25-26, 43-44 en 60-61 in direkte teenstelling met die leë akkoorde by mate 11-12, 27-28, 45-46 en 62-63 gebruik word as uitbeelding van die meisie se bedekte skimp dat sy nie bemin word nie, maar bloot gebruik word.

Die gevalle van chromatiese oplossing by Ach, im Maien(20) is baie verwarrend omdat dit volgens die beskrywing van die lied in hoofstuk drie daarop dui dat die tussendominante die aard aanneem van omspelings van die tonikadrieklank. In hierdie geval word die tussendominant dus veeleerder as ligte kleurnuansse binne 'n allesomvattende natuurbeeld beskou en nie as onderbrekende dissonansies ervaar nie.

Die analise van In dem Schatten meiner Locken(2) is ook in 'n sekere mate misleidend omdat daar meer tussendominante sou voorkom indien die verskillende veranderinge in toonsentrums as chromatiek eerder dan as toonsentrumskommelings beskou sou word. Dieselfde omstandigheid geld ook vir Ob auch finstre Blicke glitten(25).

Afleiding:

Heelwat verrassende, individuele en oorspronklike toepassings van tussendominante word gevind in die liedere. Dit is opvallend dat

die manier van wegbeweeg dikwels spruit uit programmatiese redes.

4.8 Opsomming van gebruike in die Spanisches Liederbuch

Wanneer die analises getoets word aan die hand van die onderafdelings van hierdie hoofstuk, lyk dit of Wolf nog tradisioneel gewerk het, maar dat daar 'n geleidelike wegbeweeg van tradisie merkbaar is, veral ten opsigte van die teoretiese beeld van die liedere. Dit is so dat die vernuwings dikwels die resultaat is van programmatiese oorsake, en dat daar dikwels 'n groot verskil merkbaar is ten opsigte van die klankaspek en die suiwer teoretiese aspek van hierdie liedere. Uit die ingewonne inligting kan die volgende opsommende afleidings gemaak word:

- (i) Die liedere is oorwegend aan die tuistoonsoort gebonde, soos bepaal deur Tabel 4.1, en dit bevestig die siening dat die musiek van Wolf in die Romantiek vanuit tradisionele gebruike ontwikkel het.
- (ii) Wolf dra daartoe by dat nuwe teorieë ontstaan in die volgende teoretiese opsigte:
 - By hom ontstaan daar 'n groter geneigdheid tot 'n aanvaarbaarheid van dissonansie, omdat daar so dikwels dissonante akkoorde tussen harmoniese steunpunte verskyn. Die teorie hiervan sou mettertyd in 'n aangepaste vorm uitloop op die werkwyse van komponiste soos Schönberg wat konsonante steunpunte toenemend uitgeskakel het op 'n wyse wat later sou kulmineer in wat hy as die

"emancipation of the dissonance" beskryf het.

- Akkoorde los nie meer meesal tradisioneel diatonies op nie soos gesien kan word in § 4.1, en sulke ongewone progressies lei tot die latere sogenaamde "progressive tonality" waarvan die teorie op sy beurt sou lei tot die ineenstorting van die tradisionele toonsoortbegrip.

- (iii) Wolf breek weg van die tradisionele toonsoortverhoudings en gee voorkeur aan ander toonsoortverhoudings soos mediantverhoudings wat hy teen 'n vinnige harmonieritme binne 'n kort bestek gebruik. (Vergelyk Plantinga (1984:458) in samehang met Tabel 4.4.)
- (iv) Tonsoorte skakel dikwels vinnig op ongewone wyses by mekaar in sonder voorbereidings of oorgange, kyk Tabel 4.4. Dit lei dikwels tot onverwagte toonsoortwendings, vergelyk Samson (1979:7). Dit is opvallend dat die toonsoortoorgange dikwels 'n verband het met die programmatiese agtergrond. Wanneer Longyear (1973:255) verwys na die sogenaamde "progressive tonality" meld hy niks van die programmatiese redes hiervoor nie.
- (v) In sommige gevalle word dissonante akkoorde of teenstellende chromatiek doelbewus beklemtoon vir spesifieke effekte. Baie voorbeelde hiervan kan gevind word maar die treffendste miskien is die in Köpfchen, Köpfchen(14), Nun bin ich dein(1) en Die du Gott gebarst(2). Die gevalle is, soos reeds bespreek, programmaties verklaarbaar volgens die teks en vloei op

'n natuurlike en meesal toeganklike wyse uit die aard en karakter van die betrokke woorde. Newman (1975:2478) het tereg gemeld dat Wolf in die gewyde liedere uiting gee aan die lyding en pyn van die heiliges. Die wêreldlike liedere vertoon 'n ander karakter omdat byvoorbeeld die verskeie flirtasies van die minnaars 'n ligter aanslag vereis. By die gewyde liedere word chromatiek dus programmaties in 'n ander sin aangewend as by die wêreldlike liedere. Die belangrikste waarneming in hierdie verband is egter die feit dat alles wat gebeur in harmoniese opsig, streng verband hou met 'n agtergrond (meesal aanwesig, soms geïmpliseerd) van toonsentrum of toonsoort.

- (vi) Hy gebruik uitsluitlik drieklankharmoniek en selfs akkoordvreemde note vorm meesal skyn-drie- en vierklanke. Ook kom 'n groot persentasie skoon drieklanke voor.
- (vii) Daar is 'n toename in die gebruiksfrekwensie van chromatiek, wat soms so intensief word dat daar nie meer sinvol tussen verskillende toonsentrums onderskei kan word nie. Daar bestaan dan nie meer 'n duidelike skeidsmuur tussen chromatiek en 'n uitgebreide tonaliteit nie. Alles moet egter in die kader van 'n allesoorheersende en oorkoepelende programmatiese agtergrond beoordeel word.
- (viii) Dit het volgens die stemvoering aan die lig gekom dat Wolf nie doelbewus ongewone spronge in die melodiese lyn maak wat nie uit programmatiese redes spruit nie. Dit is meesal so dat akkoordvreemde tone wel beskryfbare

akkoorde vorm. Die melodiese styl van sy liedere wissel vanaf totale diatoniek tot veelvuldige chromatiek; vanaf voortdurend herhaalde toonhoogtes byvoorbeeld Mögen alle bösen Zungen(13) tot Wagneragtige resitatiewe, byvoorbeeld Anakreons Grab. Hieruit spruit dus voort dat ook die melodie suiwer volgens programmatiese redes gevorm word.

- (ix) Elke enkele lied bestaan uit motiefwerking in een of ander vorm. Dit neem die vorm aan van 'n nootwaardepatroon - Mühevoll komm ich und beladen(7), akkoordformasies (mate 25-30 van dieselfde werk), en melodiese motiewe - Herr was trägt der Boden hier(9). Dikwels is daar so baie herhaling van dieselfde konsonante of dissonante harmoniese konstruksies dat hierdie herhaling as sodanig 'n sterk faktor in harmoniese oriëntasie vorm soos in Köpfchen, Köpfchen(14).
- (x) Sy musiek bring dus nooit disoriëntering weens die klank daarvan mee nie; die luisteraar hoef nooit iets bykomend te weet om te verstaan hoe die musiek gekonstrueer is nie, alhoewel dit so kennelik vanuit programmatiese impulse ontstaan het.

In Wolf se musiek kan daar van 'n natuurlike evolusie gepraat word omdat daar 'n verklaarbare en aanvaarde ontwikkelingsgang in sy werke te bespeur is. Hy bly nog by tradisie, met ander woorde hy skryf nog aanvaarbare akkoorde bestaande uit derdes, maar gebruik om programmatiese redes deviese wat teoreties vreemd opval en die teoretikus verwar. Wat die gehoorsmatige aanbetref is sy musiek

geredelik toeganklik en derhalwe is en word hy steeds wêreldwyd deur die musiekpubliek waardeer as komponis. Inderdaad is hy 'n uiters gewilde komponis by alle soorte luisteraars wat in Lieder belangstel - of wat in goeie musiek belang stel.

Om nou te bepaal watter invloed Wolf se harmoniegebruik op sy opvolgers uitgeoefen het, is dit noodsaaklik om te let op eienskappe wat nuut voorkom.

4.9 Esktreme hantering van chromatiek

4.9.1 Binne die invloedssfeer van toonsoorte

Uit die bespreking van die voorafgaande afdelings het dit duidelik geword dat Wolf se werke oor die algemeen in 'n hoë mate chromaties getint is. Soos ook verder telkens genoem is, is die chromatiek meesal die programmatiese resultaat van buite-musikale elemente. Hy het chromatiek soos ook diatoniek, en inderdaad harmoniek as 'n geheel, ten engste verbind aan die betekenis van die woorde wat hy getoonset het.

Nuwe klankeffekte is dikwels geskep deur onder andere die ongewone tekstuur wat ontstaan het uit sy poëtiese en uiters individuele benadering van registers en registerkleure. Dit het dan dikwels tot gevolg dat tradisioneel bekende akkoorde nie tradisioneel oplos nie, maar voortbeweeg na 'n volgende akkoord wat weer nie na verwagting oplos nie, soos in Köpfchen, Köpfchen(14) en Mühevoll komm ich und beladen(7). Dit het bygedra tot 'n nuwe behandeling van harmoniese idees wat soms in teoretiese opsig heel ingewikkeld geword het. Hy het egter in geen gevalle nuwe toonsisteme ontwikkel (of selfs benader) nie, maar bloot uit tradisioneel-

bekende bestanddele sy eie persoonlike toonspraak geskep. Ekstreme gevalle van eiesoortigheid word aangetref in Herr, was trägt der Boden hier(9) en Mühevoll kom ich und beladen(7), waarin tradisionele toonsentrums nie meer voorkom nie. Selfs in hierdie twee liedere skryf hy egter musiek wat volgens die gehoorindruk van voortdurende drieklankbepaalde chromatiek getuig. Teoreties kan daar geen toonsoort of toonsentrum genoem word nie; dit is hierin dus 'n radikale afwyking van tradisie; maar in harmoniese opsig bestaan alles in die lied steeds uit prosedures wat op toonsoortbepaaldheid dui.

4.9.2 Hantering van chromatiek in toonsoortlose liedere

4.9.2.1 Herr was trägt der Boden hier(9)

Die akkoordiek verander meesal per maat teen 'n baie stadige tempo, soos aangedui deur die tempo-aanduiding (sehr langsam), wat beteken dat daar genoeg tyd verloop dat elke akkoord as sodanig duidelik gehoor kan word. 'n Luisteraar wat beskik oor die harmoniese onderskeidingsvermoë om sulke verskynsels waar te neem, sal die feit hoor dat maat 1 bestaan uit 'n dominantvierklank in tweede omkering wat deur 'n leunnoot voorafgegaan word en dat die leunnoot per versieringsnoot oplos; dat maat 2 soortgelyke behandeling bevat van 'n terughouding voor 'n mineurvierklank; dat mate 3-5 bestaan uit parallelle eerste omkerings wat voorafgegaan word deur terughoudings en 'n leunnoot. Mate 6-10, 15-17 en 22-24 bestaan uit majeure- en mineurdrieklanke, wat by maat 6 versier word deur onderhulpnote en deurgangsnote. Vanaf maat 11-14 en 19-21 verskyn daar 'n reeks parallelle mineurdrieklanke, elk versier deur onderhulpnote; by maat 12-13 en 20 voorafgegaan deur terughoudings

en verskyn daar ook betekenisvolle kadense by mate 24-25 en 27²-27³.

Die pasgenoemde onderskeidende luisteraar sal ook bevatlik wees vir die suiwer tradisioneel-gebonde en kenmerkende romantiese smartlike seggingskrag van die volgehoue dissonansies in mate 1-5, 11-14² en 19-22 (wat almal oplos), die vermindering in die dissonansie in mate 6, 14³⁻⁴ en 22³⁻⁴ en die helende teenstellings wat skoon drieklanke in mate 7-10, 17-18², 24-27 bied.

Die omstandighede dat daar nie 'n teoreties-analitiese tuistoonsoort aanwesig is nie en dat dit vir 'n teoretiese analise ook nie werklik sin maak om veranderende toonsentrums aan te dui nie, sal hier, soos ook in Mühevoll komm ich und beladen(7), waarskynlik nie eers 'n luisteraar met absolute geheue vir toonhoogte opval nie; so baie ander harmoniese (en motiwiese) gebeure is van soveel groter belang en onmiddellike seggingskrag as hierdie feit. Enige luisteraar sal egter wel onmiddellik hoor dat die taal wat die harmonie praat absoluut en in alle opsigte (behalwe dat daar nie 'n sentrale tuistoonsoort teenwoordig is nie) ooreenstem met tradisionele Romantiese gebruike. Die akkoorde wat gebruik word, die manier waarop dissonansie en akkoordvreemde tone hanteer word, en die effek wat deur akkoordiek en dissonansie bewerkstellig word, is alles afhanklik van 'n onderliggende bewustheid van toonsentrums, ook waar die toonsentrums so vaagweg teenwoordig is dat dit teoreties nie meer sin maak nie.

Maar indien 'n luisteraar oor 'n absolute gehoor vir toonhoogte beskik, en die nodige harmoniese kennis het, en in hierdie lied doelbewus luister vir daardie toonsentrums wat aan die harmoniese taal sy beslag gee, sal die volgende gehoor word: kadensagtige konstruksies soos dit voorkom in mate 1-2 (b V⁷c, i⁷), 5-6 (b ivb,V), 10 (F⁶ V⁷,I), 10-11 (b V, ib), 17 (C V⁷, Ib) en 24³-27 (E td/NH, NHc en N⁶, V⁷, vi, ii⁷, V⁷ en I).

Alle akkoordopvolgings vind chromaties skuiwend plaas óf in dominantverhoudings (of gelyktydige verbindings daarvan) óf in mediantverhoudings. Opsommend lyk die akkoordiek, waarin stemvoerings aangepas word om die natuurlike beweging daarvan aan te toon soos volg:

Measures 1-7: A descending chromatic scale in the treble clef, starting on D4 and ending on E2. The bass clef accompaniment consists of single notes: B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2.

Measures 8-14: Similar to measures 1-7, but with a chromatic scale in the bass clef: B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1, E1, D1.

Measures 15-21: Similar to measures 1-7, but with a chromatic scale in the bass clef: B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1, E1, D1, C1, B0, A0, G0, F#0, E0, D0.

Measures 22-27: Similar to measures 1-7, but with a chromatic scale in the bass clef: B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1, E1, D1, C1, B0, A0, G0, F#0, E0, D0, C0, B-1, A-1, G-1, F#-1, E-1, D-1.

4.9.2.2 Mühevoll komm ich und beladen(7)

Dit is die ander een van die twee liedere wat geen tuistoonsoort het nie. Die feit blyk te midde van die volgende kenmerke van die lied:

- (i) Daar is hele mate gevul met oop, onversierde majeur drieklanke (mate 5, 25, 27, 29, 55, 57, 59, 61, 63, 65 en 67-69).
- (ii) So ook hele mate met oop, onversierde dominantvierklanke (mate 17, 21, 47 en 51).
- (iii) Statiese vergrote dominantdrieklanke wat hele mate beslaan kom voor (mate 26, 28, 56 en 58) en versierde statiese dominantvierklanke (mate 17-19¹ en 47-49¹).
- (iv) Die geykte progressie IVb-D⁶-V is teenwoordig in mate 16 en 46.
- (v) Tonikas met deurgangsnote kom voor in mate 15 en 55.
- (vi) Die teoreties mees onverwagte chromatiese verskuiwings is telkens onder die pragvolrykste klank- en programmatiese effekte in die lied (mate 2-3, 6-7, 14-15, 28-29 en 30-31).

- (vii) Heel gewoon tradisioneel versierde dominantkonfigurasies word telkens herhaal (mate 3-4 in 7-8, 35-36 en 61-62 asook ietwat gevarieerd in 9-10, 11-12, 13-14, 15-16, 31-32, 37-38, 39-40, 41-42, 43-44 en 45-46; en dan 17-20 in 21-24, 47-50 en 51-54).
- (viii) Die laaste sewe mate is 'n gloedvolle, rykversierde plagale kadens.

Die effek van hierdie musiek op die luisteraar se gehoor is van 'n meesterkomponis wat die geheim ken om Romantiese harmoniese clichés presies reg en maksimaal effekvol te gebruik in 'n voortdurend chromatiese weefsel, en die feit dat daar nie 'n tuistoonsoort teenwoordig is nie sal skaars die enkele luisteraars opval wat wel oor absolute gehoor vir toonhoogte beskik. Laasgenoemde feit is dus in werklikheid iets abstraks wat slegs teoreties bestaan en nie 'n bydrae lewer tot die musikale bestaan van die lied nie.

Hiervolgens is dit duidelik dat daar slegs enkele liedere is wat probleme oplewer in verband met teoretiese vasstelling van toonsoorte en toonsentrums. Wolf se basiese denke is tradisioneel en slegs in sommige liedere begin hy die toonsoort so vervaag dat dit in teoretiese opsigte as toekomstwysend beskou kan word.

4.10 Mistastings aangaande terminologie

Soos reeds verduidelik in Hoofstuk een het Schönberg self nie duidelike riglyne verskaf betreffende sy term "uitgebreide

tonaliteit" nie. Voordat daar gelet kan word na dié begrip is dit gerade om eers te bepaal wat die oorspronklike betekenis van die woord tonaliteit (dit wil sê toonsoort) is: Engelstalige vakliteratuur onderskei meesal nie tussen die begrippe "tonality" en "key" nie. In hulle gebruik dui "tonality" meesal op die Afrikaanse term toonsoort. Walter Piston (1959:29) verskaf die volgende verduideliking: "Tonality is the organized relationship of tones in music. This relationship, as far as the common practice of composers in the eighteenth and nineteenth century is concerned, implies a central tone with all other tones supporting it or tending toward it, in one way or another". Yasser (1932:331) sluit hierby aan: "Tonality is a principle which organically and tonocentrically unites the melodic and harmonic functions of a certain number of systematically arranged sounds as most simply represented in a musical scale". Tonaliteit is hiervolgens dus enige ordeningstelsel met 'n tonika as sentrum. Hierdie simplistiese soort definisie is letterlik waar maar so eensydig en onvolledig dat dit moontlik meer verwarring as helderheid in die hand werk. Dit laat onder andere die volgende feite buite rekening:

- (i) Die tonaliteit van die Agtiende en Negentiende eeue word verstaan as toonsoort (dit wil sê nie modus of pentatoniek of serie of enige ander moontlike manifestasie van tonaliteit nie).
- (ii) Toonsoort, soos wat dit in die Agtiende en Negentiende eeue gemanifesteer is, het modulasie ingesluit, wat beteken dat die tonika kan verskuif. Die nuwe tonikas kan dan in teoretiese opsig op die uitgangstonika betrek word, maar hierdie verhoudings sou as sodanig slegs vir persone met absolute gehoor hoorbaar wees. Die

betrekbaarheid van nuwe tonikas op uitgangstonikas is dus hoofsaaklik van teoretiese belang.

- (iii) Musiek in 'n toonsoort word gekenmerk deur 'n sekere wyse van akkoordbou, naamlik uit drieklanke en bykomende opgestapelde derdes, asook uit algemeen aanvaarde wyses van alterasie wat algemeen aanvaarde chromatiese akkoorde vorm. Hierdie akkoordstruktuur is teoreties verklaarbaar maar ook as sodanig vir enige luisteraar hoorbaar en toeganklik, of so 'n luisteraar absolute gehoor het of nie. (Aangenome dat 'n "luisteraar" iemand is met musiekagtergrond: enige een van die genoemde begrippe val vanselfsprekend buite die verwysingsraamwerk van persone sonder musiekagtergrond.)
- (iv) Dit is goed moontlik om rondom 'n vaste tonika te werk maar terselfdertyd 'n atonale gehooreffek te bereik: pandiatoniek is 'n voorbeeld hiervan. Dus, of musiek as toonsoortgebonde ervaar word of nie hang meer van die akkoordbou af as van die aanwesigheid van 'n tonika.
- (v) Toonsoortgebondenheid (Engels "tonality") word gehoormatig ervaar as die teenwoordigheid van 'n spesifieke manier van akkoordbou asook 'n sekere (hoorbare) manier van akkoordbehandeling, gevind in onder andere die wyse van opeenvolging. Hierdie gehooreffek ontstaan teen die agtergrond van 'n tonika, maar die fisieke teenwoordigheid van die tonika is nie 'n voorvereiste vir die gehoormatige ervaring van toonsoortgebondenheid nie.

- (vi) Atonaliteit beteken in effek dat een of meer van die voorwaardes wat onder (iii) en (v) genoem is, nie hoorbaar is nie: dat akkoordbou uit ander intervalle as derdes saamgestel is en dat die akkoordopvolgings op so 'n wyse hanteer word dat die werklike of geïmpliseerde teenwoordigheid van 'n tonika weerspreek word. Herzfeld (1957:484) stel dit presies korrek as volg: "Atonal meint nur, dass hier keine Tonalität im Sinn der alten Funktionslehre mehr vorhanden ist, dass Töne und Akkorde nicht mehr auf einen Zentralton, eine Tonart bezogen werden."

Dit blyk dat selfs iemand soos Schönberg (aangehaal deur Carter (1978:28), nalaat om die verskille tussen teorie en gehoorswerklikheid in ag te neem: "It is enough just to look at a piece, say by Wagner, Bruckner, or Hugo Wolf to raise doubts whether obstinately maintaining a common fundamental at the beginning and end of a piece, just on principle, is really organic any more, where there are so many details that can just as well point elsewhere; whether this traditional device is not used here merely because it is tradition; whether here a formal advantage has not given rise to a formalistic conceit; whether tonality here means more the purely external recognition of a law established by custom, thus does not spring from a structural necessity". Schönberg meld ook op bladsy 29: "We have similar phenomena in our major and minor, above all, under the pretense of modulation we can introduce into every key almost any property of other, quite distant keys (such is called 'extended tonality'). Indeed, the key may be expressed exclusively by chords other than its own diatonic chords, yet we do not then consider the tonality cancelled. But does then the tonality in effect still exist?".

Schönberg se redenasie weerspieël die waarheid in belangrike opsigte: "... maintaining a common fundamental at the beginning and end of a piece, just on principle ... merely because it is tradition ... "; "... tonality here means the purely external recognition of a law established by custom..."; "... the key may be expressed exclusively by chords other than its own diatonic chords, yet we do not then consider the tonality cancelled." Sy benadering en interpretasie skyn egter verwarrend te wees deurdat hy aflei (soos wat sy musiek vanaf 1908 aantoon) dat, omdat teoretiese aspekte van onmiskenbaar toonsoortgebonde musiek (Wagner, Bruckner en Wolf) nie meer aan "external ... custom" (skryfwyse) voldoen nie, ook gehoorsaspekte gevolglik moet verander.

Sy benadering kom in wese neer op die volgende misverstand:

- (i) 'n Werk soos Chopin se Fantasie in F mineur opus 49 begin in F mineur en eindig in A-mol majeur; JS Bach se Chromatiese Fuga begin in F majeur en eindig in D mineur; Beethoven se Eerste Simfonie begin met chromatiek wat eers F majeur en dan G majeur impliseer voordat dit in C majeur as tuistoonsoort land; ensovoorts.
- (ii) Die teoretiese rol van die tonika word hierdeur ondermyn.
- (iii) In die praktyk word dieselfde beginsel, naamlik verandering, maar nou wat die klankeffek betref, deurgevoer om in pas te bly met evolusie.

4.11 Evolusionêre elemente in die musiek van die Spanisches Liederbuch

Wanneer daar na die liedere van Hugo Wolf gekyk word is dit opmerklik dat daar veral twee aspekte is wat evolusionêre ontwikkeling ondergaan het, naamlik die suiwer teoretiese en die gehooreffek.

4.11.1 Die suiwer teoretiese verskynsels

Wanneer daar na die suiwer teoretiese sy van die liedere gekyk word blyk dit dat hulle miskien, eng gesien en met uitsondering van Herr was trägt der Boden hier(9) en Mühevoll komm' ich und beladen(7), aan die vereistes van tradisie voldoen, omdat dit die volgende bevat:

- (i) 'n georganiseerde verwantskap van tone in musiek;
- (ii) die tone is gerangskik rondom 'n sentrale toon (die tonika), alhoewel dit op nuwe wyses geskied.

In die analises in hoofstukke twee en drie asook die bespreking van die behandeling van die tonika-akkoord in § 4.2 is dit duidelik dat daar in hierdie liedere oor die algemeen 'n toenemende vervaging van die tonika-akkoord intree. In verskeie liedere, waaronder Nun bin ich dein(1) - kom daar slegs 'n verteenwoordiging van 4,54% voor, terwyl Wunden trägtst du mein Geliebter(10) 'n skrale 2,78% vertoon, wat baie min is en in wese nie meer gehoor word nie. In teorie geld die bewering van Schönberg hierbo dus dat die tradisionele aanvang en afsluiting deur middel van 'n tonika-akkoord nie noodwendig 'n gevoel vir toonsoort skep nie.

Die belang van die sentrale tuistoonsoort het ook begin vervaag. Dit gebeur op die volgende wyses:

- (i) Die tradisionele tuistoonsoort (byvoorbeeld C majeur) vorm nie meer die basis van die werk nie. Wolf gebruik byvoorbeeld in Ob auch Finstre blicke(25) die toonsoort b mineur as uitgangspunt vir die lied maar beweeg so dikwels weg hiervan dat b mineur as 'n teoretiese begrip heeltemal vervaag. Die tonika van b mineur word ook dikwels voorafgegaan deur die tonika van B majeur wat verwarrend is. In Mühevoll komm ich und beladen(7) is daar wel 'n tonika-akkoord wat 'n tuistoonsoort suggereer by die aanvang, maar nooit verder in die lied word daar weer daarvan melding gemaak nie. Nun bin ich dein(1) wat in F majeur is, is ook vaag omdat die lied 'n aanvang neem met d i. Telkens waar 'n mens F I sou verwag verskyn die akkoord d i (= F vi); die musiek beweeg dan egter nie na d mineur nie maar na a mineur. In dem schatten meiner Locken(2) vertoon tweeslagtelik omdat die toonsoort B^b majeur en die toonsentrum D majeur so dikwels langsmekaar geplaas word.
- (ii) Die tuistoonsoort beslaan persentasiegewys 'n kleiner segment van die lied, en word in 'n mindere of meerdere mate oorheers deur die belangrikste newetoonsentrum, naamlik in Nun bin ich dein(1) met 1,14%; Führ mich, Kind(5) met 4,54%; Wunden trägst du meiner Geliebter(10) met 3,3% en in Bitt' ihn, o Mutter(16) 0,94%. Die tuistoonsoort word inderdaad totaal deur die res van die newe-toonsentrums oorheers in die geestelike liedere in Nun bin ich dein(1) met 81,82%; Nun wandre Maria(3) met

66,67%; Die ihr schwebet(4) 72,2%; Führ mich Kind(5) 71,59%; Mühevoll komm ich und beladen(7) 97,59% en Wunden trägst du mein Geliebter(10) 68,3%. In die wêreldlike liedere is dit soos volg: In dem schatten meiner Locken(2) 58,62% en Bitt' ihn o Mutter(16) 89,15% (kyk grafiek 4.6).

- (iii) Die liedere begin of sluit nie meer af met die tonika-akkoord nie waardeur die teoretiese rol van 'n tuistoonsoort sterk vervaag word (volgens § 4.1), soos in: Nun bin ich dein(1) - begin met F vi; Die du Gott gebarst(2) - eindig op V; Nun wandre Maria(3) - eindig op e I, dit wil sê Tierce de Picardi; Mühevoll komm ich und beladen(7) - eindig in dominanttoon-soort; Herr was trägt der Boden hier(9) - geen toonsoort of toonsentrum; Wunden trägst du mein Geliebter(10) - eindig op V. Hiervolgens kan gesien word dat daar slegs drie van die geestelike liedere nog teoreties tradisioneel afsluit met die tonika-akkoord. By die sekulêre liedere is dit slegs Bitt ihn' o Mutter(16) en Ob auch finstre Blicke(25) - wat met V afsluit. Die res van die sekulêre liedere wat behandel word sluit tradisioneel af.

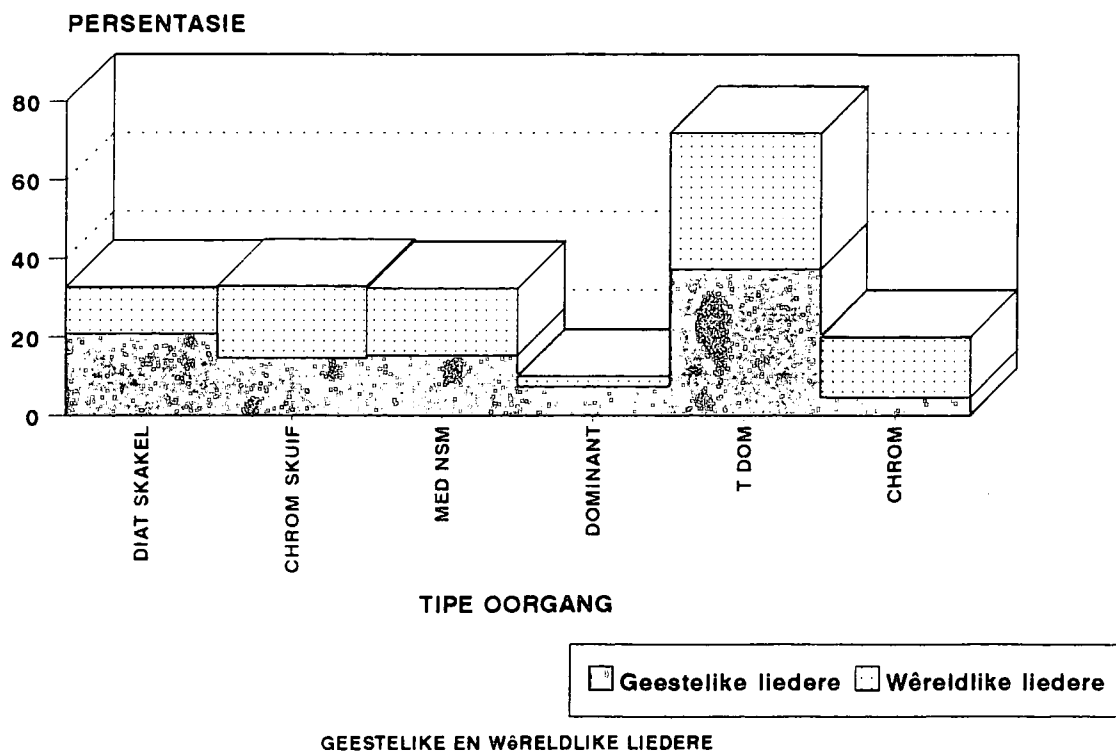
- (iv) Die liedere beweeg in 'n baie opmerklike mate deur ander toonsoorte, veral deur middel van tussendominante. Skematies word die gemiddelde verspreiding van toonsoortoorgange in Tabel 4.6 hieronder in Tabel 4.8 aangedui:

Tabel 4.8 – Gemiddelde persentasieverspreiding van oorgange tussen toonsoorte

	DIAT SKAKEL	CHROM SKUIF	MED NSM	DOM VERH	TD	CHROM
GEESTELIKE LIEDERE	20,91	14,63	15,33	7,31	37,26	4,56
WĒRELDLIKE LIEDERE	11,74	18,37	17,08	2,68	34,67	15,46

Bogenoemde inligting soos vervat in Tabel 4.8 kan soos volg grafies voorgestel word in Grafiek 4.8.

**GRAFIEK 4.8
DIE GEMIDDELDE % VERSPREIDING VAN
OORGANGE TUSSEN TOONSOORTE**



Hieruit kan gesien word dat die meerderheid oorgange deur middel van tussendominante geskied soos reeds volgens Tabel 4.7 aangetoon is. Dit hou dus die implikasie in dat daar 'n groot moontlikheid bestaan dat die oorgangsakkoorde nie tradisioneel oplos nie.

- (v) Die rol van die tonika het in geheel ook begin vervaag. Wanneer die liedere uit die Spanisches Liederbuch as 'n geheel geneem word blyk dit dat die tonika-akkoord slegs 'n persentasie verspreiding van 10,26% by die geestelike liedere en 21,39% by die wêreldlike liedere vertoon. Hierdeur kan gesien word dat die tonika se rol baie vervaag het.

4.11.2 Die gehooreffek

Wat die suiwer klankaspek aanbetref is dit opmerklik dat al die gegewens hierbo genoem nie die gehooreffek het van klankeksperimentering nie: volgens al die liedere wat bespreek is, waaronder Mühevoll komm ich und beladen(7) en Herr was trägt der Boden hier(9), wat selfs geen tuistoonsoort het nie, klink suiwer toonsoortgebonde omdat akkoordformasies (selfs van akkoordvreemde tone) en opvolging van akkoorde steeds toonsoortgebonde is.

4.12 Samevattende afleidings

4.12.1 Evolusie as 'n begrip

Die idee van ontwikkelende verandering, wat dan meesal evolusie genoem word, skyn vir 'n groot meerderheid skrywers oor musiek van sulke primêre belang te wees dat hulle geskifte oor musiekgeskiedenis hierdeur bepaal word. Ander feite word amper terloops binne 'n raamwerk van evolusie voorsien. Evolusie word vasgestel in besprekings van die veranderings in groot komponiste se werk, en uit dieselfde opset word die werk van verskillende groot komponiste in 'n verband met mekaar geplaas as sou elkeen se komponeer-kuns as't ware ontwikkelend groei uit die musiek van die vorige(s).

Omdat die harmoniek in Wolf se liedere uit hoofde van die genoemde benadering so dikwels bespreek word as 'n bydrae tot 'n evolusie wat gelei het tot die atonale musiek van Schönberg, word hierdie aspek eerste bespreek in die volgende afleidings, voordat 'n finale aanduiding aangebied word van sy werklike posisie in die geskiedenis van harmonie soos dit blyk uit die analyses wat voorheen in hierdie proefskrif aangedui is.

4.12.2 Natuurlike en ander manifestasies van evolusie

In verband met enige aspek van musiek is die begrip evolusie 'n geleende een uit die biologiese wetenskap, en in wese dus eintlik beeldspraak. Dit is waarskynlik een van die redes waarom die term deur so baie skrywers oor musiek met sulke uiteenlopende betekenis gebruik word, soos wat Allen aangetoon het (kyk § 1.3).

Om verwarring te voorkom in verband met die afleidings wat aansluitend gemaak word, word die betekenis dus nou eers verklaar waarin begrippe uit die biologiese konteks in hierdie proefskrif na die konteks van die harmoniese idioom oorgeplaas word, terwyl dit in gedagte gehou word dat letterlike ooreenkomste in elk geval nie gevind sou kon word nie omdat biologiese en musikale fenomene inherent verskil in wesenlike opsigte.

In biologiese konteks word daar onderskei tussen "natuurlike" of "spontane" evolusie teenoor "laboratorium-geïnduseerde" evolusie. In hierdie proefskrif word natuurlike biologiese evolusie gelyk gestel aan twee verskynsels in verband met musiek: eerstens die mate waarin daar 'n motivering gevind kan word in die geestelike inhoud wat tot veranderings in idioom aanleiding gee, en tweedens die mate waarin sulke nuwe musiek in die gewone konsert-, pedagogiese-, konsert- en teoretiese aktiwiteite van Westerse musiekkultuurkringe opgeneem word. Met "geestelike inhoud" word bedoel heersende filosofiese stromings van die tydperk asook die aard van tekste wat deur die betrokke komponiste getoonset word, en dit word in gedagte gehou dat algemene opname in die kultuurlewe van nuwe musiek nie altyd onmiddellik geskied nie, maar dat ongeveer 'n geslag tot 'n halfeeu daarvoor toegelaat moet word. Dit word dan nie altyd in 'n outentieke vorm opgeneem nie, soos die Passiemusiek van JS Bach wat tot onlangs nog gesny en gerangskik is en Handel se Messias wat nie slegs gesny en gerangskik is nie, maar ook van bykomende instrumentpartye voorsien is, maar nogtans was daar 'n vitale aanvraag na sulke musiek wat mettertyd toegeneem het.

Hierteenoor word nuwe musiek wat uit 'n idioom bestaan wat nie uit geestelike inhoud gemotiveer kan word nie, en/of wat slegs in teoretiese of historiese opsigte bekendheid verwerf en nie 'n deurbraak na die musiekbeluisteringsaktiwiteite wat hierbo genoem is nie, nie as 'n manifestasie van natuurlike evolusie beskou nie.

By gebrek aan 'n beter term word dit aan "laboratorium-geïnduseerde" biologiese evolusie gelykgestel, alhoewel daar nie werklik 'n ooreenkoms is tussen die biologiese aanwending van die term en die musikale een nie: in die biologiese sin toon die gevolge van "laboratorium-geïnduseerde" evolusie vermoedelik wel voortlewingmoontlikhede, anders sou die eksperiment op vernietiging neergekom het en nie op evolusie nie. In musikale sin leef die gevolg van 'n eksperiment nie voort nie maar bly slegs as teorie bekend.

Die woord evolusie impliseer verandering wat op die een of ander wyse 'n definitiewe verband met vorige manifestasies toon. Sodanige verandering sou sekerlik styging of daling in artistieke kwaliteit kan meebring, maar in hierdie proefskrif word laasgenoemde implikasie nie in berekening gebring nie en slegs die aspek van verbandhouding word as 'n faktor geag.

4.12.3 Aansluiting tussen idioom en geestelike inhoud

In die sin van aansluiting tussen idioom en geestelike inhoud (onderliggende stemming, gevoelens, wêreldbeskouing) kan daar op die volgende verskynsels gewys word wat ooreenstem met die boegegewe voorwaardes vir die vind van 'n evolusielyn: Wolf se gevorderdste hantering van chromatiek en dissonansie (laasgenoemde in die sin van harmoniese verskynsels wat moet oplos), soos wat dit gevind word in sy gewyde Spaanse liedere, ontstaan uit sy wens om die psigiese pyn en lyding te verklank wat veroorsaak word deur innerlike religieuse stryd.

Schönberg se Pierrot Lunaire gaan oor 'n maansiek hanswors wat as simbool van 'n ontredderde mensdom dien; sy operas handel eweneens oor surrealistiese onderwerpe. Sy atonaliteit hou dus verband met

die verklanking van die geestesgesteldheid van sekere kringe in die Europese kultuurkring rondom die vorige eeuwending wat geloofs-oriëntasie, sosiale ordening en ander aanvaarde sosiale verskynsels oorboord gegooi het, en wie se denke as die hoofstroom in Europese kultuurgeskiedenis beskou is, terwyl komponiste wat nie daarby aangesluit het nie in mindere of meerdere mate as epigone beskou is. Aansluitend hierby het Schönberg se ontwerp van die twaalftoonstelsel gedui op die vertroue van daardie kultuurkring dat orde in hulle menslike bestaan gebring sou kan word deur hulle eie verstandelike bemoeienis.

4.12.4 Teoretiese aspekte en gehoorspersepsie in die Spanisches Liederbuch van Wolf

- (i) Waarskynlik die mees beskrewende verskil tussen die harmoniek van die Romantiek en die Twintigste Eeu is die verskynsel wat gesien word as die vervaging van tonaliteit, waarby bedoel word dat toonsoortgebondenheid algaande in Romantiese musiek op die agtergrond getree het en later, in die musiek van komponiste wat beskou word as behorende tot die hoofstroom van die Twintigste Eeu, verval het. (Die "hoofstroom" dui op komponiste wie se werk inpas by teorieë oor musikale evolusie.)
- (ii) Skrywers oor die onderwerp vind baie sterk tekens van hierdie verval van toonsoortgebondenheid in die liedere van Wolf, en soos wat die analyses in hierdie proefskrif aangetoon het word die volgende verskynsels wel in sy Spaanse liedere aangetref: daar is dikwels min teenwoordigheid van die tonikadrieklank; die tonika- en dominantdrieklank word nie dikwels in verbinding met

mekaar aangetref nie; newetoonsoorte is dikwels meer op die voorgrond as die tuistoonsoort, en word dan ook nog verteenwoordig deur hulle dominante meer as deur hulle tonikas; mediantverhoudings, wat bydra tot 'n vervaging van tuistoonsoortaanspraak, is meer op die voorgrond as dominantverhoudings; chromatiese oplossing van chromatiese akkoorde geniet voorrang bo diatoniese oplossings; registerveranderinge tydens oplossing van dissonante akkoorde asook ongewone melodiese wendings en basbeweging dra by tot analiseerprobleme; akkoordvreemde note word op 'n wyse gebruik wat soms gehoorskontrolle verg voordat hulle teoreties verklaar kan word. Ook is dit so dat twee van die Spaanse liedere nie in vasstelbare toonsoorte is nie.

(iii) Wat die bogenoemde verskynsels betref moet dit in ag geneem word dat hulle suiwer teoreties van aard is, en dat gehoorservaring van die betrokke musiek nie een van toonsoortloosheid is nie omdat die onderskeidende kenmerke van toonsoortgebonde musiek nog almal sterk teenwoordig is: die akkoordiek is deurgaans drieklankharmoniek met verdere derdekonstruksies; die chromatiek is alles hoorbaar as alterasies van die basiese drieklankharmoniek; alle dissonansies los op, hetsy diatonies of chromaties; akkoordvreemde tone word almal gehoor in verhouding tot drieklankharmoniek.

(iv) Die klank van die liedere, ook van die twee waarvan die tuistoonsoorte teoreties nie bepaal kan word nie, is dus in alle gevalle volledig toonsoortgebonde, in so 'n mate dat die musiek geensins vreemd op die oor val in 'n omgewing van Romantiese chromatiek nie. Daar is dan wel

geïmpliseerde tonikas wat hulle klankvormende funksies nie prysgee deur hulle afwesigheid nie.

4.12.5 Schönberg se gedagtes oor klank

- (i) Hy laat geen twyfel oor sy benadering tot die klank van sy musiek nie, soos by die volgende aanhalings uit sy geskryfte aantoon:
- ▶ "... my second period. In this period I renounced a tonal centre ... the individual parts proceed regardless of whether or not their meeting results in codified harmonies ... the overwhelming multitude of dissonances cannot be counterbalanced any longer by occasional returns to such tonic triads as represent a key ...". (1984:86; oorspronklik geskryf in 1949) - Hierdie aanhaling dui daarop dat sameklanke in atonale musiek toevallig geresulteer het uit stemvoering, en hierdie werkwyse word dan later gemotiveer deur die vind van 'n stelsel wat stemvoering reguleer, soos die volgende aanhalings toon.
 - ▶ "... one need not ask after the more or less dissonant character of a sound-combination, since the combination as such ... is entirely outside the discussion as an element in the process of composition." (1984:208; oorspronklik geskryf in 1923)
 - ▶ "The path to be trodden here (dit is met verwysing na dodekafonie) seems to me the following: not to look for harmonies, since there are no rules for those, no values, no laws of construction, no assessment. Rather, to write

parts." (1984:137; oorspronklik geskryf in 1923); "... in twelve-tone composition harmony is no longer in any sense under discussion, nor even is progression, since both are subordinate to a different law." (1984:296; oorspronklik geskryf in 1931)

- (ii) Dit kan uit die bostaande vier aanhalings afgelei word, en bevestig word deur talle ander stellings in Schönberg se geskrifte, dat hy nie 'n prys gestel het op sameklank in, met ander woorde die gehoorspersepsie van, sy musiek nie: dit was vir hom 'n toevallige resultaat van stemvoering. Dit blyk inderdaad dat hy hom doelbewus afgewend het van tradisies in verband met sameklank ("codified harmonies"). Hierdie tradisies verteenwoordig uiteraard die klankbesluite waartoe die Westerse gemeenskap oor etlike eeue geraak het, en wat dus vir die Westerse kultuurkring geld as 'n norm van aanhoorbaarheid.
- (iii) In plaas van klankstrukture volgens gehoor het Schönberg gestreef na die opbou van intellektueel-verstaanbare klankkonstruksies (wat die "different law" is waarna hy verwys het soos hierbo aangehaal is): "A trained ear is valuable, but not especially so if the ear is the gateway to the auditory senses rather than to the musical minds." (1984:379; oorspronklik geskryf in 1939);
- "I personally do not find that atonality and dissonance are the outstanding features of my works. They certainly offer obstacles to the understanding of what is really my musical thought." (1984:77; oorspronklik geskryf in 1948);

- ▶ "... 'sound', once a dignified quality of higher music, has deteriorated in significance ... as a screen behind which the absence of ideas will not be noticeable." (1984:240; oorspronklik geskryf in 1941)

(iv) Dit blyk duidelik dat Schönberg nie geïnteresserd was in die klankaspek van musiek nie, maar in wat hy as intellektuele mededeling beskou het. In die verloop van sy atonale periode het hy onder die indruk gekom daarvan dat sy afswering van tonaliteitgebonde tradisies hom sonder 'n onderliggende struktuurbeplende faktor gelaat het, en het hy die twaalftoonstelsel ontwerp om as musikaal-strukturele stut te dien waardeur harmoniese aspekte ook gedek is:

- ▶ "The first compositions in this new style ... differed from all preceding music ... (in) their extraordinary brevity. ... A little later I discovered how to construct larger forms by following a text or a poem. ... After many unsuccessful attempts during a period of approximately twelve years, I laid the foundation for a new procedure in musical construction which seemed fitted to replace those structural differentiations provided formerly by tonal harmonies. I called this procedure Method of Composing with Twelve Tones ... Reference to this set offers also the justification of dissonant sounds." (1984:217, 218 en 91; oorspronklik geskryf in 1941 en 1949)

4.12.6 Teorie en klank in Schönberg se musiek

(i) Dit is so bekend dat Schönberg se musiek nie aanvaar is of word in die Westerse (of ander) musiekkultuur-aktiwiteite nie dat geen aanhalings gegee word om hierdie feit te staaf nie. Daar is skaars een geskrewe bespreking van sy werk wat nie pertinent daarop wys nie dat hy in Twintigste-eeuse musikale verband beskou moet word as 'n groot, as dié grootste komponis; inderdaad as die bepalende musikus vir die hele verloop van musiek tydens die eeu - maar dat sy atonale en dodekafoniese musiek tot vandag (meer as tagtig jaar na die ontstaan van atonaliteit) nie aanvaarding gevind het nie.

(ii) So 'n totale nie-aanvaarding dui daarop dat die klank van sy musiek nie aanklank vind nie: die musiek verskil nie in ander opsigte van vroeëre musiek nie.

Sy teorieë is egter baie maklik verstaanbaar. Hulle word in talle vakpublikasies in besonderhede beskryf, en dit is onmiddellik duidelik dat die dodekafoniese stelsel as sodanig in werklikheid minder eise stel aan die begrip van die musikus as wat bruikbare begrip van enige tonaliteitstelsel (modusse, toonsoorte, pentatoniek, ensovoorts) inhou.

(iii) Gesien in verhouding met die harmoniese omstandighede wat deur analise vasgestel is in hierdie proefskrif, blyk die volgende verskille te bestaan tussen die feitlikhede aangaande Wolf en Schönberg se harmoniek:

- ▷ teoretiese analise van Wolf se musiek lewer soms probleme wat gehoormatig opgelos kan word deurdat klankpersepsie die teoretiese aspekte verklaar.
- ▷ die klank van Schönberg se musiek lewer probleme en word allerweë as in so 'n mate verwarrend ervaar dat die werke selde of ooit uitgevoer word, maar die onderliggende teorieë is geredelik toeganklik.

4.12.7 Wyse van aanvaarding

- (i) Daar het dus 'n presiese en volledige ommekeer plaasgevind: Wolf se musiek is onmiddellik algemeen aanvaar (dit wil sê daar was identifikasie van kultuurkring met kunswerk) te midde van teoretiese onsekerhede onder skrywers oor tegniese aspekte; by Schönberg is daar na amper 'n eeu nog min tot geen aanvaarding in die kultuurkring behalwe wat vaktegniese geskifte betref nie (dit wil sê identifikasie het plaasgevind slegs op teoretiese vlak en slegs met die geredelik verstaanbare tegniese verskynsels).
- (ii) Schönberg self was heeltemal bewus hiervan soos wat dit blyk wanneer hy by hoë uitsondering skryf uit die oogpunt van 'n teoretikus wat oortuig is daarvan dat hy in sy musiek bloot gehoor gee aan die eise van evolusie:
 "...optimists asserted ... I had a public. I challenged this; I did not see how people could suddenly have come to understand me overnight. ...For a long time to come, the listener's ear must be prepared before he finds dissonant sounds a matter of course and comprehend the processes based on them." (1984:96 en 264, oorspronklik

geskryf in 1930 en 1926)

4.12.8 Slotsom oor evolusionêre verskynsels

Dit blyk uit die voorafgaande gegewens dat die harmoniek van Wolf slegs uit 'n teoretiese oogpunt kan beskou word as behorende tot 'n evolusielyn wat na Schönberg se harmonieloosheid gelei het, en dat daar dus hoogstens sprake kan wees van 'n "laboratorium-geïnduseerde" evolusie. Die gegewens wat hierdie slotsom noodsaak is as volg:

- (i) Wat die aansluiting tussen idioom en geestelike inhoud aanbetref is daar ooreenkoms, wat skynbaar dui op spontane ontwikkeling (kyk (4.12.3)), maar die feit dat Schönberg se musiek nie as beluisterbaar aanvaar word nie (4.12.6) dui daarop dat sy hantering van die evolusionêre elemente nie tot nuwe lewe in musiek gelei het nie maar die aard toon van mislukte eksperimente.
- (ii) Die verband wat getrek word tussen die toonsoortloosheid van Schönberg se musiek en die vervaging van toonsoort in Wolf se musiek blyk by nadere ondersoek fiktief te wees: in teoretiese opsig gebeur dit dat 'n tuistoonsoort nie vasgestel kan word vir twee van Wolf se liedere nie (kyk 4.9.2) terwyl dit ook soms gebeur dat tuistoonsoorte verdring word deur newetoonsentrums (kyk 4.3), maar die waargenome klank van selfs hierdie liedere is tot in die kleinste besonderhede toonsoortgebonde en alles wat in harmoniese opsig gebeur verteenwoordig die tradisie wat in terme van toonsoorte tot stand gekom het (4.12.2).

Hierteenoor is Schönberg en die luisteraar nie bewus van enige norme vir die sameklanke in atonale musiek nie (4.12.5) en uitsluitlik teoreties bewus van 'n teoretiese stelsel van dodekafoniese musiek (4.12.5).

- (iii) Wat harmoniek betref kan daar dus nie sprake wees van 'n ontwikkeling vanaf Wolf na Schönberg nie; daar is inderdaad geen verband tussen die klank van die musiek van hierdie twee komponiste nie, en Wolf se harmoniek lei op geen werklike wyse tot die harmonieloosheid van Schönberg se musiek nie. Die vind van evolusionêre eienskappe in sy harmoniek dui op teoretiese isolering van besonderhede en die toepassing van sulke geïsoleerde besonderhede in 'n nuwe, vreemde konteks. Daar is in sy benadering tot klank nooit enige teken van eksperimentasie nie, en ook geen ander eienskap wat met die veranderings in die Twintigste eeu in verband gebring kan word nie.

Hierdie afleiding, wat spruit uit gedetailleerde harmoniese analise van Wolf se Spaanse liedere, word slegs enkele kere en by hoë uitsondering in die gepubliseerde literatuur oor die onderwerp gestaaf: "Atonalism had been the result of a free empirical approach; serialism was the logical formulation of it ... Serialism can in no way be said to rise out of tonal composition; on the contrary, it is the negation of it." (Routh, 1968:233-234)

4.12.9 Die harmoniek in die Spanisches Liederbuch in historiese perspektief

Wol se harmoniek in die Spaanse liedere verteenwoordig 'n hoogtepunt van hoogs gekonsentreerde, programmaties geïnspireerde ekspressiwiteit wat in alle opsigte slegs binne die tradisionele toonsoortstelsel seggingskrag het, en as sodanig analities verstaanbaar is ook wat sommige ongewone chromatiese verskynsels betref: laasgenoemde "ongewone" verskynsels is een van die manifestasies van sy unieke maar inherent Romantiese skeppingspersoonlikheid.

BIBLIOGRAFIE

Allen, W.D. 1962
Philosophies of Music History: A Study of General Histories of
Music 1600-1960.
Dover Publication, Inc. New York.

Bacharach, A.L. (ed) 1958
The Music Masters.
Vol. III Pengiun Books. London.

Bauer, M. 1947
Twentieth Century Music.
G.P. Putnam's Sons. New York.

Belinfante, S. 1955
Muzikale Ommegang.
Bigot & van Rossum N.V. Amsterdam.

Boereboom, M. 1947
Handboek van de Muziekgeschiedenis.
N.V. de Nederlandsche Boekhandel. Antwerpen.

Carner, M. 1982
Hugo Wolf Songs.
Joseph Williams. Ltd. London.

Colles, M.A.(ed) 1934

Grove's Dictionary of Music and Musicians.

Third Edition Vol V. The MacMillan Company. New York.

Cooper, M.S. 1962

The Outline of Music.

Newnes. London.

Ewen, D. 1954

Ewen's Musical Masterworks: The Encyclopedia of Musical Masterpieces.

Arco Publishing Company. New York.

Haydon, G. 1941

Introduction to Musicology.

Prentice Hall, Inc. New York.

Herzfeld, F. 1957

Lexicon der Musik.

Ullstein: Im Verlag. Berlin.

Jarocinski, S. 1970

Debussy Impressionism and Symbolism.

Eulenburg Books. London.

Katz, A.T. 1947

Challenge to Musical tradition - A New Concept of Tonality.

Putnam and Co. Ltd. London.

Kempers, K.P.B. 1955

Muziekgeschiedenis.

Vijfde uitgebreide en herziene druk. W.L. & J. Brusse N.V.
Rotterdam.

Krenek, E. 1939

Music Here and Now.

WW Norton & Co. New York.

Lambert, C. 1933

Music Ho!

Faber & Faber. London.

Lang, P. 1942

Music in Western Civilization.

Vail Ballou. New York.

Longyear, R.M. 1973

Nineteenth-Century Romanticism in Music.

Second Edition. Prentice-Hall, Inc. New Jersey.

MacClintock, C. 1979

Readings in the History of Music in Performance.

Indiana University Press. London.

Machlis, J. 1961

Introduction to Contemporary Music.

WW Norton and C. Inc. New York.

Mason, D.G. 1924

From Song to Symphony.

Oliver Ditson Co. Boston.

Newman, E. 1975

International Cyclopedia of Music and Musicians.

10th Edition. JM Dent and Sons. London.

Osborne, C. 1974

The Concert Song Comparison.

A Guide to the Classical Repertoire. Victor Gollancz Ltd. London.

Peyser, E.R. 1946

Music through the Ages.

GP Putnams Sons. New York.

Pienaar, R. 1973

Hugo Wolf (1860-1903), sy rare persoonlikheid en unieke nalatenskap.

Uit: **Ars Nova**. Tydskrif van die Departement Musiekwetenskap. Universiteit van Suid-Afrika. Vol. 5 No. 2 September 1973.

Piston, W. 1975

Counterpoint.

Victor Gollancz Ltd. London.

Piston, W. 1959

Harmony.

Gollancz Ltd. London.

Plantinga, L. 1984

Romantic Music.

W.W. Norton and Co. London.

Routh, F. 1968

Contemporary Music. An Introduction.

The English Universities Press Ltd. London.

Ryke, P.A.J. 1975

DIERKUNDE. 'n Funksionele Benadering.

BUTTERWORTHS. Durban.

Sams, E. 1961

The Songs of Hugo Wolf.

Methuen and Co. Ltd. London.

Sams, E. 1972

The Songs of Hugo Wolf.

Methuen and Co. Ltd. London.

Samson, J. 1979

Music in Transition.

J.M. Dent and Sons Ltd. London.

Sargent, M. (ed) 1975.
The Outline of Music.
Newnes. London.

Sandved, K.B.(ed) 1954.
The world of music - A treasure for listener and viewer.
The Waverley Book Company Ltd. London.

Schönberg, A. 1950
Style and Idea.
Philosophical Library. New York.

Schoenberg, A. 1978
Theory of Harmony.
Faber & Faber. London.

Schönberg, A. 1984
Style and Idea.
Faber & Faber. London.

Stein, L. 1975.
Style and Idea.
Faber and Faber Ltd. London.

Stein, L. 1984.
Style and Idea.
(Edition with revisions) Faber and Faber Ltd. London.

Theodorson, G.A. & Theodorson, A.G. 1970
Modern Dictionary of Sociology.
Thomas Y Crowell Company. New York.

Ulrich, H. & Pisk, P.A. 1963
A History of Music and Musical Style.
Harcourt Brace Jovanovich, Inc. New York.

Van Ravenzwaaij, G. (ed) 1948
Muzikale Ommegang.
Tweede druk. Nederlandsche Keurboekerij N.V. Amsterdam.

Wertheimer, M. 1969
A Brief History of Psychology.
Holt, Rinehart and Winston, Inc. New York.

Yasser, J. 1932
A Theory of Evolving Tonality.
American Library of Musicology. New York.

Hugo Wolf, 1943
Spanisches Liederbuch. Nach Paul Heyse und Emanuel Geibel. Für
eine Singstimme und Klavier.
C.F. Peters Frankfurt.

Opsomming

Die biologies-wetenskaplike begrip "evolusie" in die sin van ontwikkelende verandering word in geskifte oor musiek op groot skaal aangetref, ook in toepassings op harmoniese idioom, en baie dikwels met subtiel verskillende konnotasies. Wolf word in hierdie verband deur 'n groot meerderheid sodanige skrywers beskryf as 'n skakel in wat hulle beskou as die evolusionêre verloop waaruit atonaliteit en musikale surrealisme ontstaan het, meesal met verwysing na sy hantering van toonsoortgesteldheid en dissonansie. Enkele skrywers verskil van hierdie siening, wat in die gepubliseerde literatuur oor die onderwerp nêrens deur die nodige gedetailleerde analise gemotiveer word nie en 'n sterk indruk wek dat lukraak gekose individuele gevalle as algemeen-geldend gebruik word.

Die verbandhoudende biologiese begrippe word in hierdie proefskrif as volg oorgeplaas op harmoniese idioom: "spontane" evolusie - aantoonbare aansluiting tussen idioom en geestelike inhoud gepaard met opname van die resultaat in toepaslike praktiese en teoretiese musiekkultuuraktiwiteite; "laboratorium-geïnduseerde" evolusie: die gebrek aan een of meer van die genoemde voorwaardes in verband met spontane evolusie.

Die Spanisches Liederbuch bevat die mees "gevorderde" harmoniese deviese in Wolf se musiek, in die sin dat hy in hierdie liedere die verste gaan in wat oor die algemeen as vervaging van toonsoort en individuele hantering van dissonansie beskou word. 'n Volledige gedetailleerde harmoniese analise is gedoen van al die liedere in hierdie bundel, asook van al die Goethe Lieder, en verteenwoordigende voorbeelde van analyses uit die eersgenoemde bundel is ten slotte in die proefskrif opgeneem. Hierdie prosedure het getoon dat daar teoretiese vervaging van die tuistonsoort aangetref word wat betref 'n afname in die teenwoordigheid van die tonikadrieklank

en in verbindings van die tonika- en dominantdrieklanke; 'n toenemende toeseegging aan die rol van newetoonsentrums, waarin die tydelike dominantdrieklanke eweneens 'n groter rol speel as die tydelike tonikas; 'n merkbare voorrang aan mediantverhoudings tussen toonsentrums; chromatiese oplossing van chromatiek; en opvallend ongewone melodiese wendings en basbeweging.

Dit moes egter ook telkens aangetoon word dat die bogenoemde teoretiese deviese nie gelei het tot 'n gehooreffek van toonsoortvervaging nie omdat die hoorbare gevolge van toonsoortbepaalde harmoniek almal op volle krag aanwesig bly.

Die verband tussen Wolf se harmoniese deviese en die inhoud van die tekste wat hy getoonset het is voortdurend bevestig. Dit het duidelik geblyk dat sy idioom in alle opsigte altyd direk verband hou met teksinhoud, en dat sy "gevorderde" harmoniese deviese gegroei het uit die toonsetting van smartlik pyngevulde gemoedstoestande.

Ten slotte is die afleiding gemotiveer dat daar van 'n bydrae deur Wolf tot spontane harmoniese evolusie kan sprake wees slegs in die beperkte sin dat 'n atonale harmoniese idioom later tot stand gekom het as gevolg van aansluiting by negatief-surrealistiese woordinhoud, soos wat die tekste van Schönberg se keuse aantoon, maar dat die tegniese deviese uit Wolf se toonsettings geïsoleer en buite konteks nuut toegepas is, en dus nie deel gehad het aan die evolusionêre proses nie. Die algemeen beskrewen feit dat atonale musiek binne meer as tagtig jaar nie in musiekkultuuraktiwiteite opgeneem is nie behalwe in 'n teoreties beskrywende opsig, klaarblyklik omdat die klank daarvan nie vir gehore toeganklik is nie, het die afleiding bevestig dat daar na evolusie tussen Wolf se idioom en atonaliteit verwys kan word slegs met betrekking tot laboratorium-geïnduseerde eksperimente.

Sy werklike plek in die geskiedenis van harmoniese idioom is bevind as 'n hoogtepunt van hoogs gekonsentreerde, programmaties geïnspireerde ekspressiwiteit wat in alle opsigte slegs binne die tradisionele toonsoortstelsel seggingskrag het, en as sodanig analities verstaanbaar is ook wat sommige ongewone chromatiese verskynsels betref: laasgenoemde ongewone verskynsels is een van die manifestasies van sy unieke maar inherent Romantiese skeppingspersoonlikheid.

Spanisches Liederbuch.

Book of Spanish Lyrics.

I.

Hugo Wolf.
(Original-Ausgabe.)

Langsam und sehr innig.

Singstimme.

p

Nun bin ich dein, du al-ler Blumen Blu-me, und sing'allein all-
Now I am thine, oh, let my soul a - dore thee, in song di-vine, oh

p *p* *p*

Pianoforte.

stund zu dei-nem Ruh - - me; will eif-rig sein, mich dir zu
hear my heart im - plore thee, here at thy shrine I would con-

f *ff* *p* *f*

weih'n und dei- - nem Dul- - der-tu - - me. Frau, aus-er-
sign my soul: do thou re - store me. Saint, Heaven-e-

f *p* *f* *sf*

le-sen, zu dir steht all mein Hof - fen, mein in-nerst We - sen ist al-le-zeit dir
lect-ed, for thee my spi-rit sigh - ing, of men re - ject - ed, by thee be e'er pro-

of - fen. Komm, mich zu lö - sen vom Fluch des Bö -
tect - ed. Earth's power de - fy - ing, from e - vil fly -

- sen, der mich so hart be-trof - fen! Du Stern der See, du Port der Won-
- ing, to Thee, my soul e - lect - ed! Heav'n's brightest Star! Thy beams re-veal-

- nen; von der im Weh die Wun-den Heil ge - won - - - - - nen,
- ing, shed from a - far thy light all sor - - - - - row heal - - - - - ing,

eh' ich ver - geh', blick' aus der Höh, du Kö - ni - gin der
 be - fore I die, gaze from on High, no cloud thy smiles con -

Son - nen! Nie kann ver - sie - gen die Fül - le dei - ner Gna - den;
 ceal - ing! Thou knowst all an - guish, whose mercies are e - ter - nal:

du hilfst zum Sie - gen dem, der mit Schmach be - la - - - den.
 bidst those that lan - guish here, gaze towards realms su - per - - - nal.

An dich sich schmie - gen, zu dei - nen Fü - ssen lie - - gen
 Whom thou dost cher - ish, they ne - ver - more shall per - - ish,

heilt al - len Harm und Scha - - den. Ich lei - de schwer und
 thou wilt al - lay their an - - guish. I suf - fer sore, I

33 34 35

wohl ver - dien - te Stra - fen. Mir bangt so sehr, bald To - -
 dread what shall be - tide me. When life is o'er, in death, —

36 37

- desschlaf zu schla - fen. Tritt du ein - her, und durch das
 — be thou be - side — me; go thou be - fore: from earth's dark

38 39 40

Meer o füh - - re mich zum Ha - - fen.
 shore to Heaven's bright hav - en guide me!

41 42 43 44

II.

Langsam und sehr innig.

Die du Gott ge - - barst, du
Thou who bor'st our Sav - - iour

p

1 2 3

Rei - - - ne, und al - - - lei - ne uns ge -
Je - - - sus, didst re - - - lease us from our

4 5 *molto cresc.* 6

löst aus un - sern. Ket - - ten, mach' mich fröh - - lich,
chains and de - so - la - - tion, make me joy - - ful,

7 *f* 8 *sf* 9 *p* 10

der ich wei- - ne, denn nur dei- ne Huld und
 who am weep- - ing: in thy keep-~~ing~~-teach my

f *p* *mf* *f*

11 12 13 14

Gna- de mag uns ret- - ten. Her- - rin, ganz
 spir- it re- sig- - na- - tion. Mo- - ther, vir- -

p *pp* *sf p* *sf p*

15 16 17 18

— zu dir mich wen- - de, dass sich en- de die- se
 - gin Queen of Heav- - en, hear my stev- en: from the

sf p *sf p* *sf p* *sf p*

19 20 21 22

Qual und die- ses Grau- - en, dass der Tod mich furcht-
 snares of sin un- bind- me, hope to me in death

sf p *sf p* *sf p* *sf p*

23 24 25 26

- - - - los fän - - - de, und nicht
 - - - - be giv - - - en, Star of

The first system of music features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line consists of a single melodic line with lyrics. The piano accompaniment is written for the right and left hands, with dynamic markings of *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). Measure numbers 27, 28, and 29 are indicated below the piano part.

blen - de mich das Licht der Him - mels - au - en.
 Heav - en, lest thy ra - diant splen - dour blind me.

The second system of music continues the vocal line and piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings of *p* (piano) and *pp* (pianissimo). Measure numbers 30, 31, 32, and 33 are indicated below the piano part.

Weil du un - be - fleckt ge -
 Thou by God's com - mand ap -

The third system of music continues the vocal line and piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings of *p* (piano). Measure numbers 34, 35, and 36 are indicated below the piano part.

bo - ren, aus - er - ko - - ren zu des ew' - gen Ruh - mes
 point - ed, Heav'n an - oint - - - ed, thou who dwelst in realms su -

The fourth system of music continues the vocal line and piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings of *molto cresc.* (molto crescendo). Measure numbers 37, 38, 39, and 40 are indicated below the piano part.

Stät - - ten_ wie mich Lei - - - den
 per - - - nal_ let not e - - - vils

auch um - flo - - ren, un - - ver -
 that sur - round me e'er con -

lo - ren bin ich doch, willst du mich ret - - - ten.
 found me, save me by thy love e - ter. - - - nal.

dimin. 52 - - - pp 53 54

III.

(Der heilige Josef singt:)
(St. Joseph sings:)

Langsam und ruhig.

p

Nun
Now

wan - dre, Ma - ri - a, nun wan - dre nur fort. Schon
wan - der, sweet Ma - ry, oh wan - der, nor fear. The

pp

3 4

krä - hen die Häh - ne und nah ist der Ort. Nun
cocks 'gin to crow and our goal now is near. Oh

5 6

wan - dre, Ge - lieb - te, du Klein - od mein, und
 wan - der, be - loved one, my soul's de - light, the

p 7 8

bal - de wir wer - den in Beth - le - hem sein. Dann
 ci - ty of Beth - le - hem is with - in sight. Ah,

dim. 9 10 *pp* *p* 11

ru - hest du fein und schlum - merst dort. Schon
 soon thou shalt rest thee, free from fear. The

pp 12 13

krä - hen die Häh - ne und nah ist der Ort.
 cocks 'gin to crow, and our goal now is near.

14 15 16

Wohl seh ich, Her - rin, die Kraft dir schwin - den;
 Art wea - ry, faint - ing, thy strength would leave thee;

The first system of the musical score features a vocal line in G major with a 7/8 time signature. The piano accompaniment is in the same key and time signature, starting with a mezzo-forte (mf) dynamic. The piano part includes measures 17 and 18, with a key signature change to F major in measure 18.

kann dei - ne Schmer - zen, ach, kaum ver - win - den.
 I see thee suff'r - ing, ah, could I re - lieve thee!

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a 6/4 time signature. The piano accompaniment includes measures 19 and 20, with a key signature change to D major in measure 20.

Ge - trost! wohl fin - den wir Her - berg dort;—
 Hope on! they'll grant us a shel - ter here;—

The third system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a 4/4 time signature. The piano accompaniment includes measures 21, 22, and 23, with dynamics of piano (p) and pianissimo (pp).

schon krähn die Häh - ne und nah ist der Ort. —
 the cocks 'gin crow - ing, our goal now is near. —

The fourth system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a 7/8 time signature. The piano accompaniment includes measures 24, 25, and 26, with a key signature change to D major in measure 25.

pp

Wär' erst be - stan - den dein Stünd - lein, Ma - rie, die gu - te Bot - schaft
 Oh, that thy tra - vail, sweet Ma - ry, were o'er, I'd thank the Lord, our

pp 27 28 29

sehr zart.

gut lohnt'ich sie. Das E - se - lein hie gäb' ich drum fort! Schon
 God, e - ver - more. The ass I would give, deem it not dear! The

30 31 32

pp *wie aus weiter Ferne.*

krä - hen die Häh - ne, komm! nah ist der
 cocks 'gin a crow - ing, come! shel - ter is

pp 33 *dim.* 34 35

Ort. _____
 near. _____

ppp 36 37 38 39

IV.

Ziemlich bewegt.

leise

Die ihr schwe - - bet
Ye that hover - - ing

pp *p*

um die - se Pal - - - - men in Nacht und
a - round these palm - - - - trees, your vig - - il

Wind, ihr heil' - - - gen
keep, ye ho - - - ly

En - - gel, stil - - let die Wip - fell
An - - gels, sti - - lence the breez - es!

es schlum - - mert mein Kind.
my babe is a - sleep.

9 10

11 12

Ihr Pal - men
Ye palm - trees

f 13 *mf* 14 *f*

von Beth - - le - hem im Win - des -
of Beth - - le - hem, to wild winds

f *p*

brau - - - - sen, — wie mögt ihr
 sway - - - - ing, — oh calm your

The first system of the musical score features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two sharps (F# and C#). The vocal line begins with a long note on 'sen,' followed by 'wie mögt ihr'. The piano accompaniment starts with a forte (*f*) dynamic and includes a measure marked '17'.

heu - - te so zor - - nig sau - sen!
 an - - ger, a moth - - er's pray - ing!

The second system continues the vocal line with 'heu - te so zor - nig sau - sen!' and 'an - ger, a moth - er's pray - ing!'. The piano accompaniment features a piano (*p*) dynamic and includes a measure marked '19'.

O rauscht nicht
 Oh cease your

The third system has a vocal line with 'O rauscht nicht' and 'Oh cease your'. The piano accompaniment includes a piano (*p*) dynamic and a measure marked '21'.

al - sol schwei - - get,
 rustl - ing! Palm - - trees, as

The fourth system concludes with a vocal line 'al - sol rustl - ing!' and 'schwei - get, Palm - trees, as'. The piano accompaniment includes a piano (*p*) dynamic and measures marked '23' and '24'.

nei - get euch leis' und lind;
 calm breez - es o'er you sweep,

stil - - let die Wip - fell.
 si - - lence your murmur - ing!

es schlum - mert mein Kind.
 my babe is a sleep.

p

Der Him - - - mels - kna - be dul - det Be -
 The Heav'n - - - born In - fant knows earth - ly

pp

p

schwer - de, ach, wie so müd' er
 sor - row, night bring - eth rest, but

36 37

ward vom Leid der Er - de.
 gries re - turns each mor - row.

38 39

p

Ach nun im Schlaf ihm lei - - se ge -
 Swayed by the winds, ye palm - trees, dis -

pp

40 41

sänf - tigt die Qual zer - rinnt, stil - let ihr
 turb not his slum - ber , deep, si - lence, ye

42 43

Wip - fel! schlum - mert mein
 breez - es! babe is a -

pp 44 45

Kind. _____
 sleep. _____

pp 46 47 48

Grim - mi - ge Käl - te sau - set her -
 Cold blows the wind, and moth - er is

sf 49 *sf* *f* 50 *sf* *f* 51

nie - der, wo - mit nur deck' ich des Kind - - leins
 weep - ing: how shall I cov - - er my ba - - - by

sfz 52 *f* 53

Glie - der! O all ihr En - - gel, die ihr ge -
 sleep - ing? Oh, all ye An - - gels, as thro' the

p *f* 54 *p* *f* 55

flü - - - - - gelt wan - - delt im
 air on pin - - ions ye

p 56 *f* 57 *p*

Wind, sweep, stil - let die
 si - lence the

pp 58 59

Wip - fel! es schlum -
breez - es! my babe

60 pp 61

- - mert mein Kind.
is a - - - sleep.

62 pp 63

64 65

66 pp 67 dimin. 68

ppp 69 ver - klingend 71 72

V.

Ziemlich langsam.

Führ' mich, Kind, nach Beth - le -
Lead me, child, to Beth - le -

dolce

1 2

hem! dich, mein Gott, dich will ich sehn. Wem ge -
hem! Thee, my God, I long, to see. Come, sweet

cresc.

3 4 *f* 5

läng' es, wem, oh - ne dich zu dir zu gehn!
Sa - viour, come! lead thy sero - - ant un - to Thee!

pp

6 7 8

Rütt - le mich, dass ich er-wa - che,
Wak - en me, lest sleep ensnare me,

ru - fe mich, so will ich schrei - ten; gib die Hand mir,
call me, Lord, and do thou speed me, guard my foot-steps,

mich zu lei - ten, dass ich auf den Weg — mich ma - che.
Sa - viour, lead — me, I would for the way — pre - pare me.

Dass ich schau - e Beth - le - hem, dor - ten
Lead me on to Beth - le - hem, where my

mei - nen Gott zu sehn. Wem ge - läng' es, wem,
 Lord, my God I'll see. Come, sweet Sa - viour, come!

oh - ne dich zu dir zu gehn!
 let thy serv - ant wor - ship thee!

Von der Sün - de schwe - rem Kran - ken bin ich träg und dumpf be -
 Sin - ful lust and base tempt - a - tion have af - flict - ed, long way -

klom - men: Willst du nicht zu Hül - fe kom - men,
 laid, me. Save me, Je - sus, res - cue, aid me,

muss ich strau - cheln, muss ich schwanken. Lei - te
lest I falt - er, grant sal - va - tion! Lead me

33 34 *pp* 35

mich nach Beth - le - hem, dich, mein Gott, dich will ich
on to Beth - le - hem! Thee, my God, I long to

36 *cresc.* 37 38

seln. Wem ge - läng' es, wem, oh - ne dich zu
see. Come, sweet Sa - viour, come! let thy serv - ant

f 39 40 *p* 41

dir zu gehn!
wor - ship thee!

pp 42 43 44

VI.

Sanfte Bewegung.

Ach, des Kna - ben Au - gen sind mir so schön und klar er -
 Ah, how fair - that In - fant's eyes, like twin stars in Heav - en

p dolce

3

schie - nen, und ein Et - was strahlt aus ih - nen, das mein
 beam - ing, and my soul en - rap - tured, dream - ing, soars to

f 5 *p*

gan - zes Herz ge - winnt. Blickt' er doch mit die - sen sü - ssen
 realms beyond the skies. Soft his in - fant glance - es, meet - ing

innig

p 7 *pp* 8 *p* 9 10

Au - gen nach den mei - nen hin! sah' er darin sein
 moth - er's eyes, dis - pel her care: an - se sah' his

pp

pp 13

Bild da - rin, — würd' er wohl mich lie - bend grü - ssen.
 im - age there, — he would smile an An - gel's greet - ing.

Musical score for the first system. The vocal line is in G major, 4/4 time. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. Measure numbers 14, 15, and 16 are indicated below the piano part. Dynamics include piano (p).

Und so geb' ich ganz mich hin, sei - nen Au - gen
 As those eyes — my heart con - sole, thanks to Thee, Lord.

Musical score for the second system. The vocal line continues with a similar melodic pattern. The piano accompaniment maintains the eighth-note bass line. Measure numbers 18, 19, and 20 are indicated. Dynamics include piano (p).

— nur zu die - nen, denn ein Et - was strahlt aus ih - nen,
 — I would ren - der: with their heav'n - ly glow - ing splend - our

Musical score for the third system. The vocal line has a more active melody. The piano accompaniment features a more complex chordal texture. Measure numbers 21, 22, and 23 are indicated. Dynamics include forte (f).

das mein gan - zes Herz ge - winnt.
 they have won my heart and soul.

Musical score for the fourth system. The vocal line concludes with a simple melodic phrase. The piano accompaniment features a more complex chordal texture. Measure numbers 24, 25, 26, and 27 are indicated. Dynamics include piano (p) and pianissimo (pp).

VII.

Sehr langsam und getragen.

Müh - voll komm' ich und be - la - - den,
Bowed - with grief, oh Lord, be - hold - - me,

nimm - mich an, - du Hort der Gna - - den!
take - me, Lord, - with love en - fold - - me!

Sieh, ich komm' in Trä - nen heiss mit de - mü - ti - ger Ge -
See, my tears in - ces - sant flow, my soul - tor - tured, sore with

ber - de, dun - - kel ganz vom Staub der Er - de.
an - guish, stained - - with earth - ly sin, doth languish.

Du nur schaf-fest, dass ich weiss — wie das Vliess der
 Thou canst wash me white as snow — canst re-lieve my

Musical score for the first system, including vocal line and piano accompaniment. The piano part features a melody in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand, with dynamic markings *p* and *mf*.

Läm-mer wer- - - de. Til - - gen willst du ja den Scha -
 spir - it's an - - - guish. Grace and mer - cy on the sin -

Musical score for the second system, including vocal line and piano accompaniment. The piano part continues with dynamic markings *f*, *p*, *mf*, and *p*.

- dendem, der reu - - ig dich — um - fasst; nimm denn,
 - ner that re - pents — hast thou — be - stowed; take then,

Musical score for the third system, including vocal line and piano accompaniment. The piano part features dynamic markings *ff* and *p*.

Herr, von mir die Last, — müh -
 Lord, from me the load, — bowed

Musical score for the fourth system, including vocal line and piano accompaniment. The piano part features dynamic markings *ff*, *dim.*, and *p*.

— vollkomm' ich und be - la - - - den.
— with sin and grief be - hold me.

31 *mf* 32 *p* 33 34 *mf* 35

Lass mich fleh - - end vor dir knien, dass ich ü - ber dei - -
Let me kneel - to Thee in prayer, lave thy feet, my pen -

36 *f* 37 *p* 38 39

- ne Fü - sse Nar - - den Duft und Trä - nen gie - sse, gleich dem
- unce show - ing, with my tears of sor - - row flow - ing, like to

40 41 42 43 *pp*

Weib, dem du ver - ziehn, bis die Schuld wie Rauch zer - flie - sse.
her, who with her hair dried thy feet, Thou grace be - stow - ing.

44 *pp* 45 46 *p* 47

Derden Schä - cher du ge - la - - den: „Heu - - te noch in E - dens
 Thou, who when they cru - ci - fied Thee, spak' st those words with dy - ing

mf 48 49 50 f mf 51 p

Bann wirst du sein! " O nimm mich an,
 steven: Thou this day shalt be in Heaven!

ningebend.

53 54 ff 55 56 ff 57

nimm mich an, du Hort der Gna - - -
 Com - fort me, oh guard and guide

58 p 59 60 mf 62

den!
 me.

p mf p pp da 69

VIII.

Sehr getragen und schwer.

Ach, wie lang die See - le schlum - mert!
Soul, how long wilt thou be sleep - ing!

Zeit ist's, dass sie sich er - - mun - tre.
Time 'tis, thou wert vig - il keep - ing.

Dass man tot sie wä - nen dürf - te, al - so schläft sie schwer und
E - ven Death thy sleep re - sem - les, deep with pain and an - guish

bang, — seit sie je - ner Rausch be - zwang, — den in
fraught, — ty - rant Sin the change hath wrought, — at whose

Sün - den - gift sie schlürf - te. Doch nun ih - rer
 power the Spir - it tremb - les. Lo, the day of

f 14 *p* 15 *weich* 16

Sehn - such Licht blen - dend ihr ins Au - ge bricht:
 grace is nigh, Hope and Faith shall glad thine eye:

17 18 19 *mf*

Zeit ist's dass sie sich er - mun - tre.
 Time 'tis thou wert vi - gil keep - ing.

p 20 *piü p* 21 *pp* 22

Moch - te sie gleich taub er - schei - nen
 Soul, too long art, si - lence keep - ing,

23 24 *p* 25

bei der En - gel sü - ssem Chor: läuscht sie doch wohl
 thou hast heard the An - gels Choir; love of man those

zag em - por, hört sie Gott als Kind - lein wei - nen.
 strains in - spire, hear the In - fant Sa - viour weep - ing.

Da nach lan - ger Schlummernacht solch ein Tag der Gnad' ihrlacht,
 Wak - en, soul, no long - er sigh; lo! the day of grace is nigh,

Zeit ist's, dass sie sich er - mun - tre.
 Time 'tis thou wert vi - gil keep - ing.

IX.

Sehr langsam und innig.

Herr, was trägt der
Lord, what doth the

f *p* *mf* *p*

Bo - den hier, den du tränkst so bit - ter - lich? „Dor - nen, lie - bes
soil here bear, which thou wa - t'rest with thy tears? "Thorns, dear heart, for

mf *p* *p* *pp*

Herz, für mich, und für dich der Blu - men Zier." Ach, wo
me it bears, and for thee its blos - soms fair." Lord, where

pp *f*

sol-che BÄ-che rin - nen, wird ein Gar - ten da ge-deih'n? „Ja, und wis-se!
 brooks of tears are flow - ing will e'er blös - soms deck the heath? "Yea, I tell thee!

mf 12 *p* *mf* 13 *p* *p* 14 *pp* 15

Krän - ze-lein, gar ver-schied - ne, flicht man drin - nen! O mein
 many a wreath, will be twined be - yond man's know-ing? Tell me,

pp *f*

16 17 18 19 *f* *p*

Herr, zu wes-sen Zier win-det man die Krän-ze? sprich! „Die von Dor-nen
 Lord, for whom they twine all these wreaths and garlands! See! "Those of thorn they

mf 20 *p* *f* 21 *p* *p* 22 *pp* 23

sind für mich, die von Blu - zen reich' ich dir!
 twine for me, those of flowers I give to thee?"

24 25 26 *pp*

X.

Langsam und mit tiefer Empfindung.

Wun - den trägst du,
On the Cross, Love,

p > 1 *p* > 2 *p* > 3

— mein Ge - lieb - ter, und sie schmer - zen dich; —
— thou art bleed - ing, and I hear thee sigh; —

4 5 6 *f*

p
trüg' ich sie statt dei - ner, ich!
oh could I re - lease thee, I!

p 7 8 9 *pp* 10

etwas belebter.

Herr, wer wagt es so zu fär - ben dei - ne Stirn mit
 Lord, what rough hands, cru - ci - fied thee mocked Thee, Lord with

The first system of the musical score features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The key signature is one sharp (F#). The piano part includes dynamic markings: *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). Measure numbers 11, 12, and 13 are indicated below the piano part.

Blut und Schweiß? „Die - se Ma - - le sind der Preis,
 rude de - vice? "These red gash - - es are the price

The second system continues the musical score. The piano part includes dynamic markings: *pp* (pianissimo), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). Measure numbers 14, 15, and 16 are indicated below the piano part.

dich, o See - le, zu er - wer - ben. An den Wun - den
 soul, re - joice thee, cease thy sigh - ing: 'Tis to save thee

The third system continues the musical score. The piano part includes dynamic markings: *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *f* (forte). Measure numbers 17, 18, and 19 are indicated below the piano part.

muss ich ster - ben, weil ich dich ge - liebt so heiss."
 I am dy - ing, for man kind this sa - cri - fice."

The fourth system concludes the musical score. The piano part includes dynamic markings: *f* (forte), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). Measure numbers 20, 21, and 22 are indicated below the piano part.

Könnt' ich, Herr; für dich sie tra - gen, da es To - des -
 Tell me, Lord, oh hear me plead - ing, can but death re -

schwer
p 23 *p* 24 *f* 25

wun - den sind. „Wenn dies Leid dich rührt, mein Kind,
 liebe thy smart? “Doth my suff'r - ing touch thy heart?

pp 26 *pp* 27 28

magst du Le - bens - wun - den sa - gen: ih - rer kei - ne
 See each crim - son wound now bleed - ing un - to mort - als

29 30 31

ward ge - schla - gen, draus für dich nicht Le - ben rinnt.“
 life is ced - ing, and to thee shall life im - part.

32 33 *f* 34 *p*

Ach, wie mir in Herz und Sin - nen dei - ne Qual so
 Lord, thy suff'rings none could bear them! and my soul with -

schwer f 35 *f* 36 *ff* 37

we - he tut! „Här - tres noch mit treu - em Mut
 in me sighs! "Though I die, I win the prize:

p 38 *p* 39 40

trüg' ich froh, dich — zu ge - win - nen; denn nur der weiss
 Joys of Heaven; thou — too shalt share them; pangs of Death he'll —

41 42 43

— recht zu min - nen, der da stirbt vor Lie - - hes-glut.“
 — glad - ly bear them, who for love of o - - thers dies.”

f 44 *p* 45 *pp* 46

Erstes Zeitmass.

Wun - den trägst du,
On the Cross, Love,

mf 47 *p* 48 *p* 49

— mein Ge - lieb - ter, und sie schmer - zen dich;—
— thou art bleed - ing, and I hear thee sigh,—

50 51 52 *f*

trüg' ich sie statt dei - ner, ich!
oh could I re - lease Thee, I!

p 53 54 55

dim. 56 *pp* 57 58 59 *ppp* 60

Spanisches Liederbuch.

Book of Spanish Lyrics.

I.

Hugo Wolf.
(Original-Ausgabe.)

Mässig.

Singstimme. *p*

Klin - ge, klin-ge, mein Pan-
Ring right mer-ry, my pan-

Pianoforte. *immer staccato*

p 1 *mf* 2 *pp* 3

de - ro, doch an an - - - dres
du - ra, yet thy tones ne'er

4 5 6

denkt mein Herz.
touch my heart.

7 8 9.

Wenn du, mun-tres Ding, ver -
 Couldst thou un - der - stand the

stän - dest mei - ne Qual _____ und sie em - pfan - dest,
 sor - row I en - dure _____ re - newed each mor - row,

je - - der Ton, den du ent - - sen - dest, wür - de kla - -
 e - - very tone thy strains would bor - row but from grief,

- gen mei - - nen Schmerz.
- and grief im - part.

8

22 *p* 23 *pp* 24

Detailed description: This system contains the first two lines of music. The vocal line is on a single staff with lyrics. The piano accompaniment is on two staves. Measure numbers 22, 23, and 24 are indicated. Dynamics include piano (*p*) and pianissimo (*pp*). A fermata is placed over measure 24.

Bei des Tan - zes Drehn und Nei - gen schlag' ich wild
Yet I smile, a - round me glanc - ing, wild with pain,

mf 25 26

Detailed description: This system contains the third and fourth lines of music. The vocal line continues with lyrics. The piano accompaniment continues on two staves. Measure numbers 25 and 26 are indicated. The dynamic is mezzo-forte (*mf*). A fermata is placed over measure 26.

- den Takt zum Rei - gen, dass nur die Ge - dan - ken
the while I'm danc - ing, e - very thought, my grief en -

f 27 28 *più f* 29

Detailed description: This system contains the fifth and sixth lines of music. The vocal line continues with lyrics. The piano accompaniment continues on two staves. Measure numbers 27, 28, and 29 are indicated. Dynamics include forte (*f*) and fortissimo (*più f*). A fermata is placed over measure 29.

schwei - - gen, die mich mah - - nen an den Schmerz.
hanc - - ing, fain would break my ach - ing heart.

8 *ff* 30 *p* 31 *più p* 32

Detailed description: This system contains the seventh and eighth lines of music. The vocal line continues with lyrics. The piano accompaniment continues on two staves. Measure numbers 30, 31, and 32 are indicated. Dynamics include fortissimo (*ff*) and piano (*p*). A fermata is placed over measure 32.

dim. 33 *pp* 34 35

36 37 38 39

Ach, ihr Herrn, dann will im Schwin - gen oft - - -
 Maids and youths! o'er - - fraught with an - guish sore

p 40 41

- - mals mir die Brust zer - - sprin - - gen,
 — my beat - ing heart doth lan - - guish,

mf 42 *p* 43

und zum Angst-schrei wird mein Singen, denn an an - - -
 and my song is born of an-guish, yet I smile

8 *f* 44 *dim.* 45

- dres denkt mein Herz.
 - and bear the smart.

8 46 *p* 47 *dim.* 48

pp 49 50 51

tr 52 *pp* 53 54

II.

Leicht, zart, nicht schnell.

sehr zurückhaltend

p

In dem Schat - ten mei - ner Lo - cken schief mir mein Ge - lieb - ter
 In the sha - dow of my tress - es, my be - loved to sleep has

pp 1 2 3

a tempo

pp

ein.
gone.

Weck' ich ihn nun auf?
I'll not wake thee, love,

4 *immer ppp* 5 6 7

Ach nein!
sleep on!

f
Sorg - - lich
By the

8 9 10 *p* 11 *mf* 12

strählt' ich mei-ne krau-sen Lo-cken täg-lich in der Frü - he,
couch where love erst revelled, e - very morn I comb my tress - es,

13 14 15

doch um-sonst ist mei-ne Mü - he, weil die Win - - de sie zer-
all in vain, for love's ca - ress - es and the winds my locks dis-

16 17 18 19

sau - - sen.
hev - - elled.

20 21 22

p *poco rit.*
 Lo-cken-schat - ten, Win-des - sau - sen schlä-fer-ten den Liebsten ein.
Neath my tress - es wind-dis - hev - elled, my be - loved to sleep has gone.

23 24 25 26

p Weck' ich ihn nun auf? — Ach
I'll not wake thee, love, — sleep

a tempo

p 27 *pp* 28 29 30 31

nein! — Hö - ren muss ich, wie ihn grä - me, dass er
on! — And he tells me, fond-ly plead - ing, how his

32 *p* 33 *mf* 34 35

schmach - - tet schon so lan - - ge, dass ihm Le - ben geb' und
heart for me doth lan - - guish, for me e - ver beat - - ing,

36 37 38

neh-me die-se mei-ne brau - ne Wan - - ge.
bleeding, on my burning kiss - es feed - - - ing.

39 40 41

Und er nemt mich sei - ne
Calls me "Vix - en" in his

42 *p* 43 44

sehr zurückhaltend *p* *a tempo*

Schlan - ge, und doch schlief er bei mir ein.
an - - guish, and yet at my side he sleeps.

45 46 *pp* immer *ppp* 48

pp

Weck' ich ihn nun auf? Ach nein!
Fond love vig-il keeps, and weeps!

49 50 51 52 53

54 *p* 55 *dim.* 56 *pp* 57 58

pp

IV.

Sehr mässig.

Trei-be nur mit Lie-ben Spott, Ge -
Go on trifl-ing, maid-en fair, with

lieb-te_ mein; spot-tet doch der Lie-bes-gott der - einst auch_ dein!
lov-ers' smart; some day, Cu-pid's dart will tear and pierce thy_ heart!

etwas bewegter

Magst an Spot-ten nach Ge - fal-len du dich wei-den; von dem Wei-be kommt uns
An thou wouldst from anguish wrought us, pleasure bor-row; cun-ning wo-man 'twas that

Erstes Zeitmass.

al - len Lust und Lei - - - den. Trei - be nur mit Lie - ben Spott, Ge -
 taught us joy and sor - - - row. Go on trifling, maid - en fair, with

lieb - te_ mein; spot - tet doch der Lie - bes - gott der - einst auch_ dein!
 lov - ers' smart; some day, Cu - pid's dart will tear and pierce thy_ heart!

poco rit.

etwas bewegter

Bist auch jetzt zu stolz zum Min - nen, glaub', o glau - be: Lie - be wird dich doch ge
 An thou wilt not let me woo thee, maid, be - lieve me, when love's an - guish'ginspur -

Erstes Zeitmass.

wi - nen sich zum Rau - be, wenn du spot - test mei - ner Not, Ge - lieb - te_ mein;
 sue thee, then'twill grievethee, an thou trif - le, maid - en fair, with lov - ers' smart.

etwas bewegter

spot-tet doch der Lie-bes-gott der-einst auch dein! Wer da lebt in Fleisch, er-
 some day, Cupid's dart will tear and pierce thy heart! Lest ye rue it, maids re-

mf 21 *p* 22 *p* 23

wä-ge al-le Stun-den: A-mor schläft und plötzlich re-ge, schlägt er Wun-
 mem-ber e-very mor-row: Cu-pid sleeps, but, roused from slumber, darts his ar-

f 24 *p* 25 26

Erstes Zeitmass.

- - - den. Trei-be nur mit Lie-ben Spott, Ge-
 - - - row. Go on trifl-ing, maid-en fair, with

f 27 *ff* *p* 28

poco rit. 3

lieb-te mein; spot-tet doch der Lie-bes-gott der-einst auch dein!
 lov-ers' smart; some day, Cupid's dart will tear and pierce thy heart!

poco rit.
 29 *mf* 30 *p* 31 *pp*

XIII.

Munter.

Musical score for the piano introduction of 'Munter.' The piece is in G major and 3/8 time. It consists of four measures. The first measure is marked *p* and contains a whole note chord. The second measure is marked with a '1' and contains a half note chord. The third measure is marked *dim.* and contains a half note chord. The fourth measure is marked *pp* and contains a half note chord. The tempo is indicated as *poco rit.* above the final measure.

a tempo

Musical score for the first line of lyrics. The vocal line is in G major and 3/8 time. The lyrics are: "Mögen al-le bö-sen Zun - gen im-mer spre-chen, was be - liebt; / Let the e-vil tongues re-vile me, they whose hearts with en - vy burn;". The piano accompaniment consists of four measures, marked *sehr zart* and numbered 5, 6, 7, and 8.

Musical score for the second line of lyrics. The vocal line is in G major and 3/8 time. The lyrics are: "wer mich liebt, den lieb' ich wie-der, und ich lieb' — und bin ge-liebt. / who loves me, his love's re - quit-ed, I am loved, — and love re - turn.". The piano accompaniment consists of four measures, marked *rit.* and *a tempo*, and numbered 9, 10, 11, and 12.

Schlim - me, schlimme Re-den flü-stern eu - - re Zun-gen scho - nungslos, doch
 Cru - el, cru-el words they mut-ter, know - ing well, 'tis all a lie: all

etwas zurückhaltend *a tempo*

— ich weisses, sie sind lüstern nach un - schuld'gem Blu - te bloss.
 — the unkind thoughts they ut-ter cause fond — lov - ers' hearts to sigh.

Nimmer solles mich be - küm - mern, schwatzt so viel es euch be - liebt;
 But I will not heed their chat - ter, all — their lies I'll laugh to scorn;

wermich liebt, den lieb' ich wieder, und ich lieb' — und bin ge - liebt.
 who loves me, his love's re - quited, I am loved — and love re - turn.

Zur Ver - leum - dung sich ver - ste - het nur, — wem Lieb' und Gunst ge -
 Cru-el hearts, with en - vy glow - ing, sneer — at me and love de -

p *sf* 29 *p* 30 31 *f* 32

brach. weil's ihm selber e - lend ge - het und ihn niemandminnt und mag. —
 ride, o - thers' pleasure ne - ver know - ing, whom the bliss of love's de - nied. —

p 33 *p* 34 35 36 *sf* *mf* 37

a tempo

— Darum denk' ich, dass die Lie - be, drum sie schmähn, mir Eh - re gibt;
 — Thus, the love which they re - vile me for, will to mine hon - our prove;

poco rit.

p 38 *pp* 39 40 41 42

*

rit. *a tempo*

wer mich liebt, den lieb' ich wie - der, und ich lieb' — und bin ge - liebt.
 who loves me, his love's re - quit - ed, I am loved — and love my love.

43 44 45 *p* 46

Wenn ich wär' aus Stein und Ei - sen, möch - tet ihr da-rauf be - stehn, dass ich
 Were my heart of stone and i - ron, then — ye might in - sist that I should dis-

immer zurückhaltender *a tempo*
 soll - te von mir wei - sen Lie - besgruss und Lie - bes - flehn. Doch
 card, like you, a si - ren, love's — sweet greeting, love's sweet sigh. But

ein wenig langsamer
 — mein Herzlein ist nun lei - der weich, — wie's Gott uns Mäd - chen gibt,
 — my heart, a maid's soft heart, was made — by God in Heaven a - bove:

Erstes Zeitmass.

wer mich liebt, den lieb' ich wie - der, und ich lieb' — und bin ge - liebt.
 who loves me, his love's re - quit - ed, I am loved, — and love my love.

XIV.

(Preciosas Sprüchlein gegen Kopfweh.)

Mässig.

zart.

Köpfchen, Köpfchen, nicht ge - wimmert, halt' dich wacker,
Darling eyes, tween dark locks peeping, half yet closed, as

halt' dich mun-ter, stütz' zwei gu - te Säul - chen un - ter, heil - sam aus Ge - duld ge -
if a - waking, stay your tears and cease your weeping, rest your head with sobbing

zimmert!
aching!

Hoff - nung schimmert,
From short sor - row,

wie sich's auch ver -
gone be - fore the

schlimmert und dich kummert. Musst mit Grä - mendir nichts zu Her-zen
 morrow, com-fort bor-row! Cease your griev-ing, your heart of joy be-

16 *dim.* 18 *pp* 19 20 21

nehmen, ja kein Mär-chen, dass zu Berg dir stehn die Här - chen; da sei
 reaving, naught shall fright you, look nor word; lest o - thers slight you, let us

22 *pp* 23 24 25 26 *p* 27

Gott davor und der Riese Christo-phor! da sei Gott da - vor und der Riese Chri - sto-
 God implore and the Giant Christo-phor! let us God im - plore and the Giant Chri - sto-

28 29 *mf* 30 *f* 31 32 33

phor!
 phor!

p 34 *dolce* 35 *più p* 36 37 38 *pp* 39 40

XVI.

Sehr unruhig und leidenschaftlich.

Bitt' ihn, o Mut - ter, bit - te den Kna - ben,
 Tell him, oh mo - ther, tell the fair youth, to

p 1 2 3

zurückhaltend

nicht mehr zu zie - len, weil es mich tö -
 ain at an - o - ther, else he will kill

4 *mf* 5 6

a tempo

tet.
 me.

poco rit.

dim. 7 *pp* 8 *mf* 9 *p* *mf* *p* 10

Mut-ter, o Mut-ter, die lau-nische Lie-be höhnt und versöhnt mich,
 Mo-ther, o mo-ther, fond love—ever wav'r-ing, scorns, and yet warns me,

a tempo

11 *p* 12 *mf* 13 *mf* 14

flieht mich und zieht mich.
 flees, yet would seize me.

15 *f* 16 *ff* 17 *dim.* 18

Ich sah zwei Au-gen am letz-ten Sonn-tag, Wun-der des
 I saw, last Sun-day, two eyes' bright splend-our, Heaven's great-est

pp 19 20 *f* 21

Him-mels, Un-heil der Er-
 won-der, fat-al to mort-

22 *ff* 23 24

- de.
- als.

25 *dim.* 26 27

ängstlich flüsternd und drängend

Was man sagt, o Mut - ter, von Ba - si - lis - ken,
What they tell, o mo - ther, of ba - si - lisks' eyes,

p. 28 *pp* 29 30

er - fuhr mein Her - ze, da ich sie
my heart hath felt it glow in those

cresc. 31 32 33

sah.
eyes.

f 34 35 36

Piano accompaniment for measures 37-40. The music is in a minor key with a key signature of one sharp (F#). Measure 37 starts with a fortissimo (*ff*) dynamic. Measures 38 and 39 are marked piano (*p*). Measure 40 is also marked piano (*p*). The piano part features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Vocal and piano accompaniment for measures 41-45. The vocal line begins with the instruction *poco rit.* and then returns to *a tempo*. The piano accompaniment starts with a pianissimo (*pp*) dynamic in measure 41, moves to piano (*p*) in measure 42, and remains piano through measure 45. The lyrics are: "Bitt'ihn, o Mut - ter, bit - te den Kna - ben, nicht mehr zu zie - len, Tell him, o mo - ther, pray, tell the youth, to aim at an - o - ther,"

Vocal and piano accompaniment for measures 46-48. The vocal line continues with the lyrics: "weil er mich tö - - - - - tet. else he will kill me." The piano accompaniment starts with a fortissimo (*f*) dynamic in measure 46 and remains fortissimo through measure 48. The piano part features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Piano accompaniment for measures 49-53. The music is in a minor key with a key signature of one sharp (F#). Measure 49 is marked piano (*p*). Measure 50 is marked *dim.* (diminuendo). Measure 51 is marked pianissimo (*pp*). Measures 52 and 53 are also marked pianissimo (*pp*). The piano part features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

XX.

Leicht bewegt, zart.

p

Ach, im
Spring had

pp

1 2 3 4 5 6

2d.

Mai - - en war's, im Mai - - en, wo
come, her blooms dis - play - - ing, blos - -

7 8 9 10 11 12 13

die war - - - men Lüf - - - te we - - - hen,
- som - - - lad - - - en branch - - - es sway - - - ing,

14 15 16 17 *poco* 18 *cresc.* 19 20

zart

wo ver - - - lieb - - - - te Leu - - - - te
 where soft fra - - - - grant ze - - - - - phyr

pp 21 22 23 24 25 26

pfle - - gen ih - - - ren Lieb - - - - chen
 play - - ing, fanned each glade - - - - where

27 28 29 30 31 32

nach - - - zu - - - - gehn. _____
 lov - - - ers strayed. _____

33 34 35 36 37 38

Ich al - - - lein, ich ar - - - - mer
 I a - - - lone, poor wretch, _____ must

n 39 40 41 42 *f* 43 44

Trau - ri - ger, lieg' im Ker - - - ker
lan - guish here, cast in pris - - - on,

p 45 46 47 48 49 50

so ver-schmach - - tet,
weep mine an - - guish,

f 51 53 *p* 53 54 55 56

und ich seh' nicht, wann es
and I see not, when 'tis

57 58 *cresc.* 59 60 61 62

ta - - get, und ich weiss nicht
day - - light, and I know not,

mf 63 64 *p* 65 66 67 68

wann es nach - - tet.
when 'tis dark'n - - ing.

a tempo
Nur an
One sweet

poco rit.

ei - - nem Vög - - lein merkt' ich's, das
bird was wont to tell me when

da drauss' im Mai - - en - sang;
out - - side 'twas flower - - ing May;

das hat mir ein Schütz ge - tö - -
 cru - - el hands have slain my song - -

tet - geb' ihm Gott den schlimm - - - - - sten
 ster - God in Heaven, the deed re -

ohne Ped.

Dank!
 pay!

XXV.

Mässig langsam.

Ob auch fin - stre Bli - cke
And tho' now thou fain wouldst

glit - ten, schö - ner Au - gen - stern, aus dir, wird mir doch nicht ab - ge -
shun me, my fond heart hath ne'er for - got that thine eyes once gazed up -

strit - ten, dass du hast ge - blickt nach mir. ———
on - me: oh, de - ny, de - ny it not!

Wie sich auch der Strahl be - müh - - te,
An thy stab - bing glance - had rio - - en

zu ver-wun-den mei-ne Brust, gibt's ein Lei-den, das die Lust, dich-
 to the heart my heav-ing breast, I would bear it, and were blest, see.

cresc. 15 16 *f* 7 *f* 18

— zu schau-n, nicht reich ver-gü-te? Und so tö-t-lich mein Ge-
 - ing thee, 'twould seem as Heav-en! All my suff-ri-ng I've for-

f 19 20 *p* 21 *mf* 22 *p* 23

mü-te un-ter dei-nem Zorn ge-lit-ten, wird mir doch nicht ab-ge-strit-ten, dass du
 got-ten, nor de-spair, tho' now thou shun me, for thine eyes once gazed up-on me: oh de-

24 25 26 27 *f* 28

pp
 hast ge-blickt nach mir. —
 ny, de-ny it not! —

p 29 *pp* 30 *p* 31 32 *pp* 34

XXVII.

Bewegt.

Und schläfst du, mein Mäd - chen, auf, öff - ne du
And sleep - est thou, maid - en, wake, o - pen the

pp 1 2 *mf* 3 *p* 4 *mf* 5

mir; denn die Stund' ist ge - kommen, da wir wan - dern von hier. Und bist oh - ne
door; for to - day we must wander o - ver mount - ain and moor. Oh seek not thy

p 6 *pp* 7 8 9 10 *mf* 11

Soh - len, leg' kei - ne dir an; durch rei - ssen - de Was - ser
slip - pers, come with naked feet; my strong arms shall bear thee,

p 12 *mf* 13 *p* 14 *pp* 15 16

geht un-se-re Bahn. Durch die tief-tie-fen
 where swift rivers meet. Thro' the deep, deep dark

mf 17 *f* 18 19 *p* 20 *f* 21

Was-ser des Gua-dal-qui-vir; denn die Stund' ist ge-kom-men, da wir
 wat-ers o'th Gua-dal-qui-vir; for to-day we must wan-der, we must

p 22 *mf* 23 *p* 24 *pp* 25 26

wan-der-n von hier, da wir wan-der-n von
 wan-der from here, we must wan-der from

27 28 29 30 31

hier.
 here.

32 33 *dim.* 34 35 *ppp* 36 37

XXVIII.

Im Marschtempo.

Sie bla-sen zum Abmarsch, lieb Müt-ter - lein.
The bugles are call-ing, sweet mo-ther dear!

p

Mein Lieb-ster muss scheiden und lässt mich al -
My true love must leave me; oh, stay not the

5 6 7 8

lein!
tear!

p 9 10 11

Am Him-mel die Ster - ne sind
The stars up in heaven scarce have

3 3 3

p 15 *pp* 16

kaum noch geflohn, da feu-ert von fer-ned as Fussvolkschon. Kaum hört er den
fad-ed a-way, yet hark! the guns rattle at break of day. He's off to the

17 18 19 20

f *mf*

sehr zurückhaltend

Ton, sein Rän-ze-leinschnürter, von hin-nen marschierter, mein Herz hinter-
fray, his knapsack he'll should-er, no more he'll be-hold her, whose heart's all his

21 22 23 24

p *p*

a tempo

drein. Mein Lieb-ster muss scheiden und lässt mich al-lein!
own. My true love must leave me to moan all a-lone!

a tempo

25 26 27 28 29

cresc. *p* *cresc.* *p*

etwas langsamer

Mir ist wieder Tag, dem die Son-ne geschwunden, mein
I'm sad as the day which no sun-light has greet-ed, and

30 31 32 33

pp *pp*

noch etwas langsamer

Trauern nicht mag so bal-de ge-sun-den. Nach nichts ich frag', kei-ne Lust mehr heg' ich, nur
 dull sorrows sway the heart life has cheated. No more_ I pray: heart, now cease thy sighing, oh,

cresc. 34 35 36 37

ped. *ped.* *ped.* *ped.*

Zwiesprach' pfleg' ich mit mei-ner Pein.
 would I were ly - ing in a grave a - lone.

pp 38 39 40 *ppp* 41

Mein Lieb - ster muss scheiden und lässt mich al-
 My true love has left me to weep and to

Erstes Zeitmass.

p *cresc.* 42 43 44 *p* 45 *mf* *p* 46

rit.

lein!
 moan!

pp 47 48 *pp* 49 50 *p* 51

allmählich verklingend

52 53 54 55 56 *pppp* 57 58

XXXIV.

Mässig bewegt.

lebhaft drängend *sehr zurückhaltend*

p *f* *p* *pp*

Geh, — Gelieb-ter, geh' jetzt! — Sieh, der Mor-gen däm - - mert.
Go, — beloved one, go now! — See, the morn is dawn - - ing

4 5 6 *pp* 7

8 9 *pp* 10 11

Red. *

etwas bewegter

Leu - te gehn schondurch die Gas - se, und der Markt wird so be -
 To and frd the folk 'gin rush - ing, to the mark - - et-place they

pp 12 *cresc.* 13 14

lebt, dass der Mor - gen wohl, der blas - se, schon die
 hie; ro - sy streaks the heav - - ens flush - ing, fain would

7x0 15 *mf* 16 *p* 17

drängend

wei - ssen Flü - - gel hebt. Und vor un - sern Nach - barn
 warn us: day is nigh! And the neighbours oft re -

mf 18 *p* 19 *pp* 20

zurückhaltend *drängend* *zurückhaltend*

bin ich ban - ge, dass du An - stoss gibst; denn sie
 prove me, chid - ing, and with looks of scorn, for they

21 22 23 *mf*

Voriges Zeitmass.

immer ein wenig zurück -

wis - sen nicht, — wie in - nigich dich lieb' — und du mich
 must not know — I love thee how my heart — for thee doth

p 24 *cre - scen* 25 *do* *f* 26 *p*

haltender

Im Hauptzeitmasse.

liebst. — Drum, — Ge-lieb - ter,
 yearn. — Go, — be-loved one,

27 *pp* 28 29

geh' jetzt! — Sieh, der Morgen däm - - mert.
 go now! — See the mornis dawn - - ing.

30 31 *pp* 32 33

34 *pp* 35 36

da die Tren - - nung bang mir dun - kelt, wenn das Mor-gen-rot er -
 for I dread — the hour of part - ing, at the dawn of morning.

Musical score for the first system, including vocal line and piano accompaniment. The piano part features measures 49, 50, and 51 with dynamic markings *f* and *p*.

wacht. _____ Geh! Gelieb-ter, geh' jetzt! —
 light: _____ Go, — beloved one, go now! —

Musical score for the second system, including vocal line and piano accompaniment. The piano part features measures 52, 53, 54, and 55 with dynamic markings *pp*.

lebhaft drängend und beschleunigend

Sieh, der Morgen däm - - mert. —
 See, the morn is dawn - - ing. —

Musical score for the third system, including vocal line and piano accompaniment. The piano part features measures 56, 57, 58, and 59 with dynamic markings *molto cresc.* and *f*.

leidenschaftlich bewegt

Flie - - he denn ausmeinen Ar - men! — denn ver-säumest du die
 Flee — mine arms, fleemy hot kiss, love! — else, an we for-get 'tis

Musical score for the fourth system, including vocal line and piano accompaniment. The piano part features measures 60, 61, 62, and 63 with dynamic markings *ff* and *p*.

Zeit, möch - - ten für ein kurz — Er - war - men wir .er-
 morn, one — sweet fleet - ing hour — of bliss, — love, would but

f 64 *ff* 65 *mf* 66

tau - - - - - lan - - ges Leid. —
 end - - - - - in grief - - and scorn. —

ff 67 *mf* 68 *p* 69

etwas ruhiger im Zeitmass

zurückhaltend Ist in Fe - ge - feu - ers - qua - len doch ein —
 Tho' in Pur - ga - to - ry, burn - ing, we one —

ff 70 *p* 71 72

zunehmend

Tag schon aus - zu - stehn, — wenn die Hoff - nung fern — in
 day may suf - fer pain, — to our hearts bright Hope — re -

f 73 *p* 74 *p* 75

allmählich durch Zurückhalten in das Hauptzeitmass übergehend poco rit.

Strah - len lässt des Him - - - mels Glo - rie sehn.
 turn - ing, o - pens Heaven's Gates a - - - gain.

Erstes Zeitmass.

Drum, Ge - lieb - ter, geh' jetzt!
 Go, be - loved one, go now!

Sieh, der Mor - gen däm - - mert.
 See the morn - ing dawn - - ing.

pp *dim.*

ppp *fast unhörbar*