

198701919901

2001

U.O.V.S. • U.O.F.S.

BLOEMFONTEIN

BIBLIOTHEEK • LIBRARY

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

UOVS - BIBLIOTHEEK



198701919901220000019

Die Liebe ist ein Feuer, das die Welt
in der Nacht leuchtet.

DIE LIEDKUNS VAN BEETHOVEN, MET BESONDERE VERWYSING NA
DIE WOORD-TOONVERHOUDINGS IN DIE KLAVIERBEGELEIDE
SOLOLIEDERE

IZAK JOHANNES GROVE

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

NIERDIE EKSEMPLAAR MAG ONDER
NOVEMBER 1986
GEEN OMSTANDIGHED E UIT DIE
BIBLIOTEEK VERWYDER WORD NIE

PROMOTOR: PROF. J.J.K. KLOPPERS (EDMONTON, KANADA)
MEDEPROMOTOR: PROF. C.L. VENTER (BLOEMFONTEIN)

Universiteit van die Oranje-Vrystaat
BLOEMFONTEIN

19 MAY 1987

T 782.42092 BEE

BIBLIOTEEK

IN LIEFDE OPGEDRA AAN MY VROU

"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/FAKUL-
TEIT INGEDIEN IS NIE".


.....
I. GROVÉ

VOORWOORD

Die sekondêre posisie wat Beethoven se liedkuns in die internasionale Beethoven-literatuur tot en met die vroeë 20ste eeu beklee het, het sy oorsprong in die 19de-eeuse negatiewe benadering jeens Beethoven die vokale komponis (Moser, 1939: 65). Die liedideale van die tydperk onmiddellik na Beethoven, word weerspieël in die werk van lied-komponiste soos Schubert en Schumann, en verskil wesenlik van die "klassieke" Beethoven-lied.

Dié situasie word juis treffend belig deur die eerste selfstandige oorsig oor Beethoven se liedere. F. Hinrichs se artikels in die 1865-jaargang van die **Allgemeine musikalische Zeitung** moet gesien word as 'n joernalistieke taak, en teen die agtergrond van die liederband van die **Beethoven-Gesamtausgabe** (Boettcher, 1928: 10). Dit is eers met die bydraes van Chantavoine (1902), Ebert (1909) en Kinsky (1913) dat individuele liedere op 'n wetenskaplike wyse ondersoek is, en naas die instrumentale musiek as gelykwaardig geag is. Reeds so vroeg as 1921 betrek Arnold Schering liedsketse vir 'n ondersoek na die skeppings-psigologiese proses by Beethoven. Die eiesoortigheid van Beethoven se deklamasiekuns is die onderwerp van 'n latere artikel deur dieselfde skrywer (1925).

In Hans Boettcher se dissertasie (Augsburg 1928) val die klem op die persoonlike betekenis van Beethoven se liedere binne sy totale oeuvre, soos reeds deur die titel aangedui word (**Beethoven als Liederkomponist**. Vgl. ook Boettcher, 1928: VIII). Noukeurige analise van individuele liedere word egter vermy, en woord-toonverhoudings word slegs kursories betrek t.o.v. ritmiese en metriese aspekte (onder die opskrif **Die Wahl der Formen**). Sedert die dertigerjare vorm die historiese, tekskritiese en sketsondersoeke van Ernst Bücken, Otto Erich Deutsch, Willy Hess, Ludwig Schiedermaier en Max Unger die kern van 'n toenemende bemoeienis om Beethoven se liedkuns in perspektief te plaas. Studies wat toegespits is op die woord-toonverhoudings in die liedere verskyn eers sedert 1970, en word tot op hede nog beperk tot die bydraes van Robert Schollum en Hartmut Krones.

In die onderhawige studie is die liedere volgens die nuutste

navorsingsresultate chronologies georden, en individueel ondersoek t.o.v. teks en teksinhoud, ontstaan, vorm en styl (hoofstuk 2). In die lig van die wye verskeidenheid aan teks- en liedtypes soos verteenwoordig deur Beethoven se liedkuns, en vanweë 'n strewe om die eiesoortige eenheid en selfstandigheid van die individuele lied te aksentueer, is dié werkwyse gekies. 'n Alternatiewe benadering, soos die bespreking van individuele vormkategorieë (vorm, melodie, harmoniek, ritmiek, ens.) sou nie aan die doel beantwoord nie. In hoofstuk 3 word bepaalde tendense (styl, struktuur, woord-toonverhoudings) egter kategorieë uitgelig in terme van **ontwikkelinge** binne Beethoven se liedkuns. Die gewonne gegewens uit hoofstuk 2 vorm die grondslag hiervoor. Die **Slotsom** (hoofstuk 4) bied 'n samevattende oorsig van resultate met die klem op Beethoven se besondere bydrae as liedkomponis.

Slegs voltooide liedere vir solostem, en wat in hul oorspronklike konsepsie van klavierbegeleiding voorsien is, word bespreek. Liedere wat in geringe detail deur Beethoven onvolledig gelaat is, maar vir publikasie in die Gesamtausgabe voltooi is (bv. Hess 151) word wel ingesluit. In dié opsig is WoO 128 'n uitsondering. Sedert die verskyning van die Aanvullingsband het 'n meer betroubare handskrif van dié komposisie aan die lig gekom, waaraan voorkeur verleen is bo Willy Hess se weergawe, in die Aanvullingsband. Liedere wat slegs in melodievorm bestaan (bv. WoO 131), liedspreuke, "Stammbuch"-komposisies (bv. WoO 74), verwerkings van oorgelewerde volksliedere, en liedsketse word nie betrek nie. Meerstemmige en orkes- of ensemble-begeleide liedere word slegs daar in aanmerking geneem indien 'n verband met sololiedere aangetoon kan word (bv. op. 100 en op. 121b). Katalogusnommers is dié van Kinsky-Halm (1955) en Willy Hess (1957). Notevoorbeelde in die teks is ontleen aan die Peters-uitgawe (no. 34) en die **Aanvullingsband** (5) tot die **Beethoven-Gesamtausgabe** (1962). Gegewens t.o.v. liedchronologie en digters word saamgevat in Bylaag I.

Afkortings wat in die teks verskyn, is die volgende (vgl. ook die Bronnelys): KHV, 1955 (Kinsky-Halm, Beethoven-Verzeichnis. 1955), NB 1970 (Nottebohm, G. Beethoveniana. 1872/1970), NB II, 1970 (Nottebohm, G. Zweite Beethoveniana. 1872/1970), SV (Schmidt, H. Beethoven Skizzenverzeichnis, 1969) en SBG 5 (Supplementband 5 zur Beethoven-

* my promotor, prof. dr. Kobie Kloppers (Edmonton, Kanada), wat ten spyte van moeilike omstandighede ingewillig het om sy kennis, wetenskaplike insig en ervaring by wyse van studieleiding met my te deel;

- * die medepromotor, prof. Chris Venter (Bloemfontein);
- * die Rektor en Raad van die UOVS vir die geleentheid vir navorsing en navorsingsopleiding in die buiteland;
- * die Deutscher Akademischer Austauschdienst vir 'n stipendium in 1977 - 78;
- * prof. dr. Günther Massenkeil van die Musikwissenschaftliches Institut aan die Rheinische Friedrich Wilhelms-universiteit, Bonn (BRD), van wie die eerste aansporing vir hierdie tema uitgegaan het;
- * prof. dr. Martin Staehelin en personeel van die Beethoven-Haus en Beethoven-Archiv, Bonn, vir toegang tot die biblioteek en ander fasiliteite aan beide dié instellings;
- * die personeel van die UOVS-biblioteek;
- * prof. Klaus von Delft (Dept. Duits, UOVS) en mnr. Franco Quadu (Dept. Romaanse Tale, UOVS) vir kommentaar en opheldering t.o.v. Duitse en Italiaanse tekste;
- * mnr. Abrie de Wet, vir netjiese woordverwerking en kopiëring;
- * mev. R. Botha, vir taalkundige advies;
- * kollegas en vriende vir ondersteuning en aanmoediging;
- * my gesin, vir lang en volgehoue begrip en ondersteuning, in besonder my vrou, wat elke woord hiervan getik het.

November 1986

INHOUDSOPGAWE

Voorwoord

v

1. Inleiding: Algemene tendense in die lied en liedestetika by Beethoven se voorgangers	1
1.1 Vroeë liedestetiese riglyne	1
1.2 "Singbaarheid" as voorvereiste	3
1.3 Die verhouding digter-komponis	4
1.4 Die verhouding strofiese lied - deurgekomponeerde lied	5
1.5 "Popularität", "Volkston", "Schein des Bekannten" en parodie	6
1.6 Kritiek op die populêre lied	8
1.7 Die "kunsloosheid" van die populêre lied	9
1.8 Die kunslied	11
2. Analise van die individuele liedere in chronologiese volgorde	14
2.1 Schilderung eines Mädchens (WoO 107)	14
2.2 An einen Säugling (WoO 108)	16
2.3 Trinklied (WoO 109)	18
2.4 Urians Reise um die Welt (op. 52/1)	20
2.5 Punschlied (WoO 111/Hess 126)	22
2.6 Das Liedchen von der Ruhe (op. 52/3)	23
2.7 An Laura (WoO 112/Hess 128)	26
2.8 Klage (WoO 113)	31
2.9 Die Liebe (op. 52/6)	36
2.10 Ich der mit flatterndem Sinn (Ein Selbstgespräch) (WoO 114)	37
2.11 An Minna (WoO 115)	45
2.12 Feuerfarb' (op. 52/2 / Hess 144)	47
2.13 Mailied (op. 52/4)	50
2.14 Mollys Abschied (op. 52/5)	56
2.15 Marmotte (op. 52/7)	58
2.16 Das Blümchen Wunderhold (op. 52/8)	59
2.17 Que le temps me dure (WoO 116/Hess 129)	61
2.18 Que le temps me dure (WoO 116/Hess 130)	61
2.19 Traute Henriette (Hess 151)	65
2.20 Opferlied (Hess 145)	67
2.21 Der freie Mann (WoO 117/Hess 146)	76

2.22 Seufzer eines Ungeliebten (WoO 118)	79
2.23 Gegenliebe (WoO 118)	84
2.24 O care selve (WoO 119)	88
2.25 Man strebt die Flamme zu verhehlen (WoO 120)	90
2.26 Adelaide (op. 46)	92
2.27 Elegie auf den Tod eines Pudels (WoO 110)	102
2.28 Abschiedsgesang an Wiens Bürger (WoO 121)	106
2.29 Kriegslied der Österreicher (WoO 122)	108
2.30 Ich liebe dich (Zärtliche Liebe) (WoO 123)	110
2.31 La partenza (WoO 124)	114
2.32 Der Kuss (op. 128/Hess 147)	117
2.33 La Tiranna (WoO 125/Hess 135)	121
2.34 Gretels Warnung (op. 75/4)	125
2.35 Opferlied (WoO 126)	127
2.36 Neue Liebe, neues Leben (op. 75/2 / WoO 127)	127
2.37 Aus Goethes Faust (Flohlied) (op. 75/3)	135
2.38 Plaisir d'aimer (WoO 128/Hess 131)	138
Ses lieder, op. 48.	141
2.39 Bitten (op. 48/1)	148
2.40 Die Liebe des Nächsten (op. 48/2)	151
2.41 Vom Tode (op. 48/3)	154
2.42 Die Ehre Gottes aus der Natur (op. 48/4)	158
2.43 Gottes Macht und Vorsehung (op. 48/5)	161
2.44 Busslied (op. 48/6)	163
2.45 Der Wachtelschlag (WoO 129)	171
2.46 Das Glück der Freundschaft (op. 88)	183
2.47 Gedenke mein (WoO 130)	186
2.48 An die Hoffnung (op. 32)	187
2.49 Als die Geliebte sich trennen wollte (WoO 132)	190
2.50 In questa tomba oscura (WoO 133)	193
2.51 - 54 Sehnsucht (Lied der Mignon) (WoO 134)	197
2.55 Andenken (WoO 136)	207
2.56 Lied aus der Ferne (WoO 137)	212
2.57 Der Jüngling in der Fremde (WoO 138)	221
2.58 Der Liebende (WoO 139)	223
2.59 Kennst du das Land? (Lied der Mignon) (op. 75/1)	226
2.60 An den fernen Geliebten (op. 75/5)	234
2.61 Der Zufriedene (op. 75/6)	236

Vier ariettas (op. 82)	237
2.62 Dimmi, ben mio (op. 82/1 / Hess 140)	238
2.63 T'intendo, s'i mio cor (op. 82/2)	241
2.64 L'amante impaziente (op. 82/3)	243
2.65 L'amante impaziente (op. 82/3)	246
2.66 Wonne der Wehmut (op. 83/1)	252
2.67 Sehnsucht (op. 83/2)	257
2.68 Mit einem gemalten Band (op. 83/3)	259
2.69 An die Geliebte (WoO 140)	265
2.70 Der Gesang der Nachtigall (WoO 141)	268
2.71 Der Bardengeist (WoO 142)	271
2.72 Die laute Klage (WoO 135)	274
2.73 An die Hoffnung (op. 94)	279
2.74 Des Kriegers Abschied (WoO 143)	290
2.75 Merkenstein (WoO 144/op. 100)	292
2.76 Das Geheimnis (WoO 145)	296
2.77 Sehnsucht (WoO 146)	300
An die ferne Geliebte (op. 98)	307
2.78 (Auf dem Hügel...) (op. 98/1)	316
2.79 (Wo die Berge so blau...) (op. 98/2)	318
2.80 (Leichte Segler...) (op. 98/3)	320
2.81 (Diese Wolken...) (op. 98/4)	323
2.82 (Es kehret der Maien...) (op. 98/5)	325
2.83 (Nimm sie hin...) (op. 98/6)	327
2.84 Der Mann vom Wort (op. 99)	333
2.85 Ruf vom Berge (WoO 147)	335
2.86 So oder so (WoO 148)	337
2.87 Resignation (WoO 149)	339
2.88 Hochzeitslied (WoO 105)	345
2.89 Abendlied (WoO 150)	346
3 Ontwikkelingstendense in Beethoven se liedkuns	354
3.1 Stilistiese en idiomatiese aspekte	354
3.2 Strukturele aspekte	365
3.3 Woord-toonverhoudings in die lieder	374
3.3.1 Die verhouding tussen teksmetriek en musikale vergestalting	374
3.3.2 Musikale deklamasie in die lieder	392

3.10 TOT 3.11	
3.3.3 Musikaal-retoriese en toonsimboliese aspekte van die liedere	406
3.3.4 Ontwikkelingstendense in die woord-toonverhoudings	447
3.4 Samevatting: Ontwikkelingstendense in Beethoven se liedkuns	451
4 Slotsom: Beethoven se besondere bydrae tot die liedkuns	465
5 Bronnelys	468
Bylaag I: Chronologiese oorsig van die voltooide liederes	482
Bylaag II: Ontwikkelingstendense t.o.v. tekskeuse	487
Opsomming	488

HOOFSTUK 1. INLEIDING: ALGEMENE TENDENSE MET BETREKKING TOT DIE LIED EN LIEDESTETIKA BY BEETHOVEN SE VOORGANGERS

By 'n oorskouing van die lied-historiese en -estetiese agtergrond waarteen die oorgrote meerderheid van Beethoven se liedere ontstaan het, blyk die jaar 1770, die geboortejaar van Beethoven en Hegel, van besondere betekenis te wees. Aangevuur deur Thomas Percy se Londense publikasie van Engelse volksliedere (1765), inisieer Herder soortgelyke versamelings en skep na aanleiding van Percy se "popular songs", die term "Volkslied" (1771). Gedurende dieselfde jaar (sedert 1766) trek Johann Hiller (1728 - 1804) se singspiele steeds meer aandag in Leipzig. Hierdie werke, sowel as sy liedere, vorm 'n belangrike grondslag vir die liedestetika van die tyd. Een van die hoof-voedingsbronne van liedtekste, die "Göttinger Musenalmanach" word in dié jaar gestig. Terselfdertyd word met Gluck se Klopstock-toonsettings - sy eerste Duitse liedere - 'n nuwe fase in die liedkuns ingelui (Schwab, 1965: 16, 88).¹⁾

Alhoewel Schubert se eerste liedpublikasies eers uit 1819 dateer, kan die jaar 1814, die ontstaansjaar van sy "Gretchen am Spinnrade", formeel gesien word as die begin van 'n nuwe epog, waartydens die deurgekomponeerde "kunslied", as nuwe lied-genre, sy aanvang neem. Dié twee grensdatums (1770 - 1814) oorspan dus die grootste gedeelte van Beethoven se aktiewe loopbaan as liedkomponis, en dek terselfdertyd die belangrikste gebeure op die gebied van die 18de- en vroeg 19de-eeuse liedestetika.²⁾

1.1 Vroeë liedestetiese riglyne

In die mate wat daar gedurende dié tydperk sprake is van 'n lied-estetika, is dit gelykstaande aan die nougesette toepassing van bepaalde reëls en "resepte" (Schwab: 12). Vir sowel Christian Gottfried Krause (in sy *Von der musikalischen Poesie*, 1752), die hoofvertegenwoordiger van die sg. "eerste Berlynse skool", as Johann Georg Sulzer (*Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 1777 - 1779) is

die navorolging van voorskriftelike reëls en teorieë bepalend. Sulzer definieer die begrip **estetika** as "eine Wissenschaft, welche sowol die allgemeine Theorie, als die Regeln der schönen Künste aus der Natur des Geschmaks herleitet". Hierdie "wetenskap" kom nie alleen die kunsskepper tot hulp nie, maar stel ook die ontvanger ("Liebhaber") in staat om kundig te oordeel (Sulzer I, 1779:26, 28).

Hierdie opvatting hou noue verband met die rasioneel-gefikseerde literêre estetika van die tyd, waarvolgens elke genre volgens sy eie "sichere Grundsätze" beoordeel behoort te word. Schiller, in 'n brief aan Goethe (1794), beklag die afwesigheid van so 'n "Gesetzbuch" waarop die kunskritikus hom kan beroep ten einde die anargie "welche noch immer in der poetischen Kritik herrscht", teen te werk (Schwab: 12 - 13). Nog in 1795, in sy opstel oor die "Naturformen der Dichtung", gaan Goethe uit van die ideale "suiwerheid van die genre" ("Reinheit der Gattung"), waarvolgens 'n skema opgestel behoort te word ter wille van wat hy 'n "fassliche Ordnung" noem. Terselfdertyd beklemtoon hy egter die problematiek van so 'n poging; as veel meer betekenisvol beskou Goethe die kennisname van voorbeelde van hoogstaande artistieke gehalte. Ook die invloedryke **Allgemeine musikalische Zeitung** (AMZ, 1802) vermeld dié alternatiewe, waaruit 'n duidelike vermoedheid met die vele teoretiese "Zurechtweisungen" gelees kan word: "Nähmen unsere Liederschreiber...nur einige solche Lieder von unsern besten Liedercomponisten vor und studirten dann recht ernstlich das wie? und warum? dies so und jenes nicht anders gesetzt ist, wie es kommt dass dies oder jenes Lied gerade diese Konstruktion, diese Tonart...und keine andere hat: so würde ihnen über Vieles weit eher ein Licht aufgehen, als so, dass sie bald hier, bald da Bemerkungen lesen, die sie zum Theil gar nicht oder nur halb verstehen" (Schwab: 14). Dié sienwyse is egter al in 1784 vooruitgegaan deur Carl Friedrich Cramer, wat sistematies ingaan op liedaspekte soos die liedmatigheid van tekste, toonsoortkeuse, uitvoeringsvoorskrifte, vorm en klavierbegeleiding (Schwab: 15).

1.2 "Singbaarheid" as voorvereiste

'n Term wat meermale opduik, en wat bepalend is vir die liedopvattinge van die tyd, is die sg. "singbaarheid" ("Singbarkeit", "Sangbarkeit"), wat vir sowel die musikale as die literêre "lied" as ideaal gegeld het. In die middelpunt van dié diskussie het die struktureel-eenvoudige strofiese lied gestaan. So maak Goethe 'n duidelike onderskeid tussen singbare en onsingbare gedigte; in 1814 kwalifiseer hy in 'n brief aan Carl Zelter dié twee kategorieë: "...lass das eine Deinem Kunstsinne, das andere Deinem Verstande gefallen" (Schwab: 20). "Musikale" gedigte word gekenmerk deur strukturele eienskappe wat sekere ooreenkomste toon met dié van die musiek, soos 'n reëlmatige ritmiek, vormtegniese ooreenstemming asook klankkwaliteite van die rymskema, vokale, konsonante en 'n bewegingsdrang (Schwab: 75 e.v.).

Dat 'n (literêre) lied eers voltooi word deur 'n gepaste melodie, is 'n bekende 18de-eeuse opvatting. So beken Gellert reeds in 1758, die literêre lied sonder sy eie melodie is soos "ein liebendes Herz, dem seine Gattin mangelt". In dié verband is die 18de-eeuse teoretiese teenstelling tussen lied en ode interessant. Volgens Sulzer se **Allgemeine Theorie** word die lied altyd as strofiese toonsetting gesing, terwyl die ode "bloss zum lesen", of as deurgekomponeerde geheel, bedoel is (Sulzer III, 1779: 171). 'n Soortgelyke onderskeid word deur Goethe getref: "...das Epische sollte rezitiert, das Lyrische gesungen... und das Dramatische... mimisch vorgetragen werden" (Schwab: 22).³⁾

Ten einde hierdie ideale eenheid, wat as einddoel volle singbaarheid sou besit, te bereik, het digters (w.o. Klopstock) meermale self die toonsetting waargeneem; in die AMZ is aanbeveel dat die digter "singend" te werk moes gaan; Klopstock het sy odes voorsien van skanderingstekens, wat saam met die teks gepubliseer is. Omgekeerd het die jong Schubert self gedigte geskryf (Schwab: 35 - 36).

'n Interessante uitvloeisel van hierdie eenheidstrewa is die parodiepraktyk, waarby die digter bestaande melodieë van nuwe gedigte voorsien het. So het Gellert sy **Oden** voorsien van wenke t.o.v. die evangeliese melodieë wat hy vir sy gedigte in gedagte gehad het (vgl.

Beethoven, op. 48). Frederick Sternfeld het 'n totaal van 238 sulke parodietekste by Goethe opgespoor (Sternfeld, 1979).⁴⁾ Een van die bekendste voorbeelde hiervan is die gedig *Ich denke dein*, wat sy oorsprong gehad het by Matthisson, en geparodieer is deur Frederike Brun. Zelter se toonsetting van Ig. het weer vir Goethe as aansporing gedien. (Beide Matthisson en Goethe se gedigte is deur Beethoven getoonset: vgl. WoO 136 en WoO 74.) Die negatiewe sy van dié praktyk word geïllustreer deur Silcher se teksonderleggings van instrumentale melodieë van Beethoven (Mies, 1959: 111 - 124).

1.3 Die verhouding digter-komponis

'n Verdere gevolg van die singbaarheid as estetiese voorvereiste was die noue samewerking tussen digter en komponis. Soortgelyk aan die opera-praktyk, was die digter-komponis-paar 'n bekende verskynsel, soos Weisse-Hiller, Voss-Schulz, Klopstock-Neefe en Reichardt-(later Zelter-)Goethe (Schwab: 42). Die ideaal is die volkome gelykwaardigheid van digter en komponis. Die lied as eindproduk is dikwels die resultaat van onderhandeling tussen digter en komponis. Voortvloeiend hieruit is ook die eiesinnige wysiging van tekste deur die komponis, betreklik algemeen (Schwab: 47 - 50). Beethoven se subjektiewe benadering tot liedtekste maak dié praktyk onafwendbaar in sy liedere (Boettcher, 1928: 51 - 53).

Met die strofiese lied as hoogste ideaal, het die probleem van gedifferensieerde teksstrekking in die verskillende strofes heelwat aandag geniet. Die eenheid van affek (*Empfindung, Hauptempfindung, Leidenschaft*) vir die verloop van die strofiese melodie is primêr. Die ideale gedig is een waarin selfs punktuasie in die verskillende strofes ooreenstem. By die konsipiëring van die strofiese melodie moes al die gedigstrofes in ag geneem word: "...man muss vielmehr auf das Ganze acht haben, und daraus den herrschenden Affekt zu Grunde legen", skryf Kirnberger in 1782 (Schwab: 52). Goethe (1820) verwag van Zelter om deur sy toonsetting die luisteraar in dieselfde "stemming" te verplaas as wat in die gedig vervat is. Van die sanger word verwag om 'n mate van "Modification" van die strofiese melodie aan te bring,

ten einde 'n starre voordrag te vermy. In die lang voorwoord tot sy Klopstock-toonsettings (1776) gee Neeffe uitvoerige wenke wat betrekking het op verskillende dinamiese vlakke en nootwaarde-aanpassings in die verskillende strofes (Schwab: 68).

1.4 Die verhouding strofiese lied - deurgekomponeerde lied

Alhoewel die teëbeeld van die strofiese werkwyse, die "deurkomponering", reeds so vroeg as 1754 bestaan het, en reeds deur J.E. Bach voorberei is (MGG 8:763) het die term eers in die vroeë 19de eeu wyer inslag gevind (Schwab: 55). Veral twee faktore het wesenlik bygedra tot die totstandkoming van dié tegniek. Eerstens het nie alle liriese gedigte 'n strofiese benadering toegelaat nie, "...wegen der grossen Verschiedenheit der Strophen in Ansehung der Cäsuren und des Inhalts" (AMZ 1799; Schwab: 56), en tweedens was die negatiewe effek van 'n strofiese melodie wat vir 20 of meer strofes onveranderd herhaal word, voor die hand liggend. Reeds in 1722 het Mattheson die strofiese werkwyse as "armselig" en "abgeschmackt" gekritiseer. In die AMZ van 1803 is ook te velde getrek teen "karakterlose" melodieë wat dertig of veertig keer onveranderd na mekaar in 'n strofiese komposisie verskyn (Schwab: 58). Die alternatief van "deurkomponering" is gaandeweg geïdentifiseer as 'n volwaardige tweede moontlikheid, alhoewel nog nie as "lied" nie. Nog in 1824 skryf die resensent van die AMZ: "Herr Fr[anz] S[chubert] schreibt keine eigentlichen Lieder und will keine schreiben..., sondern freye Gesänge, manche so frey, dass man sie allenfalls Capricen oder Phantasien nennen kann". Ander terme soos "Ode", of "Canzonette" word ook as alternatiewe vir die nie-strofiese lied gebruik (Schwab: 56).

Die "nuwe" komposisiewyse het terselfdertyd aan die komponis die geleentheid gebied om die fyner nuanses van die teks m.b.v. musikale middele te aksentueer. Teenoor die statiese aard van die strofiese lied tree die dinamiese prinsiep nou op die voorgrond. Die klem val meer en meer op die skilderende potensiaal van harmoniek en ritmiek. Alle tekste word nou bruikbaar vir liedtoonsetting, ongeag die gehalte van die gedig. Dit word selfs praktyk om juis tweederangse gedigte te

toonset, sodat die komponis des te meer vrye teuels aan sy musikale fantasie kan gee (Schwab: 64). Weerstand teen dié nuwer liedestetika is daarin geleë dat die dissipline van die strofeliëd - as manifestasie van "suiwerheid" en selfbeheersing - hoër geag is as die "Kunstfortschritt" in die vorm van 'n wyer en vryer liedvergestalting soos dit by die deurgekomponeerde liëd verskyn. Rochlitz se kommentaar met die afsterwe van Zelter is samevattend: "...Viele wissen...oder beachten [nicht mehr] was ein wahrhaft deutsches Lied ist und seyn soll; ...dass sie gewohnt worden sind, alle Gattungen des Gesanges durcheinander zu werfen..." (AMZ 1832; Schwab: 66).

1.5 "Popularität", "Volkston", "Schein des Bekannten" en parodie

Die moontlikheid van kunsbelewens deur die breër volksmassa was reeds gedurende die antieke 'n aktuele tema. So het reeds Cicero die aanpassing van filosofiese idees t.w.v. die breë publiek bepleit; in 1529 het Agricola die Christelike gebod van naasteliefde aan die musici voorgehou wat hulle in hulle kunsuitinge van die massas afgesonder het (Schwab: 86). Hans Heinrich Stuckenschmidt, 'n woordvoerder van die laat-twintigste-eeuse musikale avant-garde, bepleit andersyds die instelling van "kleine Gemeinschaften von Eingeweihten" wat betrokke sal wees by "Überspitzten geistigen Problemen" (Stuckenschmidt, 1957:59). Schönberg se kompromislose kunsetiek is selfverduidelikend: "Wenn es Kunst ist, dann ist es nicht für die Menge; wenn es für die Menge ist, dann ist es nicht Kunst" (Ausgewählte Briefe, 1957; vgl. Schwab: 85).

Benewens die reedsvermelde singbaarheidsideaal, word die liedkuns van die Beethoven-era verder gekenmerk deur 'n estetiese beskouing wat voorrang verleen aan die "Popularität". As uitgangspunt vir Herder se "Volkslied"-idee het gedien Thomas Percy se "Reliques of Ancient English Poetry" (Londen, 1765). Wat egter by Percy nog as onseker voorkom - "(die liedere) seem to have been merely written for the people" - is egter gedurende die Goethe-era verhef tot 'n vaste oortuiging (Schwab: 89).

Terwyl Herder self klaarblyklike bedenkinge gehad het - "...das elende Gekreisch von Volksliedern und Volksliedern, wo jeder seinen eignen Schatten hetzte..." - en hom beperk het tot die publikasie van versamelde volksliedere (1778/79), is daar spoedig oorgegaan tot die skryf van "volksliedere". Vir die Herder-bewonderaar, Gottfried August Bürger (1748 - 1794) was die volkspoësie die "Lehrerin der Menschheit", selfs die "Non plus ultra der Kunst". Met stellings soos "Es ist kein Gegenstand der Poesie der nicht populär behandelt werden könnte" (1777) en oproepe aan die digters om hulle "wolkige Hochgelahrtheit" te verlaat, word die 17de-eeuse era van "minderwaardige volkskuns" die rug gekeer. (Schwab: 90 - 93). Selfs Kant het idees gehad waarvolgens die metafisika "auch Popularität bekommen kann". Volgens die AMZ (1804) word 'n genoegsame mate van populariteit ook in die kerkmusiek benodig (Schwab: 96). Goethe se "huiskomponis" Reichardt vermy die gebruik van "Kunstwörter" en hoop om sodoende deur liefhebbers verstaan te kan word. In 1780 maan Leopold Mozart sy seun om by die komposisie van *Idomeneo* nie slegs die musikale publiek nie, maar ook die "ohnmusikalische" in ag te neem, "...vergiss also das so genannte populäre nicht..." (Schwab: 97).

In aansluiting by die populêre filosofie van die tyd, en as uitvloeisel van teenkanting teen die "onliedmatige", koloratuur-oorlaaide Italiaanse opera-aria, ontstaan die begrip "*Lieder im Volkston*". In die voorwoord tot sy liedbundel met dieselfde titel (1785), sit die hoofvertegenwoordiger van die sogenaamde "tweede Berlynse skool", Johann Abraham Peter Schulz (1747 - 1800) wat ook die vermoedelike skepper van die term is, sy voornemens uiteen. Afsiesien van 'n sterker beklemtoning van die gehoorsaspek, skemer Bürger-konsepte duidelik deur. "In allen diesen Liedern ist mein Bestreben, mehr volksmässig als kunstmässig zu singen" (Schwab: 99). T.w.v. die wydste moontlike luisteraarspubliek moet hoor- en singprobleme ten alle koste vermy word, en kennis van harmonie, kontrapunt en modulasie word nie as noodwendig gereken nie. Reichardt beklemtoon in 1781 die belangrikheid van die (eenvoudige) melodie en die onbelangrikheid van begeleiding. Ter voorbereiding van die "*Volkston*"-lied het Krause reeds in 1753 voorspraak gedoen vir 'n liedkuns, "ohne das Clavier dabei zu brauchen und ohne daran zu denken dass noch ein Bass hinzukommen soll" (Schwab: 101). Musikale voorlopers was reeds te vinde in Hiller

se singspiele sedert 1766.

Die opvallendste liedtipe van dié aard is gevolglik die krygs- of patriotiese lied, wat as die sg. "ons"-liedere ook ander gemeenskapliedere soos drink- en huweliksliedere insluit. Beethoven se liedere WoO 105, 109, 111, 121 en 122 is tipiese voorbeelde van hierdie liedkategorie, wat gekenmerk word deur drieklanktematiek en 'n neiging tot unisone melodie en begeleiding.

In aansluiting by wat reeds t.o.v. Goethe se tekstuele parodiepraktyk genoem is, moet ook verwys word na die **musikale** parodie, en twee verdere begrippe wat betekenisvol is vir die 18de-eeuse volkstoon-estetika, nl. die musikale "herinnering" ("Reminiscenz") en die skynbekendheid ("Schein des Bekannten") (Schwab: 106 e.v.). Terwyl die liedparodie as onderlegging van bekende melodieë met nuwe tekste selfverduidelikend is,⁵⁾ verteenwoordig die ander twee begrippe fyner nuances van dieselfde uitgangspunt. Verbindend vir beide begrippe is 'n min of of meer vae assosiasie met bestaande melodieë. So herlei Schwab (p. 110 - 111) Silcher se bekende "Lorelei"-melodie (1838) as **melodietipe** tot minstens agt voorgangers, waarvan die vroegste uit 1759 dateer. Sodoende kan die volkstoon-komposisie samevattend omskryf word as die toepassing van 'n variasiebeginsel op 'n begrensde seleksie van temas (tematipes) (Schwab: 115).

Ook die oorgelewerde "Volkslied", wat in die spraak van die tyd mettertyd as sinoniem vir "Lied im Volkston" geword het, word aan soortgelyke manipulasies onderwerp, "gereinigt und veredelt", 'n proses waaraan Reichardt self 'n aandeel gehad het (Schwab: 118 - 119).

1.6 Kritiek op die populêre lied

Vanweë die vermeende "opvoedkundige" strekking van Bürger (en andere) se liedpopulariseringspogings, was kritiek daarop huiwerend en geïsoleerd. Dit is dus betekenisvol dat die Berlynse Aufklärer Friedrich Nicolai se teenkanting teen die blinde volksliedgeesdrif van sy tydgenote uiting sou vind in 'n polemiese geskryf onder 'n skuilnaam.

Die geskrif, wat in twee dele in 1776 en 1778 verskyn het, is geskryf in die spraakstyl van die 16de eeu ("Eyn feyner kleyner Almanach Vol schönerr liblicherr Volckslieder"). Vir hom is liedere van dié aard die samevatting van onafgerondheid, banaliteit en onbeteueldeheid. Ook Johann Nicolaus Forkel het hom op soortgelyke wyse in sy "Musikgeschichte" (1801) uitgedruk: volksliedere maak nie deel uit van die kunsgeskiedenis nie; "die Kunst hat so wenig Antheil daran, dass es aus keinem andern Gründe in ihr Gebiet gerechnet werden kann" (Schwab: 126). Nog meer deurdag is Schiller se kommentaar. In sy resensie van Bürger se gedigte wys hy daarop dat die digter se volksbegrip op 'n wanvoorstelling berus; die verskille tussen elite en massa is van so 'n aard dat daar nie sprake kan wees van 'n "eenheidsvolk" nie. Die kunstenaar mag ook nie sy "himmlische Abkunft" verloën nie; hy moet opwaarts strewe "nach seiner Würde und Gesetz", nie afwaarts "nach dem Glücke und nach dem Bedürfnis" nie (Schwab: 129). Treffend is Schiller se kunstenaarsetiek: "Lebe mit deinem Jahrhundert, aber sey nicht sein Geschöpf; leiste deinen Zeitgenossen, aber was sie bedürfen, nicht was sie loben" (Schwab: 130). Vir hom het die ideaal gegeld van 'n vereniging van die volkselement met die artistiek-waardige, soos dit inderdaad in vele instrumentale en vokale werke van Haydn, Mozart, Beethoven en Schubert weerklank vind. So het Walter Wiora juis hierdie "Volkston"-tendens as "Wesensmoment im Begriff der Wiener Klassik" beskou: beide komponente van die musikale Klassieke, die sosiale en die kwalitatiewe, word in die werk van dié kunstenaars saamgevat (Wiora, 1957: 132).

1.7 Die "kunsloosheid" van die populêre lied

Die feit dat die begrip **kunslied** oënskynlik vir die eerste keer in 'n 1841-uitgawe van Schumann se Neue Zeitschrift für Musik verskyn het, is betekenisvol vir die liedestetika van die algemene 18de en vroeë 19de eeu. Voor die verskyning van die liedbydraes van Schubert en Schumann was die lied selde 'n kuns-ambisieuse objek. Liedere van groter omvang en wat buite die "Volkston"-opvatting geval het, is dikwels as "Gesang" of "Ode" omskryf (vgl. Beethoven, op. 94).

Die toedrag word reeds duidelik uit opmerkings van digters, komponiste en teoretici, dat met die lied iets momenteels, onbelangriks, van verbygaande aard, bedoel word. Reeds in 1776 beken Bürger dat hy na iets groters (as die lied) strewe; van sy eie toonsettings skryf Hiller in sy outobiografie (1784) dat hulle "grösstenteils Kleinigkeiten" is (Schwab: 140). Dié "toevalligheidswaarde" van die lied word nog weerspieël in die lied-oeuvre van Haydn, Mozart en Beethoven. So is geeneen van Haydn se 49 liedere aangeteken in sy eie werkkatalogus nie. Van Beethoven se 89 klavierbegeleide liedere is slegs 38 voorsien van opusnommers.

Samehangend hiermee is die "geskenk"-karakter van liedversamelings 'n opvallende kenmerk, dikwels as "Blumenstrauss", "Blumenlese" of "Blumenkranz". Die ontvangers word in die titel geïdentifiseer as "...für Kinder", "für Junggesellen", "für den Landmann"; ens. In teenstelling met die algemene gebruik by versamelings van instrumentale musiek, word liedversamelings selde geïdentifiseer d.m.v. die bekende begripspaar "Kenner und Liebhaber"; slegs die "Liebhaber" word betrek (Schwab: 145 - 149).

Afgesien van die funksie van huislike vermaak of buitelug-tydverdryf (in lg. geval dikwels met harp- of ghitaarbegeleiding) het heelwat populêre liedere ontstaan wat die daaglikse lewe, take en ideale van die klein burger, vanaf die vors tot die grafgrawer, weerspieël. 'n Derde groep is dié wat uitdrukking verleen aan die gemeenskapslewe. Die algemeenste liedere wat hieronder ressorteer is die skool-, studente-, Vrymesselaars- en Christelike liedere van opbouende aard (Schwab: 153 - 160). C.P.E. Bach se "Andachtslieder" op tekste van Gellert vorm op sigself 'n liedkategorie wat nog in Beethoven se Gellert-toonsettings (op. 48) 'n naklank vind (MGG 8:762).

Teen die einde van die 18de eeu verdwyn die omskrywende "geskenk"-element geleidelik uit die titels van liedversamelings ten gunste van neutrale titels soos "Gesänge am Klavier" of eenvoudig "Lieder". Hierdeur, en veral deur vemelding van die digter wie se poësie getoonset is, word die lied-"Kenner" vir die eerste keer aangespreek. Vir die eerste keer word die luisteraar met die eintlike liedprobleem gekonfronteer deurdat die verhouding tussen woord en toon nou aktueel

word (Schwab: 160). Hierdie ontwikkelingsproses kan geïllustreer word aan die lied-oeuvre van Reichardt. Terwyl sy eerste musiekkapasie (1773) uit 'n bonte "huismusikale" potpourri van liederes, klavierstukke, trios, e.s.m. bestaan het, en mettertyd opgevolg is deur "geskenk"-liederes "für die Jugend", "für deutsche Männer", ens., volstaan hy in die latere jare met versamelings, soos **Göthes lyrische Gedichte** (1794) en **Schillers lyrische Gedichte** (1810). Walter Salmen het aangetoon dat Reichardt se artistieke assosiasie met Goethe deurslaggewend was ter voorbereiding van die kunslied (Salmen, 1963: 52 e.v.).

1.8 Die kunslied

Ofskoon die verhoogde musikale aktiwiteite wat eie is aan die deurgekomponeerde lied ook die tweederangse gedig tot kunswerk kan verhef, is dit 'n bekende historiese feit dat die kunslied eers tot wasdom kon ontwikkel danksy die kwalitatief hoër stemmings- en belewenislied van Klopstock en Goethe (Schwab: 162). So het Gluck slegs Klopstock-tekste getoonset (Schwab: 165) en in gesprek met Friedrich Rochlitz sou Beethoven bekén het: "Es lässt sich Keiner so gut komponieren wie er [Goethe]" (Boettcher, 1928: 37).

Parallel met die toename in literêre gehalte, ondergaan ook die liedpublikasiepraktyk veranderinge. Waar die ouer liedtipe uitsluitlik in versamelings van so veel as 40 liederes verskyn het, is publikasies van meer as drie liederes in die tydperk na 1800 selde (Schwab: 162). Enkelpublikasies van die ouer liedtipe het gewoonlik die vorm van 'n tydskrif- of "Taschenbuch"-bylaag aangeneem. Die eerste enkelpublikasie van 'n kunslied - 'n Schiller-toonsetting van Nikolaus von Krufft - dateer uit 1802. Die liedergroep bestaan slegs voort in die vorm van 'n werkverdigting, die liedsiklus, waarvan Beethoven die eerste verteenwoordiger is (**An die ferne Geliebte**, op. 98; 1816).

In die algemeen word die melodiese idioom van die kunslied gekenmerk deur groter variasie in omvang, beweeglikheid en chromatiek, as wat die geval was met die populêr-estetiese liedideaal van die "tweede

Berlynse skool". Terwyl die oktaaf as deursnee-ambitusnorm, streng diatoniek en 'n melodiese verloop wat gekenmerk is deur die roepterts en kwartspronge by die ouer liedtipte feitlik voorgeskryf is, geskied die kunslied-melodiek nou volgens die beginsel van "künstlerischer Notwendigkeit, die aus dem jeweils zu vertonenden Gedicht abgeleitet ist" (Schwab: 164). Die klein omvang en byna statiese karakteristiek van 'n lied soos Beethoven se *Sehnsucht* (WoO 146) staan in diens van dié uitdrukking van die nagstemming en liefdesverlange. Die teenbeeld hiervan kan gevind word in die vrome ekstase van op. 48/4 of op. 94. Die totale omvang van lg. lied strek oor 'n mineur-veertiende. Subtiële inwerkinge vanaf die resitatief en die aria is wesenlik vir die kunslied-melodiek.

Waar die liedbegrip by die *Volkston*-verteenwoordigers feitlik sinoniem was met *melodie* kom die begeleiding nou in die vroeë 19de eeu 'n veel meer beduidende rol toe. Deur die liednotasie uit te brei na drie sisteme word aan die klavier 'n selfstandige funksie toegeken. Stemningskepping en teksverduideliking m.b.v. 'n varieerbare registeromvang, ritmiese motiewe en harmoniese middele berus grotendeels by die begeleiding. Terwyl Schulz alle "Ritornellen- und Zwischenspielkram" verwerp het as aria-affekte, geld dié middele vir Nägeli as "Erhöhung des Wortausdrucks" (Schwab: 171). Teenoor die ouer praktyk, waarby die klavier, na gelang van omstandighede, vervang kon word met orrel, ghitaar, mandolien, siter of horings (Schwab: 174), word die stemmingskeppende potensiaal van die klavier as enigste sinvolle begeleidingsmedium allerweë erken en beklemtoon. Die hoë pianistiese eise van die kunslied bring 'n verdere verwydering van die dilettantedom.

Ten slotte word die intieme, huislike en gesellige atmosfeer van "Singen und Mitmachen" verlaat t.g.v. die publieke konsert-aanbieding, waar die lied nou na vore tree as 'n sorgvuldig voorbereide kunsaktiwiteit deur professionele kunstenaars voor 'n swygsame gehoor. Die sg. "Schubertiaden" verteenwoordig in dié opsig 'n oorgangstadium: na afloop van die sosiale verkeer, volg "die andächtige Stille und das aufmerksame Zuhören..." (Schwab: 176 - 178).

Voetnote

1. Heinrich Schwab se boek, *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied. Studien zu Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit, 1770 - 1814* (Regensburg 1965) is, sover vasgestel kan word, die mees onlangse publikasie wat hierdie terrein ondersoek, en vorm die basis vir hierdie hoofstuk.
 2. Die siklus *An die ferne Geliebte*, op. 98 (1816) is 'n eiesoortige vernuwing van Beethoven, en word nie gedek deur die algemene liedestetiese tendense van die tyd nie, soos mettertyd aangetoon sal word.
 3. Hierdie onafskeibaarheid tussen teks en musiek is gedurende die 18de eeu meermale in verband gebring met antieke praktyke. In Gottsched se *Critische Dichtkunst* word die Grieks-Romeinse antieke as ideaal voorgedhou, soos weerspieël word in die eenheid van digter en komponis. Talle gedigversamelings is versier met digter-sanger-figure wat hulle self begelei op harp of lier. Goethe self word meermale afgebeeld as harpspelende sanger. Vgl. Schwab: 25 - 29.
 4. Goethe and Music (N.Y., 1979), 'n uitgebreide weergawe van 'n vroeëre artikel, *The musical springs of Goethe*, in MQ 1949, pp. 511 e.v.
 5. Bekende voorbeelde van dié praktyk word reeds by Luther gevind (*Vom Himmel hoch, Ein' feste Burg*). Uit die "Volkston"-tydperk dateer o.m. die gewilde melodie van Nägeli (?), *Freut euch des Lebens*, waarvan Usteri se teks tot talle parodieë aanleiding gegee het (vgl. Friedlaender II, 1970: 373 - 379). Mozart se lied "*Bei Männern, welche Liebe fühlen*" en (in Frankryk tydens die revolusie) die "Marsellaise"-melodie van Rouget de l'Isle het soortgelyke gewildheid geniet (vgl. Schwab: 106 - 107).
-

HOOFSTUK 2. ANALISE VAN DIE INDIVIDUELE LIEDERE IN CHRONOLOGIESE VOLGORDE

2.1 Schildering eines Mädchens, WoO 107

G-majeur; tempo giusto; 6/8.

Die teks (onbekend)

Van die oorspronklike elf tweereëlige strofes is slegs nege bekend, soos gepubliseer in Gustav Lange se "Musikgeschichtliches" (1900:9): die vierde en elfde strofes is oënskylik verlore (Schürmann, 1980:216). Anders as wat by KHV (1955:570 - 571) aangegee word, beslaan die oorspronklike publikasie (1783) slegs die eerste twee strofes wat in die toonsetting verskyn (Schürmann, *ibid.*). Inhoudelik is die gediggie 'n natuurliriese lofsang op die skoonheid van Elise (?). "Uzens Geist" is waarskynlik 'n verwysing na die digter Johann Peter Uz (1720 - 1796), terwyl met "Oeser" Goethe se kunsonderwyser bedoel word (Schürmann, 1980:261).

Die musikale vergestaltung

Beethoven se toonsetting is sover bekend, sy eerste gepubliseerde liedkomposisie, en het in 1783 saam met 'n rondo vir klavier (WoO 48) in Bossler se "Blumenlese für Klavierliebhaber" verskyn. Die komponis se ouderdom is vir dié publikasie aangegee as elf jaar (Friedlaender, 1965:68). Die invloed wat vanaf die Franse musiek van die 18de eeu by Beethoven 'n neerslag gevind het, word nie beperk tot die simfonie nie (Grofé, 1977:15 e.v.) maar word ook in klein vorme soos liedtoonsettings gevind. Boettcher (1928:154) wys op die teenwoordigheid van die Franse romance (in op. 52/7), die ariette (in op. 128) en die koeplet (couplet) van die Franse opéra comique, lg. in **Schildering eines Mädchens**.

Die rustigpolsende 6/8-metrum, oorwegende trapsgewys- liniêre beweging en geykte dominantmodulasie aan die einde van die eerste strofe (m. 7 - 8)¹⁾ verleen aan die werkie die soort ongekompliseerde liedmatigheid

wat as tipies vir die couplet beskou kan word. Die gewysigde terugkeer van die twee aanvangsmate in m. 15 - 16 bring 'n vae drieledigheid teweeg.

As jeugwerk berus die toonsetting dus in 'n groot mate op nabootsing van bestaande formules. Die ietwat geforseerde sametrekking van die eerste, derde en vierde gedigreëls tot drie mate (m. 1 - 3, 11 - 13, 15 - 17) dui nog op beperkte vermoëns om die swak lettergreep deklamatories bevredigend te akkomodeer. Balans word egter gedeeltelik verseker deur die afrondende funksie van die klaviereggo in m. 4. Die wye omvang (d - b'') in 'n origens eenvoudige toonsetting kan teruggevoer word tot dieselfde leemte.²⁾

Soos die volgende lied (WoO 108) is WoO 107 slegs op twee sisteme genoteer, waarvan die boonste stem by die regterhand terselfdertyd die volledige melodielyn bevat. In die verband kan aanvaar word dat Neeff se liedkomposisies vir Beethoven as voorbeeld kon gegeld het.³⁾ Toonsimbooliek in die begeleiding word beperk tot 'n enkele, chromatiese-gekleurde arabesk, deels in twee-en-dertigste-note (fortissimo!) in m. 14, as naspel na "...Sterne strahlen". Die bas het in die eerste plek harmonie-ondersteunende funksie, meesal in die vorm van agstenoot-figure. Die toonrepetisie-formule van m. 1 - 2 en 15 - 19 is, soos die "Murky"-bas, 'n modeverskynsel van die tyd - as ritmiese verlewending van die besyferde bas van die Barok (Stuber, 1958:13). Ander tussenspele is enersyds 'n eggo van die vorige vokale frasefragment (m. 4) en andersyds 'n vooruitneming na die volgende vokale lyn (m. 9 - 10). Die naspel (m. 18 - 19) rond die lied harmonies af.

Tempo giusto

Schildern, willst du Freund, soll ich dir E-li-sch?

Möch- te U- sens Geist in mich sich er- gie- Ben!

Wie in ei- ner Winternacht Sterne strahlen,

Voetnote

1. Boettcher se kategorisering van die lied as "enkelstrofies" (1928:57) berus op die wanopvatting dat hier slegs een (vierreëlige) strofe, in plaas van twee tweereëlises, benut word.
 2. Friedlaender (1970, 1/1:xxxvi) verklaar die hoë register van 18de-eeuse liedere deels as resultaat van die laagliggende stemming van die tyd.
 3. Sien Friedlaender (1970, 1/2:144 - 146) vir voorbeelde van Neefe-liedere.
-

2.2 An einen Säugling, WoO 108

A-majeur; arioso; 3/4.

Die teks (Von Döring)

Johann von Döring (Döhning, pseud. Wirths, 1741 - ?) was een van talle amateur-digters wat gereeld bydraes vir die "Göttinger Musenalmanach" gelewer het. "An einen Säugling" het gedurende 1779 in 'n uitgawe van dié blad verskyn. Die wesenlike grondtrek van die gedig - filosofiese betragtinge oor vaderskap en vader trots - word ook weer-spieël in ander gedigte van Döring: Friedlaender (II, 1970:240) verwys na minstens een nabootsingsgedig (n.a.v. Stolberg) op dieselfde tema.

Die musikale vergestaltung

In opvolging van sy bydrae (met WoO 107 en 48) in die 1783 uitgawe van Bossler se "Blumenlese", het Beethoven ook vir die volgende jaargang, 1784, 'n liedtoonsetting (WoO 108) en 'n rondo vir klavier (WoO 49) voorsien (KHV, 1955:571). Al vier strofes verskyn teenoor die strofiese melodie.

Kenmerkend vir die vroeë liedere is die rondtas na stylvoorbeelde uit die toeganklike liedliteratuur van die tyd. So kwalifiseer Boettcher (1828:148) WoO 108 as 'n voorbeeld van die Napelse opera-aria: veral

die "trommel"- effek van die klavierbas (= toonrepetisie) sou hiervoor 'n aanduiding wees. Ook manierismes wat aria-oorsprong kan hê, soos die toonleer- en tremolo-motief, en forte-piano-teenstellings in die voorspel en die seufzer-ryke melodie, versterk dié indruk.

Ooreenkomstig die vierreëlige strofes, bestaan die melodie uit vier viermaat-frases, waarvan die vierde (m. 21 - 25) duidelike reprise-funksie het. Sodoende vertoon die strofiese melodie driedelig, waarvan die eerste gedeelte in m. 17 saamval met die dominant-kadens. Die middelgedeelte eindig op die dominant-harmonie in m. 21. Die punt word in m. 20 - 21 voorafgegaan deur die vormtegnies-aksentuerende "Duitse" akkoord f - a - c - dis. Teksillustrasie word beperk tot die melisma by "wärmt" in m. 23 - 24. Begeleidingstegnies val dié toonsetting in dieselfde kategorie as WoO 107, nl. melodie as (regterhand-) begeleiding, soms uitgebrei tot tweestemmige tertsvoering. Die basbeweging is vir die drie seksies van die lied gedifferensieerd, nl. trommel-effek in a, Alberti-bas in b (m. 18 - 21) en motiwies meer selfstandig - in aansluiting by die naspel - in a' (m. 21 - 25).

Arioso



1. Noch weißt du nicht was Kind - du bist, wer dir die
2. Ge - neuß in - den mit from - mem Sinn, ge - neußt Noch
3. So hegt und pflegt uns al - le hier, auf gleich ver -
4. Zwar sollt ihn nicht mein dunk - ler Sinn, al - lein nach

1. Win - deln schen - ket, wer um - dich wacht, - und wer sie ist, die dich er -
2. we - nig Jah - ren wird sich in del - ner Pflie - ge - rin die Mul - ter
3. borg - ne Wei - se, ein Ge - ber, flank - sel ihm da - fñr mit Gü - tern
4. we - nig Jah - ren wird, wenn ich fromm - und glü - ck - bin, er mir sich

würst - und trün - ket.
of - fen - ba - ren.
Trank und Spiel - an.
of - fen - ba - ren.

2.3 Trinklied (beim Abschied zu singen), WoO 109

C-majeur; Allegretto; C.

Die teks (digter onbekend)

Van die onbekende digter se teks is slegs die ongelyke eerste en vyfde strofes bekend (Schürmann, 1980:264). Dit is 'n onpretensieuse gedig wat 'n beroep doen op vrolikheid en vriendskap.

Die musikale vergestaltung

As 'n gemeenskapslied val die toonsetting musikaal-tegnies in dieselfde kategorie as die **Abschiedsgesang** (WoO 121), die **Kriegslied** (WoO 122), **Der freie Mann** (WoO 117) en **Der Mann vom Wort** (op. 99). Die komposisie dateer uit 1787, maar het eers in 1888 in die Gesamtausgabe verskyn.

Die geringe afwyking in die teks van die koorrefrein ("...erheitert, Brüder...") teenoor die vyfde en sesde reëls van die eerste strofe ("...so heitert dennoch...") laat die gedagte ontstaan dat dié refreinwysiging van Beethoven self afkomstig is.¹⁾ Hierdie waarskynlikheid sou ook die ongelyke lengte van die twee strofes kon verklaar.

Die tweeledige melodie (8 + 8 mate) steun ten opsigte van die eerste gedeelte (a) sterk op die sinjaaltematiek (wat identies, en eenstemmig by die klavier-regterhand verskyn) eie aan gemeenskapsliedere soos hierdie.²⁾ Die gedeelte word ook tonaal van die res geskei deur die dominant-kadens op dié punt (m. 11 - 12). Die tweede gedeelte (b, m. 12 - 20) beslaan twee identiese viermaatfrases, waarvan die tweede die (eenstemmige) koorrefrein daarstel. Kenmerkend is die wending na die subdominant. Die vyfde strofe word van die eerste geskei deur 'n klavier-tussenspel (m. 21 - 25) wat, soos die voorspel, 'n hoogliggende piccolo-agtige trioolfiguur as grondslag het. Die melodiegewing van die vyfde strofe (m. 25 - 43) stel 'n interessante variant van die eerste strofe se melodie daar. Waar die solo-afsluiting en herhaalde koorrefrein (m. 35 - 43) identies is aan die in die vorige strofe,

verskyn die a-gedeelte nou uitgebreid as totaal van 10 mate (m. 25 - 35), egter sonder nuwe melodiemateriaal: mate $25^4 - 36^3$ en $32^4 - 33^3$ is toevoegings ontleen aan die melodie self, soos blyk uit die volgende vergelyking:



Die aanpassings het 'n sinvoller deklamasie van die teks tot gevolg as wat die geval sou gewees het met die behoud van a uit die eerste strofe. Met die verlengde nootwaardes by "trinkt" (m. 26), "Brüder" (m. 29) en "hoch" (m. 30) word aan dié begrippe groter emfase verleen, wat andersins nie moontlik sou gewees het nie.

Beide strofes word ook **begeleidingstegnies** van mekaar onderskei. In beide strofes word b identies vergestalt as drie- en vierstemmige akkoorde; so ook die basfigurasies in a. Die eenstemmige regterhand-formule in die eerste strofe word egter in die tweede strofe verruim met deels een-, deels driestemmige progressies. By die fermates in m. 26 en 30 word origens ook die linkerhand hierby betrek, sodat sewestemmige akkoordstrukture hier ontstaan. Die naspel (m. 44 - 49) is motiwies identies aan die voor- en tussenspel.

Voetnote

1. Sien Boettcher (pp. 51 - 52) vir bewese voorbeelde van tekswysigings in die liedere.
 2. Sien ook die analise van WoO 121 en 122.
-

2.4 Urians Reise um die Welt. Op. 52/1

a-mineur - A-majeur; In einer mässigen geschwinden Bewegung mit einer komischen Art gesungen; 3/4.

Die teks (Claudius)

Matthias Claudius (1740 - 1815) se ballade-teks beslaan veertien strofes, elk met vier teksreëls en 'n "koor"-refrein van twee reëls, wat vir alle strofes behalwe die laaste, identies is. Hiervolgens is die "verteller", Urian, in die eerste vier reëls aan die woord oor sy wêreldreise, terwyl die refrein die aanmoediging van die luisteraars weerspieël. Die gemaklike verteltrant is 'n ooglopende eienskap, en word weerspieël in die geforseerde rymskema ababcc.

Die musikale vergestaltung

Oor die ontstaan van die lied is min bekend: 'n feit wat egter juis spreek vir die waarkynlike vroeë ontstaan. Wegeler-Ries in hulle "Biographische Notizen" (p. 24) beweer egter dat dié lied een van die eerste komposisies is, en dus waarskynlik behoort in die tydperk 1784 - 1787 (Thayer-Forbes, 1973:82). Die teenwoordigheid van die gedetailleerde Duitse (in plaas van Italiaanse) byskrif by die werk kan egter as aanduiding dien dat die werk minstens later hersien en/of goedgekeur is vir publikasie.

Die melodie is tweeledig, met a in m. 1 - 8 en b in m. 8 - 12. Die skeiding tussen die twee seksies, soos bepaal deur die teks, word musikaal voorgestel deur die wisseling van die toongeslag van a-mineur na A-majeur. Die melodie is ongekompliseerd en toon 'n voorkeur vir kort tweemaalfrases, in ooreenstemming met die teksreëls. Elk van dié frases vertoon 'n geykte ritmiese patroon, wat neerkom op 'n vertraging () in die eerste maat, en 'n versnelling in die daaropvolgende maat se eerste pols (vgl. m. 2: "Reise tut"; m. 4: "verzählen"; m. 6: "Stock und Hut"; m. 8: "wählen"; m. 10: "d'ran getan"; m. 12: "Urian"). Die gevolg hiervan is 'n opvallende ooreenkoms met die karakteristieke Polonaise-ritme. Hierdie eienskap plaas die lied in die stilistiese nabyheid van Sperontes (= Johannes Sigismund Scholtze, 1705

- 1750) se instrumentaal-georiënteerde modeliedere (Boettcher, 1928:148).

Die omspeelde dominant in die laaste maat ("Urian") is trouens 'n identiese weergawe van wat in so 'n "vokale Polonaise" van Sperontes gevind word (Friedlaender, 1/2 1970:219). Van 'n opsetlike polonaise-karakterisering kan egter geen sprake wees nie. Die reëlmatige terugkeer van dieselfde ritmiese formule hou eerder verband met die komiese aspek soos voorgeskryf deur die komponis. Die ietwat onbeholpe opeenhoping van lettergrepe aan die begin van die tweede maat dien dieselfde doel.

Harmonies is die werkie voorspelbaar in die uitsluitlike gebruik van die basiese drieklanke. Die begeleiding is weinig meer as 'n noot-vir-noot harmonisering van die melodie; vandaar die deursnee vierstemmige tekstuur, wat plek-plek uitgebrei word tot sewestemmige akkoorde (m. 1 en 8). Die enigste karakteriserende aspek van die begeleiding is geleë in die vyfmalige klaviertussenwerpsels tussen frases (m. 2, 4, 6, 8, 10), ter wille van die humoristiese teksinhoud.

Voetnote

1. Boettcher (p. 87) verwys selfs na "eine gewisse Ziellosigkeit und Unsicherheit". Ook die resensent van die Allgemeine musikalische Zeitung (16 Junie 1805) het die stukkie afgekeur (Thayer-Forbes, 1973:127).
-

2.5 Punschlied, WoO 111/Hess 126

G-majeur; Feurig; 6/8.

Die teks (digter onbekend)

Die enkelstrofiese gedig van die onbekende digter is in 'n nog groter mate as die *Trinklied* (WoO 109) gerig op die wynvreugde.

Die musikale vergestaltung

Soos WoO 109 is WoO 111 een van Beethoven se vroegste gemeenskapsliedere en behoort tot die jaar 1790 of vroeër (KHV, 1955:573). Uiterlike eienskappe soos die eenvoudige tweeledigheid (met 'n herhaling van die tweede geleding as eenstemmige koorrefrein), viermaatfrases, arpeggio-melodiek, dominantmodulasie aan die einde van die eerste geleding, en 'n begeleidingsbenadering wat grotendeels berus op melodieverdubbende oktaaf-unisone bevestig so 'n gemeenskapsfunksie.¹⁾ Die kort klaviernaspel (m. 25 - 28) is 'n blote aanhangsel en het nie meer betrekking op die liedmelodiek as blote affekbeklemtoning nie.

Aan die einde van die lied voeg Beethoven 'n byskrif by, waarvolgens die koorrefrein by die tweede, vyfde, sesde en sewende strofes weggelaat moet word. Behalwe vir die eerste strofe soos dit in die toonsetting verskyn, kan geen verdere strofes egter opgespoor word nie (Schürmann, 1980:264). Die toonsetting is vir die eerste keer in 1925, in Ludwig Schieder mair se boek "Der junge Beethoven", gepubliseer (pp. 425 - 426).²⁾

Voetnote

1. Sien ook WoO 109, 117, 121, 122 en op. 99 vir meer gegewens oor dié lied tipe.
2. Die publikasie is 'n jaar later herhaal, as bylaag tot Karl Gerhartz se artikel, Beethovens Jugendkompositionen in *Die Musik* XVIII/6 (1926), pp. 430 - 437.

2.6 Das Liedchen von der Ruhe, op. 52/3

F-majeur; Adagio; C.

Die teks (Ueltzen)

Hermann Wilhelm Franz Ueltzen (1759 - 1808) se gedig het in 1788 in die "Göttiger Musenalmanach" verskyn (Elschenbroich, 1960:710). Die vier strofes is enersyds 'n uitdrukking van liefdesverlange (vgl. strofe 2: "Bei dir, Elise, fänd ich wohl die Ruhe meines Lebens"), andersyds van 'n bewussyn van die dood as alternatief vir liefdesvervulling (vgl. strofe 4: "Bald muss ich ruh'n, und wo es sei, dies ist dem Müden einerlei").

Die musikale vergestaltung

Die ontstaandatum van die lied is onbekend. As vroeë werk plaas Boettcher (Plaat I) dit so vroeg as 1790 (en al sewe ander liedere in op. 52 in 1792), klaarblyklik na aanleiding van Nottebohm (NB II, p. 561) se datering van 'n vroeë skets vir dié lied. Friedlaender (II, 1970:368) se opgawe van 1795 is waarskynlik gebaseer op die komposisie van 'n driestemmige kanon (WoO 159) op die aanvangsteksreël, gedurende Beethoven se studies by Albrechtsberger.¹⁾

Die tweemalige gebruik van dieselfde kwasi-filosofiese gedig, asook die verfyning ten opsigte van deklamasie, soos blyk uit die enigste behoue skets (Bücken, 1925:34) kan egter dui op 'n groter mate van betrokkenheid van die komponis by 'n teks wat om persoonlike redes gekies is.

Die vier strofes is voorsien van 'n ongekompliseerde sestienmaat-, strofiese melodie. As gevolg van 'n wysiging in die vyfde maat by strofes 2 - 4 - ter wille van beter beklemtoning - verskyn die musikale gestalte aldus in twee "vorme". Die ses reëls van die gedig word voorsien van 'n tweeledige melodie wat bestaan uit agt melodiëreëls: die teksreëls 4 ("wo Ruh' ich finden werde") en 6 ("und fleht zur Vorsicht, die sie schenkt") word herhaal. Laasgenoemde, asook etlike fyn infleksies van die melodie dui op 'n melodiekonsepsie wat uitgaan van die teksinhoud van die eerste strofe. So blyk die

bekoorlike omspelingsmelodiek van die openingsreël (m. 1 - 2) 'n gepaste vinding te wees vir die liriese teks, terwyl die dalende tendens in m. 2 - 4 alreeds heenwys op Beethoven se subtiële woordskilderingspraktyk ("wohl auch im Schoss der Erde"). Soortgelyk is die emfatiëse lyn by "ob's dort noch, oder hier sein soll, wo Ruh' ich finden werde" (m. 5 - 8), asook die gedeeltelike teksherhaling in m. 8 - 10 'n duidelike refleksie van die impak wat 'n teksreël soos hierdie op die komponis gehad het: dié gedeelte strek oor 'n omvang van 'n oktaaf (f - f'). Die tweede gedeelte van die melodie, wat in m. 10 in aanvang neem, sluit aan by die heftigheid van die punterings van m. 9, en hier, weer, speel die teks van die eerste strofe 'n beslissende rol ten opsigte van deklamasie: die erns van die teks ("das forschet mein Geist, und sinnt und denkt...") volstaan vir drie mate (m. 11 - 13) met 'n monoritmiese gepunteerde ritme, in m. 11 selfs op een toonhoogte, 'n prosedure wat op sigself vooruitwys na die ritmiese stagnasie in op. 48 no. 1. (In laasgenoemde geval is deels geloofserns, deels woordskildering tot uiting gebring; in die onderhawige geval is sprake van ernstige bepeinsing.) Die opwaartse skrede in m. 12 - 13 ("und fleht") onderskraag dié affek, wat in die herhaling van die teksfragment (m. 14 - 15) selfs verder beklemtoon word deur die hoër ligging (d' in plaas van bes'), die melisma by "und", en die dalende septiem-sprong d' - e in m. 15, wat in m. 13 slegs die verminderde kwint bes' - e bevat het.



Die liries-peinsende trant van die teks word verder weerspieël in die voorliefde vir seufzer-formules, onder meer by frase-eindes, soos in m. 2, 4, 8, 10 en 14.

Vir 'n vroeë komposisie is die **harmoniese** verhoudings in die lied betreklik veelsydig. So word die eerste gedeelte van die lied (m. 1 - 10) gekenmerk deur drie tonale verskuiwings. Die eerste, na d-mineur, betrek die hele tweede frase (m. 2 - 4). Die tweede, wat melodies in

m. 5 in sekvensverhouding met m. 4 staan, is 'n direkte "modulasie" na g-mineur, wat egter in m. 7 - 9 die funksie van supertonika aanneem, in die progressie F: ii - I6/4 - I6 - VII6 - I. Die derde modulasie (F - C) betrek m. 9 - 10. Met die dominant-toonsoort bereik, word die tweede gedeelte van die lied gekenmerk deur diatoniese harmonieë in die tonika. Die spesiale (kern-)betekenis van die teks in m. 10 - 12 word weerspieël in die dissonante VI6/5 van m. 11, en die dominant-pedaalpunt in m. 11 en 12.

Die **begeleidingstegniese** inkleding van die eerste helfte is primêr gerig op harmoniese ondersteuning. Die melodie is konsekwent teenwoordig in die tertsbeweging van die regterhand, en vir die grootste gedeelte met behulp van mede-akkoordtone uitgebrei tot 'n gelykmatige agstenootbeweging, soos in m. 5 - 9. Soos die melodiegewing en harmoniek van die tweede gedeelte sterk gerig is op teksvertolking, vervul ook die begeleiding hier 'n besondere funksie. Veral m. 11 en 12 val op vanweë die melodie-komplementêre ritmiek in die regterhand en die seufzer-ostinate in die linkerhand. Die verdere verloop van die gedeelte (m. 13 - 16) is eenvoudig, in die gelyke agstenootbeweging en vierstemmige tekstuur. Die akkoorde verskyn in noue ligging, sodat die intervalsryke melodiese lyn nie verteenwoordig word nie. (Sien vorige voorbeeld.)

Die motiewe in die regterhand in m. 17 - 18, soos ook die toonleerfigure in m. 19 - 20 hou feitlik geen verband met die liedmateriaal nie: slegs die leitoonwending in m. 17 toon vae ooreenkomste. Meer betekenisvol, daarenteen, is die twee slotakkoorde, wat deur middel van die pedaalpunt-effek (f in die bas), die aksentuerende omspeling van c in die voorlaaste maat, en die kwintposisie van die slotakkoord, 'n sekere manifestasie van die erns van die teks teweeg bring.

Voetnote

1. Nottebohm (Beethoveniana, Ein Skizzenbuch von Beethoven, Leipzig, 1872, p. 50), vermeld etlike sketse vir die lied, wat die publikasie

in 1795 (sic.) voorafgegaan het.

2. Dieselfde soort simboliek word in die naspel tot die **Abendlied...** (WoO 150) gevind: ook dáár die vermyding van die priem as die boonste noot, 'n eenvoudige werkwyse wat die lewensbeskoulike teks transendeer.

2.7 An Laura, WoO 112/Hess 128

G-majeur; 6/8 - C - 6/8.

Die teks (Matthisson)¹⁾

Die gedig van drie strofes, is die eerste van drie met die titel, en een van agt wat op die titelpersoon betrekking het in die eerste uitgawe (1787) van Matthisson se gedigte (Kinsky, 1913:43).²⁾ Inhoudelik is die gedig klaarblyklik 'n hulde aan 'n geliefde afgestorwene:

"Seelenruh', des Himmels bester Segen,
walle dir wie Frühlingshauch entgegen,..."

Van die geringe wysiginge wat Beethoven in die teks aangebring het, is die vervanging van "schöne (Seele)" in die tweede strofe met "edle", die noemenswaardigste.

Die musikale vergestaltung

Die netjiese en leesbare voorkoms van die handskrif dui op 'n vroeë ontstaan in Bonn, d.w.s. tussen 1787 en 1792. Die manuskrip is in 1911 ontdek en vir die eerste keer in 1916 deur Georg Kinsky in die katalogus (Bd. IV) van die Wilhelm Heyer-musiekhistoriese museum (Keulen) gepubliseer (KHV, 1955:574). Die manuskrip is in 1960 grotendeels vernietig deur 'n brand in die Beethoven-Haus (Bonn), kort na die kopiëring met die oog op publikasie in die Aanvullingsband V van die Beethoven Gesamtausgabe (Hess, 1962:85).

Die lied vorm ook die grondslag van 'n klavierkomposisie, wat in 1826

(?)³⁾ deur Diabelli as Bagatelle, op. 119/12 gepubliseer is. Dit is nie duidelik of die transkripsie (van die eerste gedeelte) deur Beethoven self versorg is nie. Ook is niks bekend oor die komponis se goedkeuring vir publikasie nie. Diabelli se eiesinnigheid in aangeleenthede soos hierdie sluit egter nie die waarskynlikheid van 'n ongemaagtigde publikasie uit nie (KHV, 1955:346-347).

Vormtegnies is die lied 'n mengvorm tussen 'n strofiese en 'n deurgekomponeerde lied. Die eerste en tweede strofes is strofies getoonset, terwyl die derde strofe se eerste gedeelte vry-resitatiewies vertoon. Die laaste twee reëls van dié strofe keer terug na die idioom van die liedaanvang, waarby veral die begeleidingsmotief, maar ook die melodiek self (vgl. m. 36 - 37 en 6 - 12) deurslaggewend is. Dit is juis die aanwesigheid van 'n sentrale begeleidingsmotief vir die hoekgedeeltes van die toonsetting wat die lied as uitsonderlike hoogtepunt onder die vroeë komposisies beklemtoon. Kinsky (1913:44) beklemtoon die waarde van WoO 112 bo die ander toonsettings uit die Bonn-jare, soos WoO 107, 108, 111, 114 en 115.

Die eerste gedeelte (m. 1 - 25) en slotgedeelte (m. 36 - 48) het 'n sterk liriese inslag en toon 'n voorkeur vir klein inter valle en seufzer-strukture. Die wiegende 6/8-metrum wys vooruit na 'n toonsetting soos *Feuerfarb'* uit op. 52 (1793) en kan dus dui op invloed van Neefe se liedstyl (Boettcher, 1928:147).⁴⁾ Deklamatories is die toonsetting nog styf en onafgerond (vgl. "umblühe" in m. 5 - 6; "Wegen" in m. 7 - 8; "bester" in m. 13 - 14; "bis" in m. 18 - 19; "deiner" in m. 37, ens.). Tekens van 'n verfynde woord-toonverhouding spreek daarenteen uit die uitdrukkingsvolle motiefrepetisie by "Seelenruh'..." in m. 12 - 13 en "walle dir wie Frühlingshauch..." in m. 16 - 17.

Die resitatief in *An Laura* is die vroegste verskyning van dié tegniek in Beethoven se liedkuns, en sou in latere liedere steeds 'n besondere funksie vervul ten opsigte van die musikale uitdrukking van 'n persoonlike etiese en morele lewenshouding. Die gebruik van die resitatief - meer spesifiek, die Passie-resitatief van J.S. Bach - skyn dus vir Beethoven die mees geskikte medium te wees om tekste met hierdie inhoud musikaal te vergestalt (Boettcher, 1928:71 - 72). Sulke teksfragmente verskyn dikwels in die vorm van indringende retoriese

vrae, soos "Wer trägt des Himmels unzählbare Sterne?" (in op. 48/4) of "Ob ein Gott sei...?" (die openingsreël in **An die Hoffnung**, op. 94) of "Schreckt dich im Wetter der Herr der Natur?" in **Der Wachtelschlag**, WoO 129. Die begin van die middelgedeelte van **An Laura** (strofe 3): "Dann töne Gottes ernste Wage..."⁵⁾ is 'n duidelike verwysing na die finaliteit van die Goddelike oordeel, vandaar die krasse stylverandering, wat ook geaksentueer word deur die skielike wending G - Es. Die accompagnato-styl maak voorsiening vir lang aangehoue akkoorde (m. 26 - 27 en 33 - 34) en klaviertussenwerpsels (m. 28 - 30; 31 - 33), met heelwat herhaalde toonhoogtes in die vokale party. Al drie resitatiefsegmente (m. 26 - 28, 30 - 31 en 33 - 34) het dalende seufzermotiewe as frase-eindes wat as sodanig motiwies nou aansluit by die motief van die hoekgedeeltes. Die chromatiese terugmodulasie in m. 34 (es - d - cis - c) is - met uitsondering van es - identies aan die wending in m. 14.

Die **begeleiding** het, soos reeds genoem, spesiale betekenis vir die vormtegniese verloop van die lied. Kinsky (1913:45) ken selfs die "musikale swaartepunt" uitsluitlik aan die begeleiding toe. Met behulp van die barkarol-agtige regterhandmotief (♩. ♪♪) slaag die komponis op verrassende wyse daarin om die stemmingskeppende monomotief van die veel latere (Schubert-) kunslied vooruit te loop. Die motief - as vooruitskaduwing van die alphoring-tema uit die finale van die "pastorale" simfonie, op. 68 - het dan ook in die eerste plek 'n atmosfeerskeppende funksie.

Freud' - um -
Lä - - - chelod

blü - he - dich - auf al - len We - - gen - schd - ner sla - sie
wird ein Se - raph nie - der - schwe - - ben - der die Pal - me

In die loop van die inleiding en eerste melodiefraze (asook m. 18 - 19) verskyn dit begelei deur die tertsgevoerde linkerhandpatroon om in m.

12 - 13 selfs as binnestem te verskyn. In die "reprise" en naspel (m. 35 - 47) word die linkerhandmotief uitgebrei tot drie- en vierstemmigheid. Die keuse van 'n "pastorale" motief het ook direkte betekenis vir die woord-toonverhoudinge in die lied, nl. as uitdrukking vir die uitgesproke vredewense⁶⁾ aan die vereerde afgestorwene. Ander tipies-pastorale trekke is die tendens tot identiese motiefherhaling en gevolglike harmoniese stilstand, soos in m. 1 - 2, 5 - 6 en 35 - 37. Identiese twee- en driemaatgroepe (m. 12 - 13, 15 - 16, 31 - 32, 39 - 41, 42 - 44 en 44 - 46) berus op dieselfde beginsel.

Die arabesk-agtige tussenspel (m. 21 - 25) beweeg as 'n vloed van sestiendenoot-passasies oor meer as twee oktawe heen en kan moontlik betrekking hê as voorspel tot die tweede strofe ("Lächelnd wird ein Seraph niederschweben"). Die vier- tot sesstemmige progressies (in Es-majeur) van die middelgedeelte (m. 28 - 30, 31 - 33) kan op dieselfde spekulerende wyse verklaar word as religieuse simboliek ("...Gottes ernste Wage").⁷⁾

Die hoër-neigende akkoordprogressies is eenduidig as musikale neerslag van 'n "opwaartse" strewe (= "von jedem Missklang frei"). Ook die akkoordrepetisies by "war ein Sonnenuntergang im Mai" (m. 39 - 44) is 'n voorafskaduwing van Beethoven se latere simboolopvatting: in sowel die liedersiklus *An die ferne Geliebte*, op. 98 (laaste lied), as die *Abendlied...* (WoO 150) en op 48/4 verskyn dié formule as simbool vir verwante begrippe soos hemel, sterre of son. Vreemd is egter die dualistiese naspel (m. 44 - 47): die kontras tussen die eenstemmige, steeds hoër strewende alphoringmotief van die regterhand, en die digte vierstemmige tekstuur van die laagliggende linkerhand is 'n moontlike terugverwysing na die tweede strofe: "aus dem dunklen Tal zu jenem Leben deine edle Seele zu erheben."

Voetnote

1. Vir meer besonderhede oor die digter, sien die analise van *Adelaide*, op. 46.

2. Vir talle 18de-eeuse digters, waaronder Matthisson en Hölty, was Petrarca se minnares, Laura, die verpersoonliking van die onbereikbare liefdesideaal. Sien Elschenbroich in Von Wiese, 1977:47 en 620 - 621.
 3. Die eerste publikasiedatum is onbekend. Nottebohm I (1970:45) aanvaar dat publikasie nie met Beethoven se medewete sou kon plaasvind nie; vandaar sy datering as vroegstens 1828.
 4. Vgl. byvoorbeeld Neefe se "An meine Träume" (1798) in Friedlaender I, 2, 1970:262-263.
 5. Die oorspronklike teks gee aan "Waage". Sien Schürmann, 1980:265.
 6. Vgl. byvoorbeeld die konjunktiewe werkwoordvorm "umblühe", "walle", "töne", "sage".
 7. Koraalsimboliek soos hierdie word ook in ander religieuse of pseudo-religieuse liedere gevind. Sien op. 48, veral nos. 3 en 4, asook die **Opferlied**-toonsettings Hess 145 en WoO 126, en **Abendlied...**, WoO 150.
-

2.8 Klage, WoO 113¹⁾

E-majeur/e-mineur; Langsam und sanft/Sehr langsam und traurig; 2/4 - C.

Die teks (Hölty)

Ludwig Christoph Heinrich Hölty (1748 - 1776) was in 1772 een van die medestigters van die "Göttinger Hain", 'n digtersbond wat sy ontstaan te danke gehad het aan 'n gemeenskaplike bewondering vir die digter Klopstock (Elschenbroich in Von Wiese, 1977:623). Kenmerkend vir Hölty se digterlike styl is natuurliriek, swaarmoedigheid en 'n kombinasie van liefdes- en doodsverlange, met voortekens van die 19de-eeuse Weltschmerz (Elschenbroich, 1960:697). In die elegiese maanpoësie van "Klage" kom hierdie kwaliteit duidelik na vore: die neutrale beskrywing (in die verlede) van die eerste strofe, "Dein Silber schien durch Eichengrün..." neem in die tweede, en veral in die derde strofe (in die teenwoordige tyd) 'n negatiewe wending: "...bald...bescheint dein Silberschein den Leichenstein, der meine Asche birgt."

Die musikale vergestaltung

Die lied is waarskynlik tussen 1790 en 1795 voltooi. Uitvoerige sketse vir die lied bevat ook enkele mate uit die begrafniskantate vir Joseph II (WoO 87), 'n opdragwerk wat vroeg in 1790 voltooi is (KHV, 1955:542). Ander sketse dateer egter uit dieselfde tydperk as die klaversonate, op. 2/1, d.w.s. kort voor 1795 (NB II, 1970:566-567, KHV, 1955:8). Die vroegste publikasie van die lied is die vir die Aanvullingsband van die Gesamtausgabe in 1888 (KHV, 1955:575).

Tesame met WoO 110, 112 en 114 vorm **Klage** 'n vroeë hoogtepunt in Beethoven se liedkuns. Ooreenkomstig die inhoudelike tweeledigheid van die teks (sien hierbo) voorsien die komponis 'n tweeledige, deurgekomponeerde toonsetting, waarby faktore soos toongeslag, tempo en begeleiding deurslaggewend is. Waar toongeslagwisseling van mineur na majeur in Beethoven-liedere (en in die latere Romantiek) niks ongewoons is nie (vgl. WoO 110, op 48/6, en op. 83/2), verteenwoordig die omgekeerde prosedure, soos in **Klage** 'n eenmalige uitsondering by

Beethoven. In dié opsig vergelyk Ernst Bücken (1925:37)²⁾ die werk met Schubert se latere *Winterreise*. Die wending na die tonika-mineur vir die tweede gedeelte (strofes 2 en 3) het sy oorsprong in die elegiese pessimisme van daardie strofes. Schiedermaier (1925:343-344) skryf hierdie waagmoed, sowel as die besondere gebruik van chromatiek, die algemene uitdrukkingsgehalte en die begeleidingsgestalte toe aan invloede van Beethoven se jeugonderwyser Neefe.³⁾

Afgesien van die artikulasieepouses in m. 9, 10 en 11 (lg. twee ter wille van die herhaalde uitroep "o, Mond") verloop die melodie van die eerste gedeelte as 'n deurlopende lyn van tien mate (m. 4 - 14). Tiperend is die ♯ -opslag (in m. 4, 7 en 11) in verbinding met groter intervale (respektiewelik kwint en kwart, kwint, sekst), gevolg deur 'n geleidelike trapsgewyse daling. Die verband hiervan met die teksbetekenis is voor die hand liggend, as simboliek vir die (neerdalende) maanskyn / belofte van rus.

Langsam und sanft.

Darüber müssen die Tränen geschliffen und so sehr als möglich ausgehalten und zusammengehalten werden. Dein Sil - ber schien durch Ei - chengrün, das

Kühlung gab, auf - mich - her - ah - o Mond, o Mond, und lach - te - Hül - fe mir - fro - hen Knaben

Sehr langsam und traurig.

Hier wird die Bewegung sehr und noch langsamer. Wenn jetzt dein Licht durch's Fen - ster bricht, lach's

Anders as die eerste gedeelte, berus die melodielyn van die tweede gedeelte (m. 15 - 32) op reëlmatige tweemaatfrases: slegs die versugting van die laaste teksreël ("...des Jünglings Asche birgt," m. 29 - 32) is 'n driemaatfrase.

In motiwiese samehang met die eerste gedeelte word ook hier dieselfde melodies-liniêre tendens gevind. Die opslagmotief kenmerk vier van die agt reëlaanvange, t.w. mate 15 - 16, 19 - 20, 21 - 22 en 27 - 28. Die motiwies-verwante sprong c - a' in m. 18 - 19 is egter binne die eerste reël geleë, sodat die (verwagte) daling effektief onderbreek word, om sodoende die sinsnede "keine Ruh'" deklamatories te aksentueer. Die aanvangsfrase ("Wenn jetzt dein Licht durch's Fenster bricht", m. 15 - 17) sluit egter eenduidig aan by die Katabasis van die eerste strofe. Die eenvormige dalende progressies van die ander frases (vgl. "...Wange blass," m. 20 - 21; "...thränennass", m. 22 - 23; "...den Leichenstein", m. 26 - 27 en "...meine Asche birgt", m. 28 - 29) het egter meer betrekking op die algemene pessimistiese grondaffek van die gedeelte. Die troostelose solemniteit wat die derde strofe kenmerk ("Bald, lieber Freund...") word geaksentueer deur die dodemars-agtige melodiegewing van m. 23 - 25 en die monotone deklamasie van "Leichenstein", in teenstelling met die andersins gereelde trioolformasies.

Soos reeds genoem, is die toongeslagwisseling een van die opvallendste aspekte van die lied. Ook die harmoniese gebruik is geskakeerd. Die eerste gedeelte volstaan in geheel by die tonika-majeur, met tussendominantiese wendings in m. 7 en 9. Die oorgang na die tonika-mineur, die hooftoonsoort van die tweede gedeelte, word egter reeds in die kort tussenspel (m. 14 - 15) bewerkstellig. Die toonsoort bly die tonale basis vir die hele gedeelte, egter met verrassende wendings. So gee reeds die teks van die tweede frase ("so lacht's keine Ruh'...") aanleiding tot die verminderde septiemakkoord fis - a - c - es. Laasgenoemde los eers in m. 20 bevredigend op die G-majeur drieklank op. By "mein Auge thränennass" (m. 21 - 23) word die heersende affek effektief geïllustreer deur die reeks chromatiese infleksies wat teruglei na e-mineur in m. 23. Die neerdrukkende stemming van die slotmate word geaksentueer deur die klein intervalsbeweging van die bas, wat sentreer om b (16/4 of V), c (vi)

of ais (V4/3|V). In m. 26 - 27 verskyn ook tydelike uitwykings na C-majeur en a-mineur. Die naspel (m. 32 - 41) bring verdere aksentuering deur middel van chromatiek. Besonder effektief is die pedaalpunt-effek in m. 36 - 41.

Ook die **klavierbegeleiding** van die twee gedeeltes is sterk gedifferensieerd. In die eerste gedeelte val die noukeurige vierstemmige harmonisering op - in die voorspel en elders (m. 5 - 6) selfs as afsonderlike stemme genoteer. Die melodielyn verskyn volledig vir die volle duur van die eerste gedeelte, en gee selfs aanleiding tot imitasie by middelstemme (tenoorstem, m. 1, 5 en 8). Die betekenis van die begeleiding vir die teksvertolking blyk uit die gedetailleerde byskrif aan die begin van die voorspel: "Durchaus müssen die Töne geschliffen und so sehr als möglich ausgehalten und zusammengebunden werden." Soortgelyk word die funksie van die (modulerende) tussenspel as oorleiding na die stadiger tweede gedeelte omskryf: "Hier wird die Bewegung nach und nach langsamer." Die toe- en afname in dinamiek in m. 10 - 11 (sf - p - sf - p) geskied ter ondersteuning van die emfatiese uitroep "o Mond".

In die tweede gedeelte word die toonsetting van die strofe (m. 16 - 23) gekarakteriseer deur 'n trioolformule (! ). Die formule is weliswaar 'n tipiese begeleidingspatroon vir die lied van die 18de eeu en kan meermale by Beethoven aangetoon word (bv. **Neue Liebe, neues Leben**, op. 75/2), maar kan tog in die meeste gevalle dui op 'n toonskilderende funksie, soos onrustigheid (in **Klage**). Met die derde strofe (m. 23) verander die begeleidingsituasie weer eens. 'n Atmosfeer van erns en swaarmoedigheid word voor die gees geroep met die vier- tot vyfstemmige blokakkoorde wat in m. 28 uitgedun word tot 'n afwisseling tussen die hande. Die morbiede uitdrukkingsgehalte van die laagliggende, dig gestruktureerde akkoorde van m. 30 e.v. word (reeds sedert m. 29) aangevul deur die geïsoleerde oktaaf-portamento by die regterhand. Lg. effek kan toonskilderende assosiasies hê met doodsklokke (Schiedermaier, 1925:349). Die uitgekomponeerde ritardando in m. 38 - 41 ondersteun die pessimistiese grondtoon van die lied.⁴⁾



Voetnote

1. Friedlaender (II, 1970:262) se opgawe van die gedig onder die titel "An den Mond" is 'n vergissing. Dié titel verwys na 'n uitdrukkingsverwante gedig van Gleim ("Dein stilles Silberlicht"). Sien Elschenbroich, 1960:110.
2. Dieselfde skrywer (p. 41) wys op die interessante verskynsel dat Beethoven in al drie sy "maanskyn"-liedere, WoO 113, 146 en 150, die toonsoort van E-majeur gebruik.
3. Ook vir Boettcher (1928:147) is Neeffe se invloed hier vanselfsprekend. Dat Neeffe se "Morgenlied" (!) vir Beethoven as voorbeeld vir "Klage" kon gedien het (Schiedermaier, 1925:345) is egter - afgesien van dieselfde toonsoort - onwaarskynlik.
4. In die slotmate van die Busslied, op. 48/6, het 'n soortgelyke tegniek die effek van verstilling as uitdrukking van rus en geborgenheid. Sien Stuber, 1958:51.

2.9 Die Liebe, op. 52/6

F-majeur; Allegretto; 2/4.

Die teks (Lessing)

Gotthold Ephraim Lessing (1729 - 1781) se ligsinne liefdegedig het in 1751 verskyn in 'n bylaag ("Neues aus dem Reiche des Witzes") tot die Berlynse "Vossische Zeitung". Die gereserveerde gewildheid van die sonderlinge gedig blyk onder meer daaruit dat dit reeds in 1759 'n gewilde item in studente-"Stammbücher" was (Friedlaender II, 1970:92).

Die musikale vergestaltung

Friedlaender se kommentaar op Beethoven se toonsetting, "...eine sehr unbedeutende..." (Friedlaender, 1912:28), is 'n toepaslike een. Alhoewel die presiese ontstaansdatum onbekend is, is die stilistiese onbeholpenheid 'n sekere aanduiding van 'n jeugwerk, wat moontlik selfs die twee vroegste liederes (WoO 107 en 108) uit die jare 1783 en 1784 kon voorafgegaan het. Friedlaender se datering "om 1790" (Friedlaender II, 1970:92) behoort dus aansienlik teruggeskuif te word.

Tesame met die herhaling van die laaste reël ("bleibt er doch kein Mann") vorm die melodie 'n geheel van agt mate, waarvan dié herhaling self die tweeledigheid voltooi. Afgesien van die geykte kadensformule (m. 7 - 8), bied die melodie weinig. So kan die komponis nog nie die ongemaklike twee en 'n half-maat-aanvangsfrase - 'n gevolg van die vyfvoetige aanvangsreël - vermy nie. Die rigtinglose melodie wentel vir die eerste ses mate om c, om eers in m. 7 'n waarneembare hoogtepunt te vorm, en vir die eerste keer die tonikanoot f te betrek. 'n Woordsensitiwiteit ontbreek nog grotendeels: 'n mens let op die oorbeklemtoning van "lebe" in m. 1 en "wenn" in m. 3. Met uitsondering van "bleibt" in m. 6 (as kwartnoot) kan geen besondere poging om die teks musikaal uit te druk, gevind word nie.

Die begeleiding is stereotiep: 'n eenstemmige melodie (behalwe vir m. 7²) en Albertbas-begeleiding. Die naspel (m. 8 - 13) bevat 'n eie regterhand-motief.

2.10 Ich, der mit Flatterndem Sinn (ein Selbstgespräch), WoO 114

E-majeur; 2/4.

Die teks (Gleim)

Johann Wilhelm Ludwig Gleim (1719 - 1803) het behoort tot 'n groep digters wat die ideaal van 'n ligte, spelerige digkuns nagestreef het. Gleim was aldus bekend as die "Duitse Anakreon" (Zeman in Elschenbroich, 1977:141). In sy **Selbstgespräch** word 'n aanvanklik ligsinnige, speelse opvatting teenoor die liefde gesuggereer. Die laaste van die drie strofes bring egter 'n kentering: "ich glaube wahrlich, dass ich liebe."¹⁾

Die musikale vergestaltung

Die teenwoordigheid van sketse vir die lied tussen sketse vir die vioolvariasies op **Se vuol ballare** (WoO 40) - 'n werk waarvan die ontstaansdatum sonder twyfel op 1792/93 gestel kan word - dui op 'n gelyktydige ontstaan van **Selbstgespräch** (NB II, 1970:573). Volgens Kinsky-Halm (1955:576) het die lied deel uitgemaak van 'n aanbod (in 1822) aan die uitgewer Peters (Anderson II, 1961:947-150). Die toonsetting is egter eers 1888 in die Gesamtausgabe gepubliseer (KHV, 1955:576).

Die toonsetting is 'n deurgekomponeerde geheel van 160 mate, waarby al drie strofes betrek word. Die strofe-volgorde 1, 2, 2, 3, 1, 2 tesame met die toonsoortpatroon verleen aan die lied 'n drieledige voorkoms (ABA') wat in die breë ooreenstem met sonatevorm. Die vokale idioom toon invloed van die Italiaanse opera buffa (Boettcher, 1928:149 - 150; Schiedermaier, 1925:347). Sulke kenmerke is onder meer die toonleermotiewe, deklamasies op herhaalde tone, resitatiefelemente in die middelgedeelte, kortasemrige motiewe, herhaling van teksfragmente, die stretta-koda, ens. Verder berus groot gedeeltes van die klavierbegeleiding op die gekykte buffa-patroon $\begin{smallmatrix} 7 & R & 7 & R \\ 6 & 4 & 6 & 4 \end{smallmatrix}$. In die verband wys Boettcher (1928:150) op die ooreenkoms tussen dié lied en 'n aria uit Salieri se opera **Axur, re d'Ormus**, 'n werk waarvan Neefe 'n klavierreduksie daargestel het.

Die geykte, klassieke voorliefde vir agtmaatfrases is feitlik deurgaans afwesig. Die eerste frase, wat na die dominant moduleer, strek ononderbroke oor sewe mate (m. 3 - 9). Die tweede frase - ook sewe mate (m. 10 - 16) - word opgebreek in kort fragmente, soos vereis deur die stotterende teks, "ach, ich glaube..." ens.

I, Ich, der mit Rat, terdem Sinn bis, her ein Feind der Lie - be bin und

es so gern, so gern bestän - dig blie - be, ich, ach, ich glau - be, ich glau - be,

ach, ich glaube, dass ich lie . . . be.

Die vorm van dié frase is ook kenmerkend vir die res van die lied, nl. twee (of ook drie) verwante (sekwensiële) motiefherhalings, gevolg deur 'n kadensprogressie. So verskyn die nuwe motief waarmee strofe twee begin (m. 19 - 36) as twee sekwensiële tweemaatgroeperings (m. 19 - 21 en 21 - 23) met 'n derde weergawe (m. 23 - 26) tot drie mate uitgebrei deur nootverlenging. Laasgenoemde gee op sigself weer aanleiding tot 'n herhaling, in m. 26 - 28. 'n Soortgelyke groepering, nl. m. 29 - 31, 31 - 33, met dominant-afsluiting in m. 33 - 36 bring die eerste weergawe van die tweede strofe tot 'n einde. Die tweede weergawe van die tweede strofe (m. 37 - 52) begin met 'n motief wat noue verwantskap toon met dié van die eerste weergawe en bevat drie identiese sekwense (m. 37 - 39, 39 - 41, 41 - 43) waarvan die derde verleng is, sodat 'n agtmaatfrase ontstaan.

37

Der ich sonst Hy-men an-ge-schwärzt mit der Lie-be nur ge-scherzt, der ich im Wan-kel-

muth, im Wan-kel-muth mir ü-be,

Die afsluiting van hierdie eerste gedeelte van die lied is 'n sesmaatfrase wat 'n kadens op die dominant, B-majeur, vorm (m. 46 - 52).

Die middelgedeelte B (derde strofe), bestaan uit twee onderskeibare seksies geskei deur dieselfde (maar getransponeerde) tussenspel (m. 74 - 78) wat die gedeelte voorafgaan (vgl. m. 52 - 57). Die eerste seksie word ingelui deur 'n vooruitneming van die teks: die geïsoleerde "Denn ach" (m. 57 - 58) is 'n affekmatige aksentuering van die teks, wat eers in die volgende agt mate (m. 59 - 67) verder ontplooi. Die motiefmateriaal is identies aan dié uit m. 19 - 21 en verskyn ook as 'n driemalige, steeds hoër stygende sekvensprogressie van twee mate elk (m. 59 - 61, 61 - 63, 63 - 65), gevolg deur 'n frase-afsluiting (m. 65 - 67).

57

Denn ach, denn ach, seit, dem ich sie ge-sch'n, ist mir kein' an-dre



Ook die herhaling van die twee teksreëls (m. 68 - 74) bevat 'n motiefherhalingsprogressie (vgl. m. 68 - 70; 70 - 72). Die tweede seksie van die derde strofe (m. 78 - 103) is 'n uitgebreide gedeelte waarin die twee slotreëls van die derde strofe:

"Ach, die Tyrannin meiner Triebe -
ich glaube gar, dass ich sie liebe"²⁾

opgebreek word in herhaalde teksfragmente wat verskyn as kort, versnipperde musikale fragmente van hoofsaaklik drie tot sewe note elk, en wat in klein intervalle om die melodie-as b wentel.

Volgens bekende aria-praktyk word die afsluiting van die gedeelte bewerkstellig deur 'n spanningsvolle fermate (in m. 102) op V7/V, gevolg deur 'n ongebeelde vokale seufzer. 'n Uitgebreide tussenspel (m. 104 - 112) lei terug na die heraanvang van die eerste strofe (A') in die tonika-majeur (m. 113). Die musikale inkleding is in alle opsigte dieselfde as vroeër (vgl. m. 113 - 126 en m. 3 - 16). Ook die tweede strofe (m. 127 - 142) berus op dieselfde materiaal as vroeër (tweede weergawe, m. 37 - 52), nou egter in die tonika-majeur, in plaas van die dominant-majeur. Om stemtegniese redes is hier egter klein wysigings aangebring (vgl. byvoorbeeld m. 129 en 39). Ook die lynverandering in m. 134 - 135 (vgl. m. 44 - 45) is 'n uitvloeisel hiervan. Die epiloog-agtige afsluiting van m. 136 - 142 is egter 'n noot- vir-noot transposisie na E-majeur van dieselfde (B-majeur) progressie in m. 46 - 52. (Die desiemsprong van m. 48 - 49 word vervang deur die meer singbare tertse in m. 138 - 139.) Interessant is die tekswysiging in m. 140 ("dass ich liebe..." in plaas van "...dass ich Doris liebe...", vgl. m. 50). Hierdeur word die veranderde ritme  i.p.v.  verklaar.

Die stretta-koda (m. 142 - 154) word gekenmerk deur dieselfde hortende idioom van die middelgedeelte van die lied, en berus tekstueel op die

laaste reël van die tweede strofe. Behalwe vir die kadensiële slot (m. 150 - 154) oorweeg drienoot-seufzerfigure. Die motiefstruktuur in m. 144 - 146 verwys terug na die begin van die lied (m. 13 - 14). Besonder spanningsvol is die volmaatpouse vir die stem en klavier in m. 149. As musikaal-retoriese Ellipsis en Aposiopesis het dit spesiale betekenis as aksentuering van die afsluiting wat daarop volg.³⁾

Uit 'n tonaliteits- en harmoniese oogpunt is die interessantste aspek die wending na G-majeur vir die grootste gedeelte van die derde strofe (m. 57 - 82). Vanaf m. 83 word B-majeur as dominant-toonsoort van die tonika beklemtoon, met, as kulminasie, die onbegeleide kadens in m. 102 - 103.

Die eerste en laaste gedeeltes van die lied (d.w.s. m. 3 - 52 en 113 - 160) verskil tonaliteitsgewys van mekaar slegs ten opsigte van die afwesigheid van die dominantgebied van A (m. 25 - 52) in A', soos reeds genoem. Die eerste strofe bevat egter in beide A en A' 'n uitwyking na die dominant in die helfte van die strofe (vgl. m. 8 - 9 en 118 - 119). Die subdominantiese wending in m. 10 - 13 (120 - 122) en m. 18 - 19, en gis-mineur (m. 23 - 24) is eweneens tydelik van aard. In die Koda kom 'n tonika-pedaalpunt voor (m. 142 - 144 en 154 - 160). Modulasie by wyse van 'n tussenspel word beperk tot dié een in m. 52 - 57, waarby die modulasie (B - G) in werklikheid direk (m. 56 - 57) plaasvind.

Soos die geval is met **An Laura** (WoO 112) weerspieël die **klavierbegeleiding** in WoO 114 'n spesiale benadering. Waar in WoO 112 egter 'n groot mate van integrering tussen liedmelodiek en klavierbegeleiding opval, is dit nie die geval met WoO 114 nie. In dié verband vermoed Schiedermaier (1925:343) selfs dat "der Klavierpart die Priorität vor der Singstimme hatte oder dass sogar Klaviertemen der Gesangmelodie aufgepfropft wurde". Ook Boettcher (1928:98) beskou (onder meer) WoO 114 as "Absenker seines (Beethoven se) instrumentalen Schaffens."

Ten opsigte van materiaal staan die klavierbegeleiding heeltemal los van die vokale party, maar verkry egter 'n belangrike vormtegniese funksie. In terme van wat blyk 'n sonatevorm-opset te wees, word

begeleidingstegnies duidelik gedifferensieer tussen vormsegmente. So word die "eerste tema" (= eerste strofe) en modulerende "oorleiding" (tweede strofe) gekenmerk deur die toonskilderende "Flattern" by wyse van die reedsvermelde buffo-formule. Wysigings hiervan is gering, en word beperk tot die regterhand, wat by vokale gedeeltes volstaan met driestemmige akkoorde, en in die kort tussenspele (bv. m. 16 - 19, 28 - 29) verander in yl tweestemmigheid. In die "epiloog" (m. 46 - 52; 136 - 142) word deels van 'n unisone naslag-tegniek gebruik gemaak.

Die begeleiding van die "tweede tema" self (m. 37 - 45; 127 - 135), sowel as die onmiddellik voorafgaande tussenspel (m. 36 - 39; 126 - 127) is egter nuut. Hierdie gedeeltes is ook die enigste in die toonsetting waar sprake is van noukeurige melodieverdubbeling (in die regterhandparty). Die linkerhand-formule is 'n Alberti-basformule.

Die deurwerkingsaspek van sonatevorm tree na vore deurdat beide begeleidingsformules (soos ook beide tematiese gegewens) in die "deurwerking" (derde strofe, m. 57 - 103) verskyn. Die buffa-formule van die "eerste tema" verskyn in m. 58 - 66 en 88 - 102, terwyl die tweede begeleidingstipe herken kan word aan die Alberti-bas en sirkelmotiewe - weer eens met duidelike melodie-ondersteuning in die regterhand in m. 67 - 86.

Besonder interessant is die tweemalige klaviertussenspele in m. 52 - 57 en 74 - 78. Beide is tematies-identies; die eerste is egter verleng ten einde die modulاسie B - G te bewerkstellig. Die tema word nêrens anders in die lied gevind nie, en word ook nie struktureel weerspieël nie. Die feit dat die tema identies is aan die slotgedeelte van die rondo-tema uit die eerste klavierconcerto (op. 15, 1798) laat die moontlikheid ontstaan van 'n latere voltooiing van die lied as die aanvaarde 1792. Kalischer (1896:35) wys daarop dat hierdie datum slegs dui op die ontwerpstadium van die lied. As verder in gedagte gehou word dat die Concerto moontlik reeds tussen 1794 en 1796 voltooi is (volgens Wegeler; NB II, 1970:66-67),⁴⁾ word die moontlikheid van 'n gelyktydige of nabygeleë konsepsie van beide werke nog sterker. Die oënskynlike ongemotiveerde insluiting van die tema in die lied sluit egter ook voltooiing lank na die concerto (moontlik eers kort voor vermelding van die lied in Beethoven se brief van 1822 aan Peters) nie

uit nie. Ook die tussenspel wat dien as terugleiding vanaf die "deurwerking" na die "reprise" herinner aan die concerto. Ook die tweede tema uit die eerste deel van op. 15 het die karakteristieke langer aanvangsnoot gevolg deur 'n sirkelfiguur wat uitgaan vanaf die vehoogde vierde trap.



Sonatevorm-elemente in die lied kan as volg saamgevat word:

1. 'n Breë drieledigheid wat ooreenkoms toon met die tradisionele Uiteensetting (eerste en tweede strofes), Deurwerking (derde strofe) en Reprise met koda (eerste en tweede strofes).
2. Onderskeibare eerste en tweede temas (met eerste en tweede strofes) met gedifferensieerde begeleidingsformules. Toonsoortverhouding tonika-dominant.
3. 'n Modulerende oorleiding (herhaling van tweede strofe) in die Uiteensetting. (Om dramatiese redes in reprise weggelaat, ten einde 'n verdere herhaling van tweede strofe te vermy; modulasiefunksie verval).
4. Tweede tema in reprise in tonika.
5. Deurwerking-agtige aanwesigheid van oorleidingstema (m. 59 - 67), tweede tema (m. 68 - 74); viertoonmotiewe na aanleiding van oorleidingstema in m. 78 - 103. Nuwe toonsoortsituasie.
6. Koda as afsluiting.

TEKS	HAAT	TOONSOORT	SONATEVORH-FUNKSIE	
Strofe 1 Ich, der mit flatterndem Sinn bisher ein Feind der Liebe bin, und es so gern bestijandig bliebe, ich glaube, glaube, dass ich liebe.	3-16	E - B - E	Voorspel en eerste tema.	U I T E E B S
Strofe 2 Der ich sonst Hymen angeschwärtzt und mit der Liebe mir gescherzt, der ich im Wankelmuth mich übe, ich glaube, dass ich Doris liebe.	19-36	E - B	Tussenspel en oorleidingstema.	E T T I B G
Strofe 2				
Strofe 3 Denn ach, seitdem ich sie geseh'n ist mir kein' andre Schöne schön Ach, die Tyrannin meiner Triebe - ich glaube gar, dass ich sie liebe.	57-103	G - B	Deurwerking met oorleidingstema; begeleidingsmotiewe uit le en tweede temas.	D K E I U D R G H E R-
Strofe 1	103-112 113-126	B - E	Modulerende tussenspel Eerste tema (oorleiding gereduseer tot een maat tussenspel).	R E P R I S E
Strofe 2	127-142	E-majeur	Tweede tema.	
(laaste reël van strofe 2)	142-160	E-majeur	Koda	K O D A

Voetnote

1. - volgens die oorspronklike teks. Beethoven het dié reël gewysig tot "ich glaube gar, dass ich sie liebe". (Schürmann, 1980:267).
2. Die oorspronklike teks lui: "...ich glaube wahrlich, dass ich liebe". Vgl. Schürmann, 1980:267.
3. Kyk 3.3, voetnote 23 en 28.
4. Nottebohm vermoed egter dat Wegeler op. 15 met die vroeër gekomponeerde concerto, op. 19 verwar.

2.11 An Minna, WoO 115

D-majeur; Allegretto; 3/4.

Die teks (digter onbekend)

Oor die digter van die enkelstrofiese liefdesgedig is niks bekend nie. Ook die publikasiebron van die gedig is onbekend. Schürmann (1980:267) staan afwysend teenoor Nottebohm se bewering dat 'n ander toonsetting van die gedig vir Beethoven as bron gedien het.

Die musikale vergestaltung

Die lied moes ontstaan het kort voor of na Beethoven se verhuising na Wenen. Die lied verskyn tesame met die vroeë weergawe (Hess 144) van die lied **Feuerfarb** (op. 52/2), 'n lied wat reeds teen vroeg-1793 bekend was (Hess, 1955:338).

Vormtegnies is die toonsetting tweeledig (a b), met 'n kadens in die dominant-toonsoort aan die einde van a. Die liedmelodie verloop pouseloos oor agtien mate as reëlmatige tweemaatgroepe. Klein intervalle en sillabiese melodiegewing oorheers. Die einde van a (m. 14) word egter geaksentueer deur 'n langer nootwaarde (halfnoot) as wat die geval is met ander frase-eindes. Karakteristiek vir a is die gereelde opslagformule  of , wat 'n volksliedkarakter aan die lied verleen. Die klimaks van die lied is geleë in m. 8 - 14 met die teks-hoogtepunt

"...die kein Gott mir ohne dich,
die kein Gott dir ohne mich
schaffen, keiner geben kann...".

Die b-gedeelte (m. 14 - 18) betrek slegs die slotreël van die gedig "...du mein Weib und ich dein Mann." Die ekstatiiese aard van die teksreël vind weerklank in die planmatige styging a - d en gepunteerde ritmiek in m. 14 - 15. Die opeenhoping van -motiewe in m. 2 - 4 verleen 'n toonskilderende element aan die teksfragment "...fliehen Sorge, Gram und Schmerzen."

Die klavierbegeleiding volstaan by die geykte formule van melodie-

verdubbeling met akkoordondersteuning by die linkerhand. Die bas word in m. 9 - 12 ritmies verlewendig tot 'n Alberti-formule. Die toonleerlopies van die naspel (m. 18 - 22) aksentueer die grondliggende positiewe toon van die toonsetting.

AGT LIEDERE, Op. 52

Inleidend

Die liedere in dié groep is sonder uitsondering jeugwerke wat ontstaan het tussen 1784 en 1796. Met uitsondering van die tweede lied (1792) kan in geen geval 'n presiese jaartal aangetoon word nie. Boettcher (Plate I - III) se datering van die liedere as 1792 (behalwe 1790 in die geval van no. 3) word nie naderby toegelig nie. Dit is egter betreklik duidelik uit die tegniese inrigting van die liedere dat die komponis hom hier op nog betreklik nuwe terrein bevind het.

In 'n brief van 13 September 1803 bied Ferdinand Ries 'n groep van agt liedere aan vir publikasie deur die firma Simrock in Bonn. Twee liedere hieruit, nl. **Der freie Mann** (WoO 117) en die sedertdien verlore **Freudenlied** (op 'n teks van Schiller) is egter in die uiteindelijke publikasie van 1805 vervang met die huidige nos. 1 en 5. Ries se opmerking "Er machte sie vor vier Jahren" (d.w.s 1799) is waarskynlik 'n vergissing, en kan hoogstens betrekking hê op die uiteindelijke samestelling en voorbereiding vir publikasie (KHV, 1954:123).

Die omstandighede rondom die ontstaan en eventuele publikasie van op. 52 word verder vertroebel deur die oënskyndelike ongemaatigde publikasie van ouer werke deur bemiddeling van Beethoven se broers (Wegeler-Ries, p. 124). Beethoven self verwys na die situasie in 'n brief (September 1803) aan die firma Breitkopf en Härtel (Anderson I, p. 82), maar sonder nadere opgawe van sulke werke of vermelding van sy broers se aandadigheid. Volgens Kinsky-Halm (p. 123) sou die opmerking van toepassing kon wees op op. 52. In die eerste uitgawe van 1805 is die tweede en verdere strofes van nos. 1, 2, 3, 5, 6 en 8 afsonderlik gedruk. Vir no. 7 verskyn slegs een strofe, terwyl die gewysigde strofiese opset van no. 3 al drie strofes bevat. Dit wil dus

voorkom asof die komponis in die meerderheid gevalle hier slegs die eerste strofes getoonset het.

Urians Reise um die Welt, Op. 52/1

Sien 2.4, p. 20.

2.12 Feuerfarb', op 52/2

G-majeur; Andante con moto; 6/8.

Die teks (Mereau)

Die digteres, Sophie Mereau (1770 - 1806) was 'n bekende figuur onder die Romantiese digters van die tyd, en het heelwat gedigte vir Schiller se "Musenalmanach" gelewer (Meyers Handbuch, 1970: 608). Die gedig **Feuerfarb'** is in 1792 gepubliseer en het as inhoud - soos die titel aantoon - poëtiese bespiegeling oor die ewigduurende bekoring van "die glühende Rose", en die mens se tydelike bestaan. Daar is ses strofes.

Die musikale vergestaling

In 'n brief van 26 Januarie 1793 aan Frau Charlotte von Schiller vermeld prof Fischenich die bestaan van Beethoven se toonsetting, waarvan hy 'n kopie ingesluit het.¹⁾ Hy voeg by "Sonst gibt er sich nicht mit solchen Kleinigkeiten wie die Beilage ist, ab, die er mir, auf Ersuchen einer Dame verfertigt hat" (Friedlaender II, 1970:462). 'n Mens kan aanvaar dat Fischenich se "evaluering" gegrond is op mededelings deur die komponis self. As gevolg van die feit dat Beethoven op dié tydstip reeds in Wenen woonagtig was, kan die komposisiedatum met redelike sekerheid op 1792 gefikseer word.

Klaarblyklik met die oog op 'n groter mate van teksvertolking is die ses strofes paarsgewys. gegroepeer, en in die toonsetting geskei deur 'n volmaat pouse (m. 11 - 12), sodat 'n tweeledige liedvorm resulteer (a b). Die melodie is onpretensieus en oorwegend sillabies. Etlike

appoggiaturas, wat in die melodieverdubbelende begeleiding uitgeskryf is, verleen 'n lig-liriese karakter aan die melodie. Trapsgewyse beweging oorweeg; die enigste melodiespronge verskyn aan die begin van die eerste, tweede en derde teksreëls (vgl. m. 3 - 4, 6, 8). Melismas (soos ook die reeds vermelde appoggiaturas) het nog die voorkoms van modeverskynsels. Moontlike uitsonderings is die wisseltoonmelismas by "Silber und Geld" (m. 7), "lieblicher" (m. 13). Laasgenoemde, sowel as die mineurwending in m. 16 ("bleichet", calando!) dui origens op 'n konsepsie wat die teksinhoud van die eerste dubbelstrofe (strofes 1 en 2) as uitgangspunt gehad het.²⁾

Beide helftes van die strofiese melodie hou noue ritmiese verband met mekaar. So verskyn die herhaalde agstenote van m. 6' onmiddellik daarna (m. 6² en m. 7 melismaties versierd, asook in die tweede helfte van die melodie (vgl. m. 13', 15' en 19'). Ook die gepunteerde tertsdaling wat allereers in m. 4 verskyn, het strukturele betekenis: vgl. m. 10', 10², 17², 19². Tertsbeweging as sodanig is origens 'n algemene karakteristiek van die lied as geheel. (Behalwe die gemelde voorbeelde, vgl. ook m. 1 - 2 in die klaviervoorspel; m. 13 - 14, 15², 18, 18 - 19 en 20).

Die **harmoniese situasie** is omgekompliseerd en voorspelbaar. Die enigste modulاسie geskied in m. 9 - 11, ter wille van die dominantslot van die eerste helfte. Die tussendominantiese uitwykings in m. 16 (VII7/V) en m. 19 (V6/5/IV) geskied ter wille van teksuitdrukking. Die **klavierbegeleiding** vervul primêr 'n melodieverdubbelende funksie in die regterhand. Die linkerhandparty het dienoooreenkomstig 'n suiwer harmoniese funksie. 'n Neiging tot patroonvorming in die linkerhand word duidelik in die  - beweging, wat egter meermale uitgebrei word tot . Die afsluiting van die eerste helfte (m. 10 - 11), soos ook die kerngedagte van die teks (m. 16 - 20) word gekenmerk deur 'n digter en meer liniêre tekstuur. Die eerste gedeelte van b (m. 12 - 16), soos ook die onmiddellik voorafgaande tussenspel (m. 11 - 12), bring ritmiese verlewending in die vorm van 'n Alberti-bas in sestiendenote, ter wille van die kleurrike natuurbeelde: "Wohl blühet in lieblicher, sanfter Gestalt die glühende Rose...". Die -figuur in m. 18 dui waarskynlik soortgelyk op die "Reiz" van m. 19, soos ook die geïsoleerde agstenoot-akkoorde (p) in m. 19 - 20 eenvoudige

simboliek is vir "doch **welket** er früh".

Die voorspel (m. 1 - 3) loop die V - I-opslag van die melodie vooruit. Ook die herhaalde g en a (m. 1 - 2) dui op motiefmateriaal van die liedmelodie.³⁾

Die naspel kan gesien word as 'n instrumentale Koda tot die lied. Uitgaande vanaf die vokale fragment in m. 19, word die (nou verkleinde) gepunteerde motief voortgespin en omgekeer. Die kontras in toongeslag (G - g) as motief-eggo's is terselfdertyd 'n samevatting van die kontras lewe/dood, soos dit in die teks verskyn (Bücken, 1925:38).⁴⁾

Die "galante" figurasies en ge-arpeggieerde akkoorde dui moontlik op 'n vroeë ontstaan van die lied waarby selfs die klawesimbel as begeleidingsinstrument nie uitgesluit kan word nie.

Voetnote

1. In dieselfde brief vermeld Fischerich Beethoven se voorneme om "Schiller se Freude" te toonset; "denn, soviel ich ihn kenne, ist er ganz für das Grosse und Erhabene."
 2. Kyk ook Boettcher, p. 85.
 3. Die dissonerende tweedelaaste noot b, in m. 1 is 'n drukfout wat in die meeste uitgawes voorkom, en moet lees d. (Kyk ook NB I, p. 7.)
 4. Willy Hess (1955:338 - 9) beskou die eenvoudiger naspel van die vroeër weergawe van die lied (Hess 144) as meer geslaagd.
-

Das Liedchen von der Ruhe, op. 52/3

Sien 2.6, p. 23.

2.13 Mailed, op. 52/4

Es-majeur; Allegro; 2/4.

Die teks (Goethe)

Goethe se gedig bestaan uit nege vierreëlige strofes. Soos die titel aantoon is **Mailed** 'n verdere voorbeeld van die liefdesliriek-genre wat primêr fungeer met behulp van natuurbeelde. Die eerste drie strofes is suiwer natuurliriek. In strofes 4 - 6 ("O Lieb, ...wie liebst du mich!") word sowel die liefde ("Wie Morgenwolken auf jenen Höhn!") as die onderwerp van die liefdesbetuiging ("O Mädchen...") vermeld. Uiteindelik, in strofes 7 - 9 word die twee hoofkomponente (d.i. natuurbeeld en liefde) verenig: "So liebt die Lerche... wie ich dich liebe."

Die musikale vergestaltung

Onsekerheid oor die datum van ontstaan is in die geval van **Mailed** nog groter as by die ander liedere in die groep. Die hoofrede hiervoor is geleë in die bestaan van 'n ander komposisie met dieselfde melodie, 'n tenoor-aria, as opdragwerk van die singspiel-komponis Ignaz Umlauf. Laasgenoemde se gewilde Singspiel "Die schöne Schusterin" is herhaaldelik in Wenen opgevoer, onder meer in 1796 (Deutsch, NWJ, 30.V.1926). Dit is waarskynlik vir dié geleentheid dat Beethoven genader is om die aria te skryf.¹⁾

Die teks, wat klaarblyklik spesiaal vir die geleentheid deur die "Schusterin"-outeur, Gottlieb Stephanie geskryf is, is nie slegs metries identies aan die **Mailed** nie, maar toon selfs ooreenkomste in woordkeuses.

O, welch ein Leben, ein ganzes Meer

Von Luft und Wärme fließt um mich her
Mir blühet Freude auf jeder Bahn,
Und was ich suche, das lacht mich an,
Und was ich höre, ist Jubelton,
Und was ich fühle, entzieht mich schon.

Die slotreël: "Seid auch so glücklich und freuet euch", toon noue ooreenkoms met dié van Goethe: "Sei ewig glücklich wie du mich liebst." (Friedlaender, 1912:43 - 44).

Sowel Deutsch (op. cit.) as Friedlaender (II, 1970:159) se vermoede dat die singspiel-weergawe die lied voorafgegaan het, waarvolgens die lied (ook) omstreeks 1796 sou ontstaan het, het geen bewysgronde nie. Vir geeneen van beide weergawes is sketse nawysbaar nie. Sketse vir die sopraan-aria - tesame met sketse vir die klaviersonates, op. 10 - is reeds deur Nottebohm gedateer as behorende tot die jare 1796 - 97 (NB II, 1970:29 - 31). Die afwesigheid van sketse vir die **Mailied**/sing-spiel-aria uit dié tyd sou dus dui op 'n vroeëre voltooiing van die musikale gestalte, in welke geval selfs die Bonn-jare in aanmerking sou kon kom. Die verbeeldingryke vormvergestalting en verfynde melodiese idioom van die **Mailied**, verskraal dié moontlikheid egter aansienlik, veral indien die relatiewe stilistiese onsekerheid van ander liedere in op. 52 in vergelyking gebring sou word.²⁾

Ooreenkomstig die drieledige teksverloop, orden Beethoven die nege strofes in drie groter eenhede van drie strofes elk. Hiervan is die eerste twee "strofes" voorsien van 'n strofiese melodie (met een afwyking in die tweede "strofe"). Die derde strofe vertoon melodies meer afwykings, ter wille van 'n strëtta-effek. Die laaste reël van die gedig ("Sei ewig glücklich...") verskyn drie keer, om dieselfde rede.

As gevolg van die nuwe strofe-ordening wat groter strofiese eenhede teweegbring, voorsien die komponis 'n tradisioneel- tweeledige melodie: [4 + 4] + [4 + 4]. Die tweede melodiehelfte word herhaal - op die laaste twee teksreëls - sodat 'n 24-maat melodie resulteer, volgens die vormskema a b b'.



Die enigste verskil tussen b en b' is geleë in die kadenswendings (vgl. m. 30 en 38). Die melodiese idioom word gekenmerk deur 'n voorliefde vir seufzer-agtige melismas wat 'n besondere bydrae lewer tot die liriese kwaliteit van die lied. Benewens die vindingryke vormvergestalting van die lied word dit ook gekenmerk deur 'n gevorderde woord-toonbenadering vir die vroeë Beethoven. So word die tertsposisie van die tonika by die kadens van die vierde melodiereël in die eerste strofe (m. 30) en derde strofe (m. 104), in die tweede strofe (m. 67) vervang met die priem: in die eerste geval word die terts geregverdig deur die onvolledige sinsnede by "Gesträuch" en "Mut", terwyl "...die volle Welt" (in m. 67) die afsluiting van 'n onafhanklike gedagte daarstel. Maar ook reeds in die behandeling van die enkelwoord of -begrip toon die werk toekoms wysende eienskappe. Hier is veral sprake van die stygende figuur by "wie glänzt die Sonne..." (m. 18 - 20) wat deur Bücken (1925:40) op grond van soortgelyke verskynsels elders by Beethoven, as toonsimbool verklaar word.³⁾

Die gepaste teenwoordigheid van die figuur op dieselfde punt in die tweede en derde strofes (vgl. m. 55 - 57 en 92 - 94), by verwysings na verwante begrippe soos "oggend" en "hemel" kan moontlik gesien word as aanleidende gronde vir Beethoven se herordening van die strofiese opset van die gedig.

Invloede van die opera-aria kan gesien word in die stretta, wat deel vorm van die laaste strofe. As sodanig kan dié praktyk meermale by Beethoven se liriese liedere aangetoon word, soos in *Mit einem gemalten Band* (op. 83 no. 3) en in die laaste lied uit die siklus *An die ferne*

Geliebte (op. 98). Die belangrikste opsig waarin die **Mailied** in dié verband verskil van die latere liedere en waardeur die relatief vroeë ontstaan van die lied bevestig mag word, is die punt van stretta-aanvang (m. 104). Terwyl in die ryper liedere die stretta met behulp van teksherhalings, eers intree ná die volledige verskyning van die teks, as 'n soort Koda, val die begin van die stretta in die onderhawige lied nog "binne" die teksverloop, en voordat die strofiese melodie voltooi is. So verskyn in m. 88 - 104 slegs die eerste vier melodiëreëls volledig (identies aan m. 14 - 30). Die "ontbrekende" twee reëls word vervang met vier reëls wat deels op bekende materiaal berus. Die teks word voltooi met die tweede hiervan - die slotreël van die gedig ("sei ewig glücklich...") verskyn hierdeur drie keer (m. 108 - 120). Die stretta neem in m. 104 'n aanvang met 'n gewysigde weergawe van die voorafgaande (vierde) melodiëreël - die f-anakrusis van voorheen word vervang met g. Vanaf m. 108 verskyn 'n dalende progressie, 'n nuwe idee, wat vanaf hierdie punt vier keer verskyn (m. 108 - 110, 110 - 112, 114 - 116 en 118 - 120). Die strukturele betrokkenheid by die res van die lied blyk egter duidelik indien byvoorbeeld die elfde maat van die strofiese melodie (m. 25) by 'n vergelyking betrek sou word. Soortgelyk verwys m. 112 - 114 terug na die derde melodiëreël. Die kortasemrige herhaling van die opslag-ritmiek, soos dit veral in m. 108 - 116 voorkom, dra by tot die stretta-karakter van die gedeelte. 'n Mens let egter op na die vermyding van die agstenoot-anakrusis by "sei ewig..." in m. 116. Mate 116 - 120 is 'n versierde weergawe van m. 112 - 116.

The musical score is presented in two systems. The first system shows the vocal melody in treble clef and piano accompaniment in bass clef. The vocal line begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a common time signature. The lyrics "glück-lich, wie du mich liebst, sei e - wig glücklich, wie du mich liebst, sei e - wig" are written below the vocal staff. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in the left hand. The second system continues the vocal melody and piano accompaniment. The lyrics "glück-lich, wie du mich liebst!" are written below the vocal staff. The piano accompaniment includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte), and articulation marks like accents and slurs.

Die melodie behoort tot 'n tipe wat deur Boettcher (p. 81 - 82) omskryf is as verteenwoordigend van Beethoven se "Gemeinschaftsempfinden", en as sodanig 'n Franse herkoms het.⁴⁾ Ook hier is eienskappe soos die gelyke maatslag (2/4), 'n hiërargie van viermaat- en agtmaat eenhede, dominantmodulasie binne die eerste agt mate, en 'n grondliggende skema van gelyke (kwart-) nootwaardes.

Ooreenkomstig die vroeë ontstaan van die werk is die **harmoniese verhoudings** konserwatief en eenvoudig. Die enigste modulasie (na die dominant) verskyn - soos reeds aangedui - aan die einde van die melodie se eerste helfte (vgl. m. 18 - 22, 55 - 59 en 92 - 96). Die terugmodulasie geskied egter alreeds binne die volgende maat.

Die **klavierbegeleiding** van die lied (met uitsondering van die stretta) berus op drie- tot vierstemmige akkoorde, waardeur die grondliggende gelyke nootwaardes van die melodie, soos hierbo vermeld, geaksentueer word. Hiervolgens word die hooftone van die melodie in kwartnote weergegee. Langer nootwaardes (soos in m. 22 - 24, 27 - 28, 31 - 32 en 35 - 36) het nie spesiale betekenis nie, maar word verklaar uit die stadige harmoniese ritme in die genoemde gevalle. Vir die tweede strofe en die eerste gedeelte van die derde strofe bly die begeleiding harmonies identies met dié van die eerste; veranderinge geskied by wyse van nootverdubbelings (waardeur die oktaafparallel in m. 60 - 61 en 97 - 98 verklaar kan word), toegevoegde akkoordnote (vgl. m. 62 en 25) en oktaafverplasing (vgl. m. 72 en 35).

In die stretta self word die begeleidingsformule verlewendig tot 'n basiese patroon van , wat in m. 116 - 117 nog verder gevoer word tot sestiendenoot-figurasies.

Die tweestemmige klaviervoorspel (m. 1 - 4) begin as 'n vooruitneming van die vokale melodie in die regterhand, om in m. 6 - 8 oor te gaan in sekvensvorming. Die gedeelte hierna (m. 8 - 14) is 'n vrye variëring van die aanvangsmate. Die linkerhandparty vorm 'n deurlopende agstenootbeweging wat in vrye tweestemmige verbinding tot die bostem verloop.

Beide identiese tussenspele (m. 38 - 51 en 75 - 88) berus (in die

regterhand) op figurasies wat moontlik naturalistiese betekenis het, in die sin van "lentegeleide". Die linkerhandparty is eenvoudige akkoordopbrekings, volgens die patroon van die sg. "Murky"-bas. In die kort naspel (m. 120 - 125) word deur middel van sestiendenoot-arpeggios en die wye omvang aangesluit by die ekstاتiese stemming van die liedslot self.

Voetnote

1. Die aria, wat in werklikheid ook in die singspiel 'n strofiese lied is, is by Kinsky-Halm tesame met 'n ander (sopraan-) aria vir Umlauf se werk, gekatalogiseer as WoO 91.
 2. Vir Moser (1937:24) is dié toonsetting die hoogtepunt van die "tien liedere uit die jaar 1792". Dié datering berus op Boettcher se vermoedens.
 3. Sien ook die analyses van *Kennst du das Land* (op. 75/1), *An die Hoffnung* (op. 94), *Abendlied unter'm gestirnten Himmel* (WoO 150).
 4. Sien ook die analise van op 83/3.
-

2.14 Mollys Abschied, op. 52/5

G-majeur; Adagio con espressione; C.

Die teks (Bürger)

Gottfried August Bürger (1747 - 1794) se gedig is een van 'n reeks "Molly-liedere", waarin die digter se liefde vir sy eertydse skoonsuster en vroeggestorwe tweede huweliksmaat tot uiting kom (Von Wilpert, 1963: 251). Vir Schiller (1790) se klassisistiese kunsidealisme was Bürger se "erregter Ausdruck" 'n steen des aanstoots, en sou grens aan die "vormlose" en "chaotiese" (Von Wiese, 1977:595). **Mollys Abschied** is 'n voorbeeld van Bürger se heftige gevoelspraak. In die gedig is die gestorwe Molly self aan die woord: "Lebe wohl, du Mann der Lust und Schmerzen... tief zu Herzen halle dir mein Segensruf hinab!"

In die eerste uitgawe van die lied is die strofes 2 tot 5 afsonderlik afgedruk, sodat die vermoede ontstaan dat Beethoven ook hier slegs die teksstrekking van die eerste strofe in gedagte gehad het. Uit toonsettings-détail kan dieselfde afleiding met 'n groter mate van sekerheid gemaak word.

Die musikale vergestaltung

Die agtmaat-melodie val uiteen in 'n tweeledige struktuur (4 + 4 mate). Die belangrikste strukturele verskil tussen die twee seksies is geleë in die dramatiese gepunteerde ritmes (ter wille van die negatiewe affek van afskeid) van die eerste gedeelte, teenoor die gelyke agstenoetbas van die tweede, wat sekerlik bydra tot die gerusstellende "Gott mit dir..." van die teks. Die gebruik van talle seufzer-figure dien as samevattende uitdrukkingsmiddel vir die algemene affek van die teks.

Die eerste vier tone van die melodie ("Lebewohl") is 'n liggevarieerde weergawe van die oorgelewerde "afskeidsimbool", soos dit aan die begin van Beethoven se klaviersonate op. 81a verskyn. Die variëring geskied deurdat die "verwagte" lesing b - a - g verruim word deur invoeging van c voor a, waardeur die ongemaklike beklemtoning "Le-bé-wohl" ontstaan. Die eerste melodiefraze (m. 1 - 2) word sekwensieel 'n

diatoniese sekunde hoër herhaal (m. 2 - 4). Die geringe verskil in die twee slotnote van beide frases berus op die voorkeurbeklemtoning van "Schmerzen" in m. 2 - deur middel van 'n kort seufzer - bo die "Stab" van m. 4. Die tweede gedeelte van die melodie (m. 4 - 8) bestaan twee halffrases, waarvan die eerste (m. 4 - 6) ook 'n gewysigde sekwenstruktuur bevat. Die chromatiese wysigings in m. 5 - 6 geskied ter wille van die beklemtoning van die sinsnede "...Geliebter, tief zu Herzen...". Dit is ook hier (m. 5' - 5') waar die gebruik van etlike seufzer-melismas, ter wille van teksuitdrukking, opval.

As 'n vroeë lied¹⁾ is die **harmoniese** verhoudings eenvoudig. Chromatiese infleksies geskied ooreenkomstig gebruike van die tyd, en is beperk tot chromatiese deurgangsnote, soos d - cis - (d -) c in m. 2, g - gis - a in m. 4 - 5 en c - cis - d in m. 5. Die **begeleiding** volg die melodie in detail, met 'n oënskynlike willekeurige variasie tussen twee- en driestemmigheid by beide regter- en linkerhand. In die naspel is Beethoven die instrumentale komponis sigbaar, deur die driftige arpeggio in m. 8 en die chromatiese arabesk in m. 9. Die naspel is in geheel 'n chromaties-versierde eggo van die laaste melodiefragment (m. 6³ - 8²), soos in die voorbeeld aangetoon.

8

1. Se - gens-ruf hin - ab! -
 2. Mol - ly - Lie - bes - fand.
 3. nie - die - Ab - schrift hin! -
 4. Sei - de - sie er - bobot!
 5. nie - vom Her - zen - bricht!

Voetnote

1. Friedlaender (II, 1970:29) plaas die lied se ontstaan binne die laaste 10 jaar van Beethoven se verblyf in Bonn (1782 - 1792).

Die Liebe, op. 52/6

Sien 2.9, p. 36.

2.15 Marmotte, op. 52/7

a-mineur; Allegretto; 6/8.

Die teks (Goethe)

Goethe se teks vorm deel van sy "Jahrmarktsfest zu Plündersweilern", 'n werk wat na alle waarskynlikheid in Beethoven se latere jeugjare in Bonn opgevoer is (Friedlaender, 1902:546). Die gediggie, wat gedeeltelik in Duits en gedeeltelik in Frans is, verhaal die omstandighede van die rondloperseun en sy marmotjie.

Beethoven se toonsetting moes in die jare 1790 - 1792 ontstaan het. As konsertmeester van die keurvorstelike orkes in Bonn, moes Beethoven bekend gewees het met Andreas Romberg, toe violis in die orkes. Van Romberg het daar gedurende die tyd (1793) 'n toonsetting van die gedig verskyn. Dit is moontlik dat enige een van dié twee toonsettings aanleiding kon gegee het tot die ontstaan van die ander een (Friedlaender, 1902:195 en 546).

Die musikale vergestaltung

Beethoven se toonsetting, wat deur Boettcher (p. 154) omskryf word as in die styl van die Franse "romance", is 'n tweeledige melodie (m. 1 - 8; 8 - 16). Dieselfde outeur vind ook stilistiese en tegniese ooreenkomste tussen dié werkke en uittreksels uit die Comédies lyriques van Dezède (p. 149).

Die twee seksies is self onderling tweeledig (a a'; b b'), met, as enigste verskil die kadensvorme in m. 4 en 8, en m. 12 en 16. Die melodie verloop reëlmatig en oorwegend sillabies binne die 6/8-tydsoort. Die b-gedeelte word onderskei van a deur die vernuwende ♪ -opslag (m. 8, 12) en die amusante sf-beklemtonings - ter wille van teksver-

duideliking - by "avec que si, ...que la...". Die enigste afwyking van die hooftoonsoort word ook in die tweede gedeelte gevind, in die tydelike uitwyking na die parallelle C-majeur, in m. 9 - 10 (en 13 - 14). Die klavierbegeleiding is 'n eenvoudige, dog treffende voorstelling van die "begeleidende" draailier, wat die seun se sang begelei. Dit blyk onder meer uit die ostinate linkerhand-patroon, met pedaalpunt in m. 1 - 8 (Friedlaender, 1912:34). Die kort naspel (m. 16 - 20) is 'n versierde herhaling van die laaste vier mate van die melodie.

2.16 Das Blümchen Wunderhold, op 52/8

G-majeur; Andante; 2/4.

Die teks (Bürger)¹⁾

Bürger se persoonlike bekentenis tot die volkslied as "non plus ultra der Kunst" (Schwab, 1965:90) vind weerklank in die naïewe toon en eenvoudige metrum van dié liefdeslied. In die eerste strofe - die enigste wat waarskynlik vir Beethoven se toonsetting ter sprake is - word die geliefde volgens die bekende poëtiese werkswyse van die tyd, voorgestel deur middel van die natuurbeeld. Die gedig is vir die eerste keer gepubliseer in 1789. Die volksliedmatige element in die gedig blyk juis daaruit dat dié gedig 'n vrye naskepping is van 'n gedig van J.C. Günther, en op sig self as voorbeeld gedien het vir Münchhausen se gedig "Blümchen Tausendschön" (Friedlaender II, 1970: 231).

Die musikale vergestaltung

Wanneer Boettcher Beethoven se toonsetting as "Berliner Liedstil" (1928: 154) karakteriseer, word daarmee saam die volksliedideale van figure soos Christian Gottfried Krause en Johann Abraham Peter Schulz betrek. Die afleiding kan dus met redelike sekerheid gemaak word dat Beethoven se volksliedmatige toonsetting voortgespruit het uit 'n voorkennis van die gedig wat reeds aanvaarding in die volksmond gevind het. Die lied is kort en vormtegnies eenvoudig tweeledig: a a'. Die twee identiese agtmaatfrases word slegs van mekaar onderskei deur die kadensformules: I - V in m. 7 - 8, en V - I in m. 15 - 16. Die

melodiese styl beklemtoon drieklankformasies (veral m. 1 - 3; m. 5 - 7) en kwartspronge (m. 3 - 5), en 'n gelykmatige agstenootbeweging; viermaat-eenhede word geaksentueer deur gepunteerde (m. 4, 12) en ongepunteerde kwartnote (m. 8, 16). Tesame met die oktaaf-omvang, voldoen die lied dus aan die voorvereistes wat Schulz in die inleiding tot die tweede uitgawe (1785) van sy "Lieder im Volkston" daargestel het, nl. "sehr sangbare Intervalle" en 'n "allen Stimmen angemessenen Umfang" (Schwab, p. 156).

Daarby is modulasie slegs by implikasie teenwoordig (vgl. die dominantwending in m. 3 - 4 en 11 - 12) en word harmonies slegs die hoofdrieklanke benut.

Besonder opvallend is die bewustelike afwesigheid van 'n gedifferensieerde klavierbegeleiding, waardeur voldoen word aan 'n verdere voorvereiste van die "Volkston"-lied, soos deur Reichardt aangestip. Vir Reichardt was 'n hoefeienskap van die "volkslied" juis geleë in die eenklank-karakter (tussen stem en klavier): Sulke melodieë "(bedürfen) keiner zusammenklingenden Harmonie..." (Schwab:101). Die Beethoven- toonsetting word dan ook juis gekenmerk deur die prominensie van die stem-klavier-eenklank. Die eerste helfte van beide frases vertoon dié eienskap. In die oorblywende halffrases (m. 4 - 8, 12 - 16) word die begeleidingstegniek verruim tot drieklank-progressies, met tertse in die regterhand, en harmoniese ondersteuning in die linkerhand. Die enigste eienskap wat die lied enigermate afgrens van die tipiese lied "im Volkston" is juis die neiging tot (geringe) variasie in die begeleiding van die tweede frase (m. 8 - 16). Hier word die geïsoleerde linkerhand-unisone van m. 1 - 8 vervang met volle melodie-verdubbeling. Die kort klavier-tussenwerpsels in m. 4, 8 en 12 het slegs opvullingsfunksie. Die kort naspel (m. 16 - 20) reflekteer die toonrepetisie van die melodie self (vgl. veral m. 1, 5, 6 en elders).

Voetnote

1. Sien ook op. 52/5.

3.17-18 Que le temps me dure, WoO 116 / Hess 129, 130

c-mineur; 6/8. C-majeur; Andante; 2/4.

Die teks (J.J.Rousseau)

Jean-Jacques Rousseau (1712 - 1778) was een van die leidende figure van die Aufklärung in Europa. Sy algemeen-kulturele bydrae het voortgespruit uit sy aktiwiteite as skrywer, digter, filosoof en komponis (Schürmann, 1980:667). Die gedig gee uitdrukking aan die liefdesversugtinge van die minnaar. Die gedig, wat by Rousseau lui "Que le jour me dure", is ook deur homself getoonset¹⁾ en opgeneem in sy outobiografiese musiekversameling, "Les Consolations des Misères de ma vie ou recueil d'airs, romances et duos" (Parys 1781) (Chantavoine, 1902:1078).

Die musikale vergestalling

Beethoven het twee toonsettings van die gedig nagelaat, beide weliswaar nie ten volle afgerond nie, maar nogtans met genoegsame melodiese en harmoniese gegewens om 'n duidelike geheelindruk te kan vorm.

Jean Chantavoine (1902:1078-1082) was die eerste om die aandag op Beethoven se komposisie te vestig.²⁾ Die eerste volledige beskrywing van beide toonsettings, wat ook 'n voltooiing volgens Beethoven se kriptiese aanduidings insluit, is dié van Max Unger (1935:1200-1203).

Te oordeel aan die handskrif, en die aanwesigheid van sketse vir die variasies op **Se vuol ballare** (Mozart) in dieselfde sketsversameling, kan die toonsetting gedateer word as laat 1792, of vroeg 1793 (Unger, 1935:1203). Beethoven se gebruikmaking van die bekende Franse teks kan teruggevoer word na wat Boettcher (1928:40-41) beskryf as 'n gebruik van die tyd. Chantavoine (1902:1079) vermoed dat herinneringe aan Eleanore von Breuning, aan wie die variasies (WoO 40) opgedra is, aanleiding kon gee tot die ontstaan van die weemoedige lied.

Beide toonsettings is kort, en tweeledig. Slegs die teks van die eerste

strofe is genoteer. Die skets maak egter voorsiening vir 'n naspel wat ooreenstem met die voorspel, en met aanwysings wat dui op 'n oorleidingsfunksie van die naspel.

Soos reeds by *Schilderung eines Mädchens* (WoO 107) genoem, is Franse invloed in sowel Beethoven se instrumentale as vokale musiek teenwoordig. In die geval van WoO 116 mag dit selfs wees dat juis die Franstalige teks aanleiding gegee het tot die ligswaaiende, melankoliese "romance"-toon van die eerste toonsetting. Beide toonsettings is tweeledig, a b, met die verdeling 8 + 8, wat egter in die geval van Hess 130 deur middel van herhaling van die laaste reël, uitgebrei word (8 + 8 + 3). Toonherhaling, arpeggiërende aanvang en seufzer-motifiek is gemeenskaplike eienskappe. Die eerste helfte van Hess 129 sluit af met die harmoniese progressie "Duitse" kwartseks - dominant, terwyl die ooreenkomstige punt in Hess 130 'n modulاسie na die parallelle mineur bevat. Die tweede helfte van Hess 129 beweeg vanaf die parallelle majeur (Es-majeur) terug na die tonika, terwyl dieselfde seksie in Hess 130 die majeur-tonika bereik via F-majeur (en 'n tussendominantiese d-mineur).

Beethoven se begeleidingsaanduidings is karig, en is slegs volledig ten opsigte van die klavierbas. In die geval van Hess 129 is klaarblyklik melodieverdubbeling vir die eerste helfte voorsien, met ritmiese verlewending (by wyse van die patroon ) in die tweede helfte. Die voorspel (m. 1 - 4) berus op 'n aantreklike motief wat die seufzer-en arpeggio-motifiek van die melodie vooruitloop.

By Hess 130 is slegs 'n regterhand-motief in die aanvangsmate genoteer. Soos in die geval van die viermalige toonsetting van die Goethe-gedig *Sehnsucht* (WoO 134) val die verskil in metrum en toongeslag op. Beide variante vertoon dus, ten opsigte van gemelde ooreenkomste in melodiese idioom, verskillende benaderings in deklamasie. Waar die sinsnede "...passé loin de toi"³⁾ (m. 6 - 8) in Hess 129 as seufzer-agtige onderbrekings in die melodiese lyn verskyn, vertoon Hess 130 'n blote dalende passasie. Soortgelyk word die sinsnede "n'est qu'un lieu sauvage" ("soos 'n plek van verlatenheid") in Hess 129 (m. 17 - 18) geaksentueer deur die melodiese verminderde kwint c' - fis. In Hess 130 (m. 13 - 14) word die moment aan die tussendominantiese

d-mineur-progressie van die begeleiding toevertrou. Die slotreël van die teks "...pour moi sans appas" ("...geen bekoring vir my nie") vind in albei toonsettings uitdrukking deur 'n Tmesis-agtige onderbreking van die melodielyn, 'n prosedure wat in Hess 130 verder versterk word deur seufzerstrukture.⁴⁾

'n Transkripsie⁵⁾ van die sketse vir beide liedere (SV 31) sien soos volg daar uit:

Hess 129

1. Que - le temps me
2. Hé - lal si je
3. Le cœur me pal -

1. du - re pas - se' lo - la de toi, tou - te la na - tu - re n'est
2. pas - se' un jour sans te voir, je cher - che la tra - ce
3. si - te quand j'en - tera ta voie. Tout mon sang s'a - gi - te,

1. plus ri - en pour moi, le plus verd boc - ce - ge
2. d'un mo - dé - se - polr, Quand je l'ai per - due, je
3. dis que je te voi; ouv - res - tu la bou - che?

1. quand tu n'y viens pas n'est qu'un lieu su - va - ge pour
2. re - se h plus - reri moe à me l' per - du - e cat
3. Les cœurs voient s'ou - vrir si tu mains me tou - che, je

1. moi sans ap - pas.
2. prie d'at - ti - rer.
3. me seni fré - mite.

Hess 130

1792/93

Que le temps me du - re pas - sé loin de toi, sou - re la na -

tu - re n'est plus rien pour moi, le plus verd boc - ca - ge

quand tu n'y viens pas, n'est qu'un lieu sau - ve - ge pour moi sans ap -

pas, pour moi, pour moi, sans ap - pas.

Voetnote

1. Die "air de trois notes" was wyd bekend gedurende die 18de eeu, en bevat, soos die subtitel aantoon, slegs drie tone (g, a en b). Sien ook Friedlaender II, 1970:240, 292; Unger, 1935:1200.
2. Chantavoine ondersoek egter slegs die mineur-weergawe, maar gaan ook in op 'n ander Franse toonsetting van Beethoven, naamlik *Plaisir d'aimer*, WoO 128.
3. Chantavoine wys op die foutiewe deklamasie van die woorde "loin" en "toi" as tweelettergrepige woorde.
4. Kyk 3.3, voetnoot 19.
5. Sien Unger, 1935:1201. Die foutiewe nootwaardes in Hess 129 (m. 19) en Hess 130 (m. 14) word hier gekorrigeer.

2.19 Traute Henriette, Hess 151

D-majeur; 6/8

Die teks (digter onbekend)

Die naŉewe liefdesgediggie is gerig aan die titelkarakter, en bestaan uit twee kort driereëlige strofes (Schürmann, 1980:292).

Die musikale vergestaltung

Die ontstaan van die werkie word volgens Hess (1962:14) op die "vroee Weense jare" gestel, dus nie voor 1793 nie. Die moeilik leesbare sketsbeeld (SV 392) bevat genoegsame materiaal vir wat beskou kan word as 'n volledige (hoewel karige) toonsetting.¹⁾ Adolf Erler (= Alfred Orel) was die eerste om die sketsgegewens te orden en in 1949 te publiseer (Erler, 1949:23-25). Dat heelwat detailgegewens nie bevredigend opgeklaar kan word nie, word bevestig deur Hess in sy bespreking van die sketse (Hess, 1962:86). Tot tyd en wyl 'n betroubare outograaf nie bekend is nie, kan die toonsetting egter nie as "voltooid" beskou word nie. In die vorm waarin die lied in die SBG V opgeneem is, kom die komposisie voor as fragmentaries en onafgerond. Die onsamehangende melodielyn, wat oor een en twintig mate strek, bestaan uit tien geïsoleerde tweemaat-fragmente, waarvan sommige - as gevolg van die toestand van die sketsmateriaal - grootliks op spekulasie van die uitgewer berus. Die sigbare resultaat is dié van oordrewe dramatiek (vgl. die fermates in m. 11 en 13). Ritmies oorweeg die jambiese formule ♩. Die oortuigendste melodiese gegewens is dié in die eerste ses mate (deels ongebeleid) en die kadensmateriaal ("Liebe mich!", m. 16 - 17; 20 - 21), laasgenoemde gekenmerk deur die ekstatische septiemsprong:





Ooreenkomstig die teks, is ook die singspiel-agtige melodiegewing tweeledig (a, m. 1 - 6; b, 7 - 17; koda: m. 17 - 21; naspel: m. 21 - 30). Behalwe vir die hooftonsoort, is slegs die A-majeurwending in m. 14 - 15 en die subdominant-uitwyking in m. 12 - 13 en m. 18 - 19 duidelik. Die enigste werklike outentieke begeleidingsmateriaal is dié in m. 2 - 5 en 14 - 21; die res is voorsien deur Willy Hess. Die veel digter en meer beweeglike begeleiding by "heit're mein Gemüthe..." (m. 8 - 11), is onoortuigend on ooglopend gefabriseerd. Dit is onwaarskynlik dat die komponis in hierdie vroeë stadium van sy liedkuns die begeleiding bokant die vokale stem sou voer. Die siciliano-agtige ritmiek van die naspel (m. 21 - 30) kom slegs hier voor.

Voetnote

1. Vgl. ook die soortgelyke situasie met betrekking tot *Que le temps me dure* (WoO 116) en *Plaisir d'aimer* (WoO 128).
-

2.20 en 2.35 Opferlied

Hess 145 (E-majeur: ♯)

WoO 126 (E-majeur; Langsam und feierlich)

SBG V: 268 (E-majeur; Langsam mit innigster Andacht; 2/4)

Op. 121b (E-majeur; mit innigem andächtigem Gefühl, in ziemlich langsamer Bewegung; C)

Hess 91 (klavierreduksie van op. 121b)

Die teks (Matthisson)¹⁾

As 'n stilistiese vermenging van natuurlied en anakreontiek is die gedig 'n goeie voorbeeld van die 18de-eeuse digkuns. Terwyl die begin van die eerste strofe 'n byna realistiese offertoneel skilder ("die Flamme lodert... Weihrauchdüfte wallen..."), is die tweede helfte, soos ook die tweede strofe in geheel, 'n gebed om welgevalle.

Beethoven se aangetrokkenheid tot die gedig, wat meegebring het dat die komponis in die verloop van sowat 30 jaar die teks meermale getoonset het, mag o.a. verklaar word uit die idees vervat in die tweede strofe:

Sei stets der Freiheit Wahr und Schild!
Dein Lebensgeist durchathme mild
Luft, Erde, Feu'r und Fluthen
Gieb mir, als Jüngling und als Greis
Am väterlichen Herd, o Zeus,
das Schöne zu dem Guten!

Bykans elke reël in dié strofe is verteenwoordigend van die komponis se hoë agting vir die humaniteitsidee (Schiedermaier, 1934:27).

Altesaam vyf komposisies wat op die Matthisson-teks gebaseer is, kan nagewys word. Dorfmueller (1978:346) gee die volgende (chronologiese) volgorde aan:

1. Hess 145 (solostem en klavier; Hess, 1957:45)
 2. WoO 126 (solostem en klavier)
 3. 'n Vroeë weergawe van op 121b (drie soliste, koor en instrumentale ensemble, SBG V: 268)
 4. Op. 121b (sopraan, koor en orkes)
 5. Hess 91 (slegs 'n klavierreduksie van op 121b; Hess, 1957:32).
- Hiervan word slegs nos. 2, 3 en 4 by Kinsky-Halm vermeld.

Oor die ontstaandatum is daar tot op hede nog nie volkome duidelikheid nie, hoewel Kurt Herbst (1933:137-153) se uitvoerige navorsing die belangrike vraag na die chronologie opgeklaar het.²⁾

Die feit dat Matthisson se gedig reeds in 1788 ontstaan, en in Voss se "Musen-Almanach" van 1790 gepubliseer is, asook die digter se betrokkenheid tot Bonn, lei Herbst (p. 139) tot die vermoede dat die eerste toonsetting reeds gedurende die pre-Wenen-jare kon ontstaan het. Ook bepaalde stylaspekte dui op 'n vroeëre datering as vir WoO 126. (Herbst, p. 146). Beide Nottebohm (I, p. 50), en gevolglik ook Boettcher, het Hess 145 verkeerdelik as skets vir WoO 126 geïnterpreteer, terwyl dit inderdaad hier gaan om 'n selfstandige en onafhanklike komposisie (Herbst, p. 145).³⁾

Ook die ontstaantyd van WoO 126 is deur Herbst se navorsing gewysig. Nottebohm (I, p. 51) se datering (1794) word verskuif na 1798/99 (Herbst, p. 147). WoO 126 is in 1808 tesame met **Neue Liebe, neues Leben** (WoO 127, 'n vroeë weergawe van op 75/2) en **Der freie Mann** (WoO 117) gepubliseer as **III Deutsche Lieder** (KHV, 1955:588).

Die situasie rondom die derde weergawe vir drie solostemme en instrumentale ensemble, is aansienlik meer gekompliseerd. Die werk ontbreek in sowel Thayer se katalogus as by Nottebohm. Boettcher (1928:Tabel III) se verwysing na 'n klavieruittreksel is deur Herbst (1933:40) verklaar as 'n kombinasie van die orkesbegeleidings van beide nos. 3 en 4 deur Julius Rietz. Dit is hierdie weergawe wat die grondslag gevorm het vir die **Opferlied** (en nie no. 4, op. 121b nie) in die Gesamtausgabe Supplementband V (Herbst, 1933:141).

Die weergawe no. 3 (SBG 268, vir drie solostemme, koor, twee

klarinette, twee horings, altviole en tjellos), maak nie voorsiening vir kontrabasse nie - soos die geval is met die kombinasie-weergawe. Beethoven se brief van 15 Februarie 1823 aan die uitgewer Peters verwys uitdruklik na die tjello's. Die werk (tesame met die **Bundeslied**, op. 122 en die ariette **Der Kuss**, op. 128) is egter op 3 Maart 1823 aan die komponis teruggestuur, met 'n begeleidende nota van die uitgewer "...desgleichen Lieder mit Orchestre habe ich nicht erbeten... ich will vorzüglich gute Sachen von Ihnen haben..." (Herbst, 1933:142). Dieselfde aanbod aan die uitgewers Simrock, en Lissner, is eweneens van die hand gewys. Dié weergawe is op 23 Desember 1822 in Pressburg (Thayer-Forbes, 1973:814) en op 4 April 1824 in Wenen uitgevoer (Herbst, p. 142). Sketse vir SBG 268 kan reeds vir so vroeg as 1802 aangetoon word. 'n Noukeurige votooiingsdatum kan tot op hede nog nie aangegee word nie (Herbst, 1933:148-149).

Vanaf April 1824 tot en met November 1824 het Beethoven klaarblyklik veranderinge aan die lied aangebring. Ter vereffening van skuld aan sy broer Johann, het hy 'n weergawe vir sopraan en koor "mit ganzem Orchester" aan e.g. geskenk, wat dit in November 1824 vir publikasie aan die uitgewers Schott aangebied het. Dit is die finale vorm (no. 4) van die toonsetting, op. 121b, wat later deur Beethoven in 'n brief aan die sanger Wilhelm Ehlers (1 Augustus 1826) beskryf is as "das ursprüngliche und wahre Concept" (Herbst, 1933:144; Anderson III, 1961:1294). Beethoven se "oorspronklike" konsep kan egter 'n vroeër ontstaan as 1824 impliseer. Die versameling sketse wat onder meer dié vir op 121b bevat, dateer uit 1819; die sketse wat spesifiek op no. 4 betrekking het, is egter latere invoegings, sodat 'n presiese datering bemoeilik word. Beide nos. 3 en 4 is in 1825 gepubliseer (KHV, 1955:355-356).

Die vyfde weergawe is 'n klavierreduksie van op. 121b deur Beethoven self en het in 1825 by Schott verskyn. Dit verskyn in Willy Hess se katalogus as no. 91 (Hess, 1957:32). Die opusnommer 121b is die gevolg van 'n vergissing by die komponis. In 'n brief (Maart 1825) aan die uitgewers ken Beethoven die nummers 121 - 122 toe aan die **Opferlied** en die **Bundeslied**, sonder om in ag te neem dat die "Kakadu"-variasies wat in Mei 1824 sou verskyn, reeds die nummer 121 sou dra. Sedert 1851 staan lg. werk bekend as op. 121a, en die **Opferlied** as

op. 121b (KHV, 1955:357).

Die musikale vergestaltung

Al vier⁴⁾ toonsettings is in E-majeur, wat vir Beethoven klaarblyklik nag-simboliese betekenis het. Soos die ander liedere in dié toonsoort, nl. **Klage** (WoO 113), **Abendlied** (WoO 150) en **Sehnsucht** (Reissig, WoO 146), word die nag ook hier as 'n geheimsinnige, byna kultiese stemmingsfaktor gesien. Ook die voordrag-opskrifte (by WoO 126, op. 121b en lg. se onmiddellike voorganger SBG 268) is eenduidig in die beklemtoning van erns en waardigheid. Die tydsoort wissel, vanaf $\frac{4}{4}$ in Hess 145 en WoO 126 tot $\frac{2}{4}$ in die derde weergawe, en C in op. 121b, wat egter in hul onderlinge verhouding tot mekaar in werklikheid neerkom op halvering van nootwaardes. Al vier toonsettings is strofies, met 'n mate van variëring in op. 121b en SBG 268.

By 'n vergelykende ondersoek na die melodiese idioom van die vier toonsettings toon die konstruksie in breë trekke taamlik noukeurige ooreenstemmings. Veranderinge berus hoofsaaklik op wysiginge in deklamasie, waarby nootverlengings en -verkortings by wyse van terughoudings en pousering geskied. Wesenlik vir al vier toonsettings is die arpeggiërende aanvang, met unisone begeleiding, en herhalingstone by "Weihrauchdüfte wallen...".

Ter wille van die stilistiese en vormtegniese samehang tussen Hess 145 en WoO 126⁵⁾ word die twee toonsettings in die hieropvolgende gelyktydig ondersoek. Albei werke is ewe lank.

Die eerste toonsetting is deur Herbst geïdentifiseer as 'n volledige en onafhanklike toonsetting, hoewel grotendeels identies met no. 2. Dit is waarskynlik juis hierdie ooreenkomste, asook die afwesigheid van die grootste gedeelte van die naspel, wat gelei het tot die opvatting dat Hess 145 sketsmateriaal is vir WoO 126. In die GA (Supplementband V, p. 15) word dié naspel voltooi deur dié van WoO 126 (Hess 1962:86).

Die grootste enkele verskil tussen Hess 145 en WoO 126 is die gewysigde

arpeggio-aanvang van die liedere. Terwyl die afwaartse arpeggio in e.g. toonsetting op die dominantnoot (b) begin, gaan die tweede uit van die bo-tonika, ná die dominant-anakrusis. In vier gevalle (m. 4, 13, 24 en 28) is terughoudings in Hess 145 in die latere weergawe verwyder. Ooreenkomste en afwykings word duidelik geïllustreer aan die hand van 'n vergelyking van die twee melodieë:

The image displays a musical score comparing two compositions, Hess 145 and WoO 126, across four systems. Each system consists of two staves: the top staff is for Hess 145 and the bottom staff is for WoO 126. Both pieces are written in G major (one sharp) and 4/4 time. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and phrasing slurs. The first system shows the initial melodic lines, while the subsequent systems illustrate the differences in phrasing and melodic development between the two versions, particularly in the later measures mentioned in the text.

Hiervolgens is beide weergawes vormtegnies identies, met die tweede weergawe aansienlik gesuiwer van maniëristiese terughoudings. Die frasestruktuur is in noue samehang met die teksritmiek. So is viermaatfrases die norm vir die eerste, tweede, vierde en vyfde reëls van die twee sesreël-strofes. Die driemaalige derde reël vind in beide Hess 145 en WoO 126 musikaal weerklank as 'n vyfmaat-frase (m. 8 -

13), 'n verskynsel wat deur Herbst (1933:150) as "nicht ganz überzeugend" bestempel word, en verklaar word as 'n stylkenmerk van die jonger komponis.⁶⁾

Soos reeds tevore aangetoon, het drieklankformasies soos dié aan die begin van al vier **Opferlied**-toonsettings, dikwels heel bepaalde uitdrukkingsfunksies.⁷⁾ In die verband beskou Paul Mies (1925:146) die **Opferlied** as een van die beste voorbeelde van erns en feestelikheid. Schiedermaier (1934:27) bring die patos van op. 48/4 (**Die Himmel rühmen**) wat dieselfde dalende arpeggiëring toon, in direkte verband met die **Opferlied**. Hierdie benadering wat die "musikalisering" van die teks ten doel het, kan ook ten opsigte van die nootherhaling by "Weihrauchdüfte" met die Gellert-toonsettings in verband gebring word. Die byna ritualistiese erns van dié teksfrase word treffend belig deur die laagliggende monotone sekvensprogressie.

Ander teksverduidelikende momente is die illustratiewe Katabasis by "O, neig' ein gnädig Ohr zu mir" (m. 13 - 17) en die onmiddellik daaropvolgende Anabasis by "und lass des Jünglings Opfer dir, du Hochster..." (m. 17 - 21).⁸⁾ Die retoriese inslag word verder verhoog deur die herhaling van die laasgemelde frase in m. 24 - 28. Dit is interessant om daarop te let dat, soos die geval is met terughoudings, ook die melismas van m. 15 - 16 in Hess 145, in WoO 126 vervang word met 'n meer sillabiese benadering.

Die eenvoudige en direksprekende melodie word in beide weergawes harmonies gedra deur 'n idioom wat slegs van die primêre drieklanke gebruik maak. Die enigste modulاسie geskied in m. 12 - 13, as 'n wending na die dominant-majeur. Hierdeur word die tweeledige opset van die teks ook musikaal toegelig.

Begeleidingstegnies volstaan beide werke grotendeels by die geykte middele van melodieverdubbeling en akkoordondersteuning. Die koraalagtige vierstemmige basis word vir beide toonsettings deurgaans behou, en dra so by tot die affek van solemniteit (Stuber, 1958:29). Die blokakkoordidioom van die eerste helfte (m. 1 - 13) word in die tweede helfte ietwat verlewendig deur 'n groter mate van afhanklikheid tussen die hande. Afgesien van die differensiasie in die

aanvangsmelodielyste (m. 1 - 4) van die twee toonsettings en wat gevolglik verskillende colla parte oktaaf-unisone tot gevolg het - is verskille in die begeleidings minimaal. Hierdie variante het sonder uitsondering betrekking op toegevoegde akkoordtone.

In vergelyking met Hess 145 kan die volgende wysigings in WoO 126 aangetoon word:

- m. 10: b in plaas van gis in linkerhand;
- m. 11: cis toegevoeg in linkerhand;
- m. 21: A-majeur drieklank in linkerhand verwyder;
- m. 24: b in regterhand toegevoeg;
- m. 25: cis in linkerhand verwyder;
- m. 27: onderste oktaafverdubbeling op eerste pols.

Die naspel is - soos reeds genoem - identies vir beide toonsettings. Vir Hess 145 is die regterhandgedeelte van m. 28 - 30 deur die komponis self aangedui in ooreenstemming met WoO 126. Daar kan dus aanvaar word dat ook die res van die naspel op dié van die latere toonsetting sou kon berus. Dit is interessant dat die enigste ritmiese formule wat berus op die gepunteerde kwartnoot, gereserveer word vir die slotmate van die naspel. In 'n skets vir die latere op. 121b (NB II:542) het die eerste vier mate van die melodie juis hierdie ritmiese gestalte.

Soos die geval is met Beethoven se vier toonsettings van *Sehnsucht* (Goethe, WoO 134) kan ook die *Opferlied*-toonsettings gesien word as 'n stilistiese ontwikkelingsproses, waarby uiterlike veranderings soos besetting en metrum, maar ook meer subtiële verfynings soos ten opsigte van deklamasie, harmoniek en stemvoering ter sprake kom. Dié proses is reeds aangetoon aan die hand van die eerste twee toonsettings.

In die twee ensemble- en orkesbegeleide weergawes word egter nog belangriker en betekenisvoller ontwikkelings sigbaar. In beide is die melodiese kern nog steeds herkenbaar: elemente uit sowel no. 1 as no. 2 keer hier gewysig terug. In dié opsig bied die vier *Opferlied*-toonsettings unieke insig in Beethoven se skeppingsproses.

Beide toonsettings vertoon die arpeggio-aanvang in die kwint, soortgelyk aan Hess 145.⁹⁾ Dié aanhef dien ook in beide gevalle as 'n kort voorspel. Terwyl no. 3 nog dieselfde metriese ordening as no. 1

en no. 2 het (egter gehalveer: $2/4$ i.p.v. $\frac{1}{2}$), is no. 4 in die meer uitgebreide vierslagtydsoort (C). Teenoor die akkoordale trio-opset van no. 3, vertoon die solo-sopraanparty van no. 4 ritmies meer beweeglik-melismaties. Die harmoniese basis van nos. 1 en 2 bly steeds geldig; in no. 4 word dit egter aansienlik verruim. Alhoewel die melodielyn vir beide toonsettings steeds wesenlik is in die begeleiding, het laasgenoemde in veral no. 4 'n veel groter aandeel in die outvouing van die musikale materiaal en dra veel by tot die algemene woord-toonverhouding. In no. 3 word die begeleiding beperk tot verdubbeling van die vokale trio, met 'n toegevoegde (tjello-) bas. Gemeenskaplik vir beide toonsettings is die funksie van die koor as refrein. Beide toonsettings is strofies benader.

Uitgaande van Hess 145 as eerste toonsetting kan die ontwikkelingsgang van die melodiegewing in nos. 3 en 4 soos volg verduidelik word:

Hess 145



SBC 5: 268

op. 121b

Voetnote

1. Sien ook besonderhede by Adelaide, op. 46.

2. Oswald Jonas (Zur Chronologie von Beethovens **Opferlied**, in: ZfMw XIV, 1931/32, p. 103 - 104) se gegewens loop sekere bevindinge van Herbst vooruit, maar bied nie dieselfde en oortuigende argumentering nie.
 3. Dit is waarskynlik ook hierdie weergawe wat deur Wegeler van 'n Vrymesselaarstekst voorsien is. Sien Wegeler-Ries, 1838:47; Thayer-Forbes, 1973:194; KHV, 1955:578.
 4. Vir die doel van dié studie word die klavierreduksie van op. 121b (Hess 91, SBG V, pp. 64 - 70) gesien as identies aan die partituur-weergawe.
 5. WoO 126 verskyn chronologies egter later as no. 34.
 6. Herbst se **verdere** kommentaar hieroor is nie te vereenselwig met die gegewens nie: die "herübergebundenes h" (in WoO 126!) is nie slegs onnawysbaar nie (‘n oorgebinde cis is egter wel teenwoordig in Hess 145), maar bied ook ten opsigte van fraselengte geen verbetering op Hess 145 nie, soos wel te kenne gegee word.
 8. Kyk 3.3, voetnoot 13 en 24.
 9. Vgl. onder meer **Abschiedsgesang**, WoO 121.
 10. Herbst (p. 148) gee te kenne dat Beethoven die kwintaanvang gereserveer het vir die "instrumentale" weergawes van die lied, en oktaaf-weergawe as tipies vir die klavierbegeleide lied.
-

2.21 Der freie Mann, WoO 117

C-majeur; C.

Die teks (Pfeffel)

Gottfried Konrad Pfeffel (1736 - 1809) se gedig van sewe strofes het in 1791 (as 'n toonsetting van Schwenke) in die "Vossischen Musenalmanach" van 1792 verskyn (Friedlaender, 1902:555). Beethoven se jeugkomposisie toon ooreenkoms met dié toonsetting (NB II, p. 562). Die vryheidsgedagte in die teks het 'n waarskynlike oorsprong in die lewens- en wêreldbeskoulike grondmotief wat met en na die Franse Revolusie sterk na vore getree het (NB II, p. 562).

Die musikale vergestaltung

Beethoven se eerste pogings tot toonsetting van die teks dateer waarskynlik binne die eerste maande na verskyning van die gedig (NB II, p. 562). Die later voltooië lied wyk egter aansienlik af van die skets. Die weergawe wat in die Gesamtausgabe opgeneem is, is die tweede van die twee verwerkings wat Beethoven gedurende 1794 of 1795 onderneem het (Hess, 1956:383). Dieselfde weergawe is in 1808 en 1820 uitgegee. In 1806 verskyn ook 'n uitgawe van die melodie, voorsien van 'n Vrymesselaarstek (van Franz Wegeler), (Hess: loc.cit.).¹⁾ Die vroeër weergawe (Hess 146) wyk ten opsigte van begeleiding en voorspel in geringe mate af van die gedrukte weergawe. 'n Verdere musikale ontwerp vir "vier männliche Stimmen"²⁾ word deur Nottebohm (NB II, p. 561) gedateer as behorende tot die Bonn-jare, d.w.s. vóór 1792. Hess (1956:385) plaas dié weergawe egter in dieselfde tydperk as die Bes-klavierkonsert, dus 1794. Die lang nootwaardes en retoriese herhaling van frases is opvallend.

Wer, wer ist ein frei-er Mann, ein frei-er Mann? Der, dem nur eig-ner
Wil-le und kei-nes Zwing-herrn Cril-le Ge-se-tze ge-ben kann, - Ge-se-tze
ge-ben kann, der ist ein frei-er Mann, der
ist ein frei-er Mann, der ist ein frei-er Mann. - ein frei-er Mann!

As 'n gemeenskaplied, met die bevoorkeurde alternering tussen solo en eenstemmige koor, vervul **Der freie Mann** 'n unieke posisie onder die Beethoven-liedere deur die koor-aanvang van die lied. Die sterk retoriese inslag van die teks word juis hierdeur weerspieël: deur die motto-agtige vraag "Wer ist ein freier Mann?" in oorwegend langer nootwaardes, die herhaalde aanvangswoord "wer", en die (ff-) begeleiding in dubbel-oktawe (in unisoen met die stem) word sodoende besondere gewig verleen. Soortgelyk verskyn die "antwoord" op die vraag (vgl. m. 13 - 17) weer eens kories, weliswaar as herhaling van die solis (m. 9 - 13). Ook hier val emfatiese tekstherhalings op.

Die melodiese styl is hoekig en oorwegend sillabies. Met uitsondering van die drie openingsmate, oorweeg gelyke beweging in kwartnote. Die onderliggende trompet-melodiek word egter in m. 11 - 13 (en 15 - 17) geaksentueer deur gepunteerde ritmiek. Die retoriese inslag van die teks word verder daardeur weerspieël dat die eerste vier reëls van die teks die eerste 9 mate in beslag neem as die eerste geleding van die tweeledige geheel (A). Daarenteen beslaan B slegs die laaste reël ("der ist ein freier Mann"), maar word d.m.v. tekstherhalings gestrek tot agt mate (m. 9 - 17).

Afgesien van die retoriese vraag aan die begin, gee ook die res van die lied duidelike blyke van 'n noukeurige woordbewustheid. Die opvallendste manifestasie hiervan is die beklemtoning van "der" in m. 9 (en 13) waardeur die semantiese samehang met die voorafgaande voorwaardes geaksentueer word. Ook die hierby aansluitende toonleerfiguur (m. 10 - 11) en die reeds vermelde punterings (m. 11 - 13) werk beklemtonend.

Harmoniese verhoudings is eenvoudig en beperk tot die hoofdrieklanke. Die modulatieskema T-D-T is 'n voortvloeiende van die tekssituasie, met die dominantkadens in m. 9. Die subdominantharmonie in m. 9 (en 13) as terugvoering na die hooftoonsoort, werk verrassend en dra, soos die sf-aksent, verder by tot die teksverduideliking.

Die klavierbegeleiding is karig en melodieverdubbelen. Die dubbeloktawe in m. 1 - 3 vind weerklank in die sinjaalagtige naspel (m. 17 - 20).

Chor Eine Stimme

1. Wer, wer ist ein frei-er Mann? Der, dem zureigner Wil-le, und kei-nes Zwingherrn

Chor

Gril-le Ge-se-tze ge-ben kann; der ist ein frei-er Mann! ein frei-er, frei-er Mann! Der

ist ein frei-er Mann! ein frei-er, frei-er Mann!

Voetnote

1. Wegeler het ook die **Opferlied** (Hess 145) van so 'n teks voorsien.
Sien Wegeler-Ries, 1938:47; KHV, 1955:578.
2. - vir vier solistiese stemme. Sien Hess 1959:384.

2.22 - 23 Seufzer eines Ungeliebten en Gegenliebe, WoO 118

c-mineur/Es-majeur/C-majeur; Moderato - Andantino - Allegretto; C, 3/4, 2/4.

Die teks (Bürger)¹⁾

Die gedig **Gegenliebe** het in 1773 ontstaan; **Seufzer eines Ungeliebten** in die daaropvolgende jaar. Beide gedigte is 'n jaar na ontstaan gepubliseer (1774, 1775)(Friedlaender, 1970 II:220). Daar is dus geen aanduiding dat die gedigte as 'n samehorige paar gesien moet word nie. Beethoven se toonsetting van beide gedigte as dubbellied is dus 'n willekeurige manipulasie wat betrekking het op die inhoudelike teenstelling van die twee tekste, soos geïmpliseer deur die titels. Die eerste is 'n persoonlike klag: "...warum bin ich allein vergessen...?", "geliebt wird alles ausser mir", en "...vermählt sich mir doch keine Braut." Dit is waarskynlik dat die tweede laaste reël "...ach! mir mangelt **Gegenliebe**", en die komponis se kennisname van die gedig **Gegenliebe** deurslaggewend was in die samevoeging van beide gedigte.

Die tweede gedig daarenteen, is 'n ekstatiесе uitdrukking van liefdestoegeneentheid: "Wüsst' ich, dass du mich lieb und werth ein bischen hieltest...dann...würde ganz mein Herz zerlodern!"

Die musikale vergestaltung

Die dubbellied het gedurende 1794 of vroeg-1795 ontstaan (KHV, p. 579). Gevorderde sketse vir die tweede lied wat in onmiddellike nabyheid van vroeë sketse vir die lied **Adelaide**, op. 46 (1795) verskyn, is die belangrikste gronde vir dié datering (NB II, p. 536). Die werk is eers in 1837 gepubliseer (KHV, p. 580).

Beide liedere verloop aaneen in 'n geheel van 183 mate.²⁾ Die vier strofes van **Seufzer...** is deurgekomponeer, met die eerste as resitatief (vierslagmaat; moderato; m. 1 - 9). Die ander drie strofes vorm na die voorspel, m. 9 - 17, op sig self 'n geheel (3/4; Andantino; m. 17 - 39; m. 39 - 63; m. 63 - 79). Die oorteleiding na **Gegenliebe** word gelyktydig deur die stem - deur die aanvangswoorde "wüsst ich"

- en by die klavier, daargestel (m. 79 - 86).

Die vier vierreëlige strofes van die tweede lied is getoonset as 'n tweeledige melodie (a: m. 86 - 111; b: 113 - 127). Na 'n weer eens deels instrumentale, deels vokale oorleiding (m. 127 - 133) word die toonsetting herhaal, egter met verwysing na die tonale struktuur en materiaal-ordening van b (vgl. m. 159 - 169). 'n Stretta-koda as naspel sluit die lied af in m. 169? - 183. Hierdie melodie vorm ook die grondmateriaal vir die Koorfantasie (op. 80) van 1808.

As 'n werk wat rondom 1795 tesame met **Adelaide** ontstaan het, is sterk tekens van Italiaanse aria-invloede ook hierin, d.w.s. veral in die eerste lied (**Seufzer...**) merkbaar. Van sulke tekens is veral die resitatiwiese aanvang, talryke apoggiaturas, seufzerfigure en die liriese melodie in die algemeen noemenswaardig.

Soos reeds genoem is die hele eerste strofe as resitatief getoonset. Soortgelyk aan op. 94 - insgelyks met resitatiwiese eerste strofe - is dié twee vrae waaruit die strofe bestaan, samevattend vir die hele gedig: "Hast du nicht Liebe zugemessen dem Leben jeder Creatur?", en "warum bin ich allein vergessen...?" Dié teks word juis as resitatief behandel ten einde die betekenis te aksentueer. Die resitatief bestaan uit ses korter en langer fragmente wat verenig word deur die gemeenskaplike grondmotief van die stygende tert.

Moderato

Resitativ

Hast du nicht Lie - be zu - ge -

mes - sen dem Le - ben je - der Kro - a - tur?

Wer.



Wydspannende drieklankbreking in die begeleiding markeer die gedeeltes wat elke vraag voorafgaan, soos in m. 1 en m. 4 - 5. Die gesonge gedeeltes self word met "secco"-akkoorde begelei. Die gebruik van die gebroke drieklank by Beethoven is al deur Paul Mies gekarakteriseer as behorende tot die uitdrukkingsterrein van "Feierlichkeit und Ernst" (1974:146), 'n beskrywing wat hier juis by uitstek van toepassing is. 'n Veel korter resitatief as dié in op. 94, is die modulatoriese omvang ook veel kleiner, nl. c - g - Bes. Laasgenoemde toonsoort dien outomaties as dominant vir die aanvang van die voorspel tot die tweede strofe (m. 9 - 17).

Die voorspel is 'n vooruitneming (met versiering in die derde maat), van die eerste twee melodiëreëls van die tweede strofe (vgl. m. 9 - 17 en 17 - 25). Ook hierin is die fanfare-melodiek opvallend. Tekstueel is hier nogmaals sprake van (die eerste gedeelte van) 'n vraag: "Wo lebte wohl...?", terwyl 'n mate van woordskildering geïmpliseer word deur die wye omvang ("...in Luft und Meer..."). Vanaf die derde melodiëreël (m. 25 - 39) versag die toon tot 'n uitdrukkingsvolle, liriese klag: "...das nimmermehr geliebet würde...". Opvallend in die slotreël ("Geliebet wird alles ausser mir!") is die melodiese verloop, wat in m. 29 - 35 as geïsoleerde, maar intensiverende herhalings van teksfragmente verskyn. Seufzer-figure is verder bepalend vir die melancholiese karakter. 'n Kort tussenspel (m. 35 - 36) wat in die tweede maat terugverwys na m. 32, dryf die uitdrukking nog verder, gevolg deur die beskrywende "ja alles" (m. 36 - 37) as 'n

intervalsprogressie van stygende sekste en vallende kwint.



Die derde strofe verskyn twee keer (m. 39 - 51; 51 - 63), beide as 12-maat-melodieë wat onderling strukturele en melodiese ooreenkomste toon. In albei gevalle is die eerste twee reëls van die strofe identies. Vir die derde en vierde reëls word selfs van dieselfde materiaal ten opsigte van **beide** toonsettings gebruik gemaak, sodat die twee weergawes skematies vergelyk as aabc en d d b+ c. Die derde reël (b) verskyn in m. 43 - 47 as 'n meer gedronge, ritmies veelsydiger weergawe van m. 55 - 59.



Die gelykmatige twee- en viermaateenhede in dié strofe, asook die onbekommerde trant van "wenn gleich im Hain...sich Baum und Moos...durch Lieb' und Gegenliebe gatten" verleen aan dié strofe 'n kontrasterende (meer positiewe) karakter in vergelyking met die voorafgaande. In die vierde strofe (m. 63 - 79) word teruggekeer na die emfatiiese, kortasemrige, seufzerbelaaide atmosfeer van die eerste twee strofes. Kort frases, afwisseling met melodiespronge, en 'n tertsgerigte melodiek herinner aan die aanvangsresitatief. Versugtinge soos "Denn ach! mir mangelt Gegenliebe, die Eine nur gewähren kann"

word, soos die tweede strofe, deurdrenk met seufzerfigure. Ook die driemalige motiefherhaling van m. 29 - 33 verskyn hier weer (m. 70 - 74) weliswaar in 'n ander melodiese gestalte, maar met dieselfde retoriese opstapelings effek.

Behalwe vir die ontstaan van die lied in dieselfde tyd as **Adelaide**, kan ook ander ooreenkomste tussen die twee toonsettings aangetoon word. Hierdie toedrag kan egter deels teruggevoer word tot dié vroeë stylperiode, wat grotendeels bepaal is deur Italiaanse invloede, meer spesifiek dié van Salieri (Boettcher, p. 163). So kan die emfatiese Adelaide-roep, soos dit in sy chromatiese vorm in op 46, m. 66 - 67, 167 - 170 en elders figureer, in "Seufzer..." teruggevind word. Dié idee verskyn as struktuurelement en as spanningsverhoging, soos in die progressie bes - b - c in m. 11 - 12 (klaviervoorspel) en m. 19 - 20; es - e - f in m. 27 - 28; as - a - bes in m. 28 - 29; c - cis - d in m. 34 - 35; es - e - f in die begeleiding in m. 37 - 38 en 69 - 70; bes - b - c in m. 43 - 44; b - c - des in m. 68 - 69; 'n verskuilde bes - b - c in m. 70 - 72.

Die gereelde seufzer-formasie in **Adelaide**, soos in die slotmate (m. 177 - 179), en gekarakteriseer deur die melodiese progressie dominant-supertonika-tonika vind hier weerklank in (bv.) m. 31 - 32 en ander verwante situasies soos in m. 29 - 31, 49 - 50, 58 - 59, 61 - 62, 71 - 72, 72 - 73, 78 - 79. Mate 25 - 27 kom selfs in detail ooreen met die diastematiek in m. 42 - 44 by **Adelaide**. 'n Soortgelyke ooreenkoms bestaan tussen m. 58 - 59 hier, en m. 104 - 105 by **Adelaide**.

Die tonale struktuur van die tweede en derde strofes verloop binne die perke van Es-majeur, dit wil sê met modulasie, na Bes-majeur (met afsluitingskadens aan die einde van strofe 2, in m. 38 - 39), en uitwykings na c-mineur (m. 32 - 33, 44, 47, ens.). Strofe vier daarenteen, is in geheel in c-mineur, deels ter wille van die emfatiese teks, en deels ter wille van aansluiting by die C-majeur van die tweede lied. Die harmoniese idioom is dientengevolge sterk diatonies gerig, met die sterkste chromatiek in die vergrote sekst-akkoord ("Italiaanse" sekst) in m. 73 en 78.

Bepalend vir die begeleiding is die melodielyn wat deurgaans akkoordies ondersteun word. Die strofes word nie individueel gekenmerk deur bepaalde patrone eie aan die strofe nie. Verskillende formules word dikwels bepaal deur die momentele teksinhoud. So dien die bas-arpeggi in m. 22 - 25 (en in die voorspel, m. 14 - 17), soos ook die melodiegewing op dié punt, ter uitdrukking van die feestelike en verhewene. Liriese momente word weergegee as , soos in m. 17 - 21, 44 - 45, terwyl kadense dikwels gekenmerk word deur akkoordwisselings tussen die hande (vgl. m. 34 - 35, 38 - 39, 62 - 63). Dieselfde figuur het 'n hortende effek in 'n langer episode soos m. 69 - 73. In agt uit die elf kort klaviertussenwerpsels tussen frases word gebruik gemaak van 'n dalende enkel- of driestemmige progressie, wat hul oorsprong waarskynlik in die melodiese kontoer van m. 26 het (vgl. m. 36, 39, 41, 63, 65, 74 en 76).

As oorleiding na die tweede lied dien die agtmaatgedeeltes m. 79 - 86, en bestaan in wese uit 'n beklemtoning van die dominant-harmonie van C-majeur, die hooftoonsoort van **Gegenliebe**. Soos by ander liedere, w.o. **Mit einem gemalten Bande** (op. 83/3, m. 27) en **Neue Liebe, neues Leben** (op. 75/2, m. 52 - 56), word ook hier die stem betrek by die oorleidingsproses, en wel deur die tweemalige vooruitneming van die teksaanvang "Wüsst ich...". In dié opsig dien dié komposisie dus as "voorstudie" vir die latere Koorfantasie, en selfs vir die Finale van die negende simfonie, soos deur Müller-Blattau aangetoon (Müller-Blattau, 1966:269 - 284). Ook die dialektiese spanning tussen die negatiewe en positiewe instelling wys vooruit na die negende simfonie.

Soos reeds vermeld, verskyn die vier strofes twee keer met die tweeledige melodie. Die eerste gedeelte van die melodie (strofes 1 - 3; m. 86 - 111) is op sig self drieledig, waarvan elke segment tweekeer verskyn (a a b b a a⁺). In teenstelling met die sterk Italiaanse ariastyl van "seufzer..." vertoon dié melodie sterk ooreenkomste met die ensemble-items uit die Franse opera comique, en wat Boettcher (p. 160) as kenmerkend vir Beethoven se "Gemeinschaftslieder", omskryf. Uiterlike kenmerke is die diatoniese verloop, klein intervalle en sillabiese toonsetting.³⁾

Die tweede gedeelte van die melodie (bv. m. 113 - 127, strofe 4), is 'n instrumentalistiese omvorming van dieselfde idioom: Seufzer-speelfigure en wisseltone verlewending die koraalagtige grondbeweging. Dié gedeelte vervul ook 'n belangrike funksie in die vormtegniese opset van die lied, veral indien die tonale situasie in ag geneem word. By die eerste verskyning (m. 113 - 127) is 'n modulatoriese wending C - G opvallend, om dan weer in die daaropvolgende gedeelte (m. 127 - 133) terug te moduleer. By die tweede verskyning (m. 157 - 171) is die subdominant (F-majeur) op die voorgrond. Die prosedure herinner sterk aan die tonale omstandighede van die tweede tema in die sonatevormreprise in sommige van Beethoven se instrumentale werke (bv. op 10/1, deel I: op 13, deel I). Hierdie omstandighede, tesame met die kontras in ritmiese gestalte teenoor die "koraaltema", en 'n moontlike deurwerkingsfunksie van die oorleiding (m. 127 - 133: sekwensiële terugmodulasie G - C) plaas dié lied in dieselfde vormkategorie as **Neue Liebe, neues Leben** (op. 75/2). In die "reprise" word die einde van die tweede tema nie duidelik van die begin van die Koda onderskei nie. Uit tonale oorwegings (C-majeur kadens in m. 169¹) en die voltooiing van die teks ("was ein Aschenfünkchen bliebe") in ag genome, kan die kadensiële proses wat in m. 169² 'n aanvang neem, as die begin van die Koda geld.

Soos in die geval van op. 75/2 kan die gronde vir die keuse van sonatevorm reeds in die teks gevind word. Terwyl die eerste strofes uitsluitlik op wense en veronderstellings berus, soos uitgedruk word deur die konjunktiewe vorm van die werkwoord ("wüsste", "käme", "gäb", ens.), hou die slotstrofe ("tweede tema") die verband met die werklikheid ("Gegengunst erhöht Gunst..."). Skematies kan die verhouding teks-musiek en die daaruit voortvloeiende vormvergestaltning voorgestel word soos volg:

Teks	Mate	Toonsoort	Sonatevorm	
1. Wüsst ich, wüsst ich dass du mich lieb und werth ein bischen hieltest, und von dem was ich für dich, nur ein Hunderthteilchen fühltest;	86 - 95	C		U I T E N S E T T I N G
2. dass dein Dank hübsch meinem Gruss halben Wegs entgegenkäme; und dein Mund den Wechselkuss gerne gäb' und wieder nähme:	95 -103		eerste tema	
3. Dann, o Himmel, ausser sich - würde ganz mein Herz zerlodern! Leib und Leben könnt ich dich nicht vergebens fodern!	103-111			
(TUSSENSPEL)	111-113		oorleiding na 2 ^e tema	
4. Gegengunst erhöht Gunst	113-115			D K E I U N R G W E R- R E P R I S E K O D A
(TUSSENSPEL)	115-117	G		
Liebe nähret Gegenliebe und entflammt zu Feuersbrunst, was ein Aschenfünkchen bliebe (und entflammt... bliebe)	117-127		tweede tema	
Wüsst ich... wüsst ich	127-133	G - C	Deugwerking ("1 ^e tema") (vgl. ook oorleiding vanaf "Seuf- zer...", m. 79 - 86)	
Strofes 1 - 3 (TUSSENSPEL)	133-157	C	eerste tema	
	157-159		oorleiding na 2 ^e tema	
4. Gegengunst erhöht...	159-161			
(TUSSENSPEL)	161-163	a		
Liebe nähret Gegenliebe und entflammt...	163-165	F	tweede tema	
was ein Aschenfünkchen...	165-167 167-169			
[und entflammt zur Feuerbrunst was ein Aschenfünkchen bliebe (3 maal)]	169-178	C		
(NASPEL)	178-183			

Ook die klavierbegeleiding weerspieël die vormtegniese verhoudings. Die eerste drie strofes word deurlopend gekenmerk deur 'n verdubbeling van die melodielyn in die regterhand, verlewending deur die toevoeging van harmonietone in sestiendenootbeweging. Slegs by hoogtepunte vind ver-

stilling plaas: m. 103 en 149 ("...nähme", met fermate) en by die kadens in m. 109 - 111 en 155 - 157 ("...dich nicht vergebens..."). Die laasgenoemde frase val verder op deur die terugkeer van die begin tot die register van die stem, na die oktaaf-afstand wat sedert die begin van die strofe ("dann, o Himmel...", m. 103 - 108) tussen stem en begeleiding behou is. In die vierde strofe ("tweede tema") daarenteen, is die begeleiding sterk gedifferensieerd. In die oorleiding na die tweede tema kondig die klavier selfs die tema aan (m. 111 - 113; 157 - 159), om dit kort daarna in die nuwe toonsoort te herhaal (m. 115 - 117; 161 - 163). Die hoogtepunt van die strofe ("und entflammt...") word geaksentueer deur die vierstemmige melodie-komplementêre begeleiding (m. 119 - 120, 123 - 124). Dieselfde punt in die "reprise" (m. 165 - 166 en 169 - 170) bevat geringe wysigings van dieselfde prosedure. Die akkoordwisselings tussen die hande, soos onder meer in m. 117 - 118, 121 - 123 en in die vokale gedeelte van die Koda (m. 171 - 178) verteenwoordig 'n bekende begeleidingsformule by Beethoven. In die "deurwerking" (m. 127 - 133) word die vokale vooruitneming van die "reprise" se teksaanvang begelei deur 'n driemaalige sekvens op die aanvangs-melodiêreël.

Die kort naspel (m. 178 - 183) berus op die motief waarmee die "eerste tema" afsluit (vgl. m. 156 - 157).

Voetnote

1. Sien ook op. 52/5.
 2. Soos "An die Hoffnung" (op. 94) en "Adelaide" (op. 46) is WoO 118 bestempel as solokantate. Vgl. Boettcher, p. 111.
 3. Vgl. ook "Mit einem gemalten Bande", op. 83/3 en "Mailed", op. 52/4.
-

2.24 O care selve, WoO 119

G-majeur; Allegretto; 6/8.

Die teks (Metastasio)¹⁾

Die teks vir **O care selve** is ontleen aan Metastasio se "Olimpiade" (Schürmann, 1980:287), 'n libretto wat reeds in 1733 deur Caldara getoonset is (Riemann, 1961:208). Dit word verdeel tussen die koor en die herderin Argene. Inhoudelik adem die liefdesteks 'n arkadiese atmosfeer (care selve = letterlik, heerlike woud) en die gepaardgaande "felice libertà", waardeur liefde en trou gekultiveer word ("condisce e gara amore, e fedeltà").

Die musikale vergestaltung

Die toonsetting het in 1795 ontstaan, ongeveer gelyktydig met die tweede weergawe van **Der freie Mann** (WoO 117)(KHV, 1955:580). Die werk is nie alleen die vroegste solo-toonsetting van 'n Italiaanse teks nie,²⁾ maar ook, volgens Thayer-Forbes (1973:195) die vroegste werk waarin Beethoven se stylegte hantering van die taal opval. In die outograaf is die teks noukeurig, en in rooi ink aangebring (KHV, 1955:581).

Alhoewel Beethoven se toonsetting slegs 'n enkele afwisseling tussen (eenstemmige) koor en solis bevat, maak Metastasio se libretto voorsiening vir 'n meermalige strofe-agtige afwisseling (Schürmann, 1980:287). As **kansonet** openbaar die toonsetting die strukturele en ritmiese eenvoud en ligte danskarakter van dié Italiaanse vokale werktipe (Riemann-S, 1967:445). Ooreenkomstig die teks (koor-Argene) is ook die toonsetting tweeledig (a b, 12 + 12 + naspel). Kenmerkend is die polsende jambiese formule $\downarrow \uparrow$, wat slegs in b uitgebrei word tot drietoengroepe. 'n Voorliefde vir toonrepetisie en klein intervalle is gemeenskaplik aan beide seksies. Modulasies word beperk tot 'n enkele uitwyking na D-majeur in m. 15 - 16.

Die a-gedeelte berus in wese op twee ritmies-identiese viermaatgroepe (m. 1 - 8), waarvan die tweede slegs 'n tertstransposisie van die

eerste is. Beide berus op dieselfde harmoniese basis en teks. Die slot (m. 8 - 12) is 'n tweemalige weergawe van "felice libertà", as musikale variante van die tweemaat-halffrase in m. 6 - 8.

Die strukturele eenvoud van a word in b voortgesit deur die sekwenisiële maatpare 13 - 14 en 15 - 16 wat neerkom op 'n onprentsieluse omspeling van die sekunde-progressie b - a en g - fis. Mate 16 - 20 vorm wesenlik die afsluiting van die lied, met m. 20 - 24 as kadensvoerende koda. Lg. word in m. 24 - 28 'n oktaaf hoër gereflekteer as naspel.

Die begeleiding is in a beperk tot 'n ritmies-komplementerende melodieverdubbeling as drieklanke (in die regterhand) en harmonies-ondersteunende bas. Hierteenoor verskyn b meer gevarieerd, met 'n enkele akkoord per maat (m. 13), melodieverdubbeling (m. 14, 16, 19, 20 en 22) en geïsoleerde kwartnoot-akkoorde ($\text{♩}^{\vee}$ of $\text{♩}^{\cdot}$) in m. 17, 18, 21 en 23.

Die voorspelbare volksliedagtige melodie en sekwenisprogressies maak ten opsigte van woord-toonverhoudings vir weinig meer voorsiening as slegs 'n grondliggende affek van vreugde en pastorale geluksaligheid. Die melismatiese "fedeltà" (m. 21 en 23) en hoogliggende toonrepetisie by "amore" (m. 22) kan as emosionele en musikale hoogtepunt beskou word.

Voetnota

1. Sien die inleiding tot op. 82.
 2. Die toonsetting is voorafgegaan deur minstens drie meerstemmige werke (Thayer-Forbes, *ibid.*:195), nl. WoO 99/1, 5 en 6.
-

2.25 Man strebt die Flamme zu verhehlen (Lied für Frau von Weissenthurn), WoO 120

F-majeur; Andante; C.

Die teks (digter onbekend)

Die liefdeslied, gebaseer op 'n gedig van 'n onbekende digter is gekomponeer in opdrag (?) van Johanna Franul von Weissenthurn (1773 - 1847), 'n Weense aktrise (Schürmann, 1980:288).

Die musikale vergestaltung

Sowel die ontstaansgeskiedenis as die handskrif en die herkenbare vroeë styl veronderstel 'n vroeë Weense ontstaan (KHV, 1955:581).

Vormtegnies is die duidelike tweeledigheid (a b) van die strofiese toonsetting opvallend, deurdat die tweede gedeelte herhaling vereis. Sodoende word dié teksgedeelte geaksentueer.¹⁾ Van die vroeë Weense liedere is die "Weissenthurnlied" een van die mees liriese. Alreeds die viooltematiek van die inleiding (m. 1 - 6) wat die melodie-aanvang vooruitloop, en gekenmerk word deur chromatiese deurgangs- en wisseltone, trillers en acciacaturas, is bewys hiervan.

Die bekoorlike melodie, wat volgens Schiedermaier (1925:341) nog steeds Neefe-kwaliteit openbaar, bestaan uit sewe tweemaatfrases (herhaling uitgesluit), elk gekenmerk deur die opslagpatroon 7.77. 'n Mate van monotonie is dus onvermydelik. Die tydelike trioelvorming (m. 17), die melodiese slotkadens (in m. 21 - 22) asook die talle seufzer-frase-eindes (m. 8, 10, 12, 16, 18, 21 - 22) is verdere aanduidings van 'n oorgeërfde liedtradisie.

1. Man strebt die Flam - me zu - ver - heh - len, die hei - ße - fühl - vol - ed - lea - nen sich un - ter.
 2. Ein Blick sagt mehr als tau - send - Wör - te, ein Blick ent - rie - gelt ab die Pför - te der lang ver -



Die **toonsoortpatroon** is eenvoudig en voorspelbaar. Die eerste helfte van die lied (m. 1 - 12) sluit af op 'n halfkadens in F-majeur. Die tweede gedeelte beweeg deur C-majeur (in m. 15 - 18) en d-mineur (m. 18 - 19) voor die terugkeer na die tonika.

Die **klavierbegeleiding** volstaan met 'n wisseling tussen melodieverdubbeling (m. 10 - 12, 18 - 22) en blote akkoordondersteuning. Laasgenoemde volg in die tweede helfte van die lied die gewilde $\frac{7}{b} \frac{7}{b}$ -patroon.

Die klavierinleiding vertoon met ses mate aansienlik meer uitgebreid as wat die geval is met ander vroeë liedere van hierdie omvang, omstandighede wat kan dui op Beethoven se bevoorkeurde betrokkenheid by die instrumentale musiek. Die eerste vier mate van die vokale melodie (vgl. m. 6 - 10) word in m. 4³ - 6³ aangevul met materiaal wat nie in die vokale melodie self voorkom nie. Hiervan is veral die eg-instrumentale kadensformule in m. 5 - 6 noemenswaardig. Die sestiendenoot-klavierfigurasie in m. 2²⁻⁴ - op sig self 'n variant van die vokale anakrusis - vind weerklank in die kort tussenspel wat die a- van die b-gedeelte skei (m. 12 - 14) en lei (m. 13 - 14) na die versierde vokale aanvangsfrase.

Die naspel (m. 22 - 24) stem ten opsigte van die twee slotmate ooreen met dié van die voorspel, en dien as direkte oorleiding tot die begin van die tweede strofe.

Voetnote

1. Die tweede strofe is in die manuskrip in 'n ander handskrif as Beethoven s'n. Die eiehandige D.S.-teken aan die einde dui egter op insluiting daarvan.

3.26 Adelaide, op. 46

Bes-majeur; Larghetto - Allegro molto; †

Inleiding

Van Friedrich von Matthisson (1761 - 1831, 'n tydgenoot van etlike ander "Beethoven"-digters soos Höltz, Bürger en andere), het Beethoven vier tekste getoonset, naamlik **Adelaide**, **Opferlied** (vier toonsettings, w.o. op. 121b en WoO 126), **Andenken** (WoO 136) en **An Laura** (WoO 112).¹⁾ As lirikus en verteenwoordiger van die literêre Rokoko vertoon hy 'n sterk stilistiese ondertoon van natuurromantiek in sy werk - 'n styltema wat ook in ander toonsettings van Beethoven na vore tree, soos die Liederkreis **An die ferne Geliebte**, op. 98. Die teks, 'n Sapphiese ode, het gedurende 1788 ontstaan en het vir die eerste keer in 1790 in die "**Hamburger (Vossischer) Musenalmanach**" in druk verskyn. Sowel die liefdesliriese trant as die naam van die gedig het 'n waarskynlike oorsprong in 'n chanson van Jean Francois Marmontel (1723 - 1772) (Friedlaender, 1902:403 - 404; Elschenbroich, 1960:711). Alhoewel 'n kleinmeester, is Matthisson deur Schiller hoog aangeskryf as digter: "Herr Matthisson ist...ein sehr glücklicher Maler von Empfindungen." Schiller karakteriseer sy digkuns as "sanfte Schwermut und eine gewisse kontemplative Schwärmerei, wozu die Einsamkeit und die schöne Natur den gefühlvollen Menschen so gerne neigen". (Schiller 13, s.a.:375 - 376).

Beethoven se geesdrif vir hierdie "Empfindungslyrik" blyk onder meer uit die versending van 'n kopie van die lied aan die digter, aan wie dit ook opgedra is, en 'n begeleidende brief. Die digter se lof vir die komposisie word weergegee in die 1811-heruitgawe van sy gedigte (Thayer-Forbes, 1973:193; Schindler, 1906:58).

Die teks

Die gedig **Adelaide** bestaan uit vier strofes van drie reëls elk, met die titelnaam as wederkerende refrein aan die einde van elke strofe. Vormtegnies word die Sapphiese versvoet - weliswaar in gewysigde vorm - benut. Soortgelyk aan (byvoorbeeld) Jeitteles se gedigte in op. 98

vertoon die gedig die gewilde natuurromantiekidoom - die identifisering van die geliefde met natuurbeelde - eie aan vele Rokoko- gedigte. Elk van die strofes stel 'n "stadium" in die verering van die geliefde daar: in die eerste 'n blote wandeling in die natuur ("Einsam wandert dein Freund im Frühlingsgarten"); in die tweede straal haar beeltenis in die stroom, die sneeu, die sonsondergang, die sterre; in die derde word die geliefde naam deur die natuurverskynsels self gefluister, gesuis, gefluit. Die laaste strofe is 'n vooruitblik: "Einst, ein Wunder, entblüht auf meinem Grabe eine Blume...", met die naam "auf jedem Purpurblättchen...".

Die musikale vergestaltung

Die lied behoort tot Beethoven se vroeë skeppingsperiode²⁾ en ontstaan in die loop van 1795/96 - sketse dateer uit die eerste helfte van 1795 (NB II, 1970:535; KHV, 1955:108 - 109; Thayer-Forbes, 1973:192) - as resultaat van Beethoven se studies by Antonio Salieri. Invloede van die Italiaanse opera is dan ook sonder meer herkenbaar aan die liriese, aria-agtige inslag, met heelwat herhalings, terughoudings en die stretta-finale. Ook die titelopskrif van die eerste uitgawe (1797) - "eine Kantate für eine Singstim(m)e..." - dui op die Italiaanse tradisie,³⁾ naamlik vir 'n meerdelige, deurgekomponeerde werk vir solostem en klavierbegeleiding (Riemann S, 1967:438). Vir Boettcher (1928:98) verteenwoordig "Adelaide" 'n "rein musikalische Form," waarby die klavier in die eerste plek die draer van die affek is en die teks 'n sekondêre posisie inneem. As 'n nie-strofiese lied word die vier strofes van die Matthisson-gedig ongelyk behandel. Die eerste strofe strek vanaf m. 5 tot 17. Hiervan neem die eerste drie teksreëls (dit wil sê sonder die refrein) agt deurlopende mate (m. 5 - 13) in beslag.⁴⁾ Die tweede strofe daarenteen, wat feitlik onmiddellik op die eerste volg, beslaan 20 mate (m. 18 - 38). Uitbreiding word verkry deurdat die hele strofe twee keer verskyn, met uitsondering van die eerste reël. Die prioriteit van die musikale verloop bo die teksbetekenis, kom veral in hierdie strofe na vore deur die aanwesigheid van 'n variasie - of deurwerkingsbeginsel, 'n aspek waarop mettertyd verder ingegaan sal word. So is die gedeelte in m. 29 - 32 'n getransponeerde en ritmies effens gewysigde terugverwysing na m. 21 - 25.

Die derde strofe strek oor 27 mate (m. 42 - 69), beginnende met 'n terugverwysing na die begin van die lied. Dié strofe- teks word ten volle herhaal, met 'n addisionele herhaling van "Wellenrauschen..." in m. 52 - 55 as sekvens van die voorafgaande mate, en van "Adelaide" in m. 68 - 69. Die laaste (vierde) strofe strek oor 'n totaal van 102 mate (96 - 152 + Koda m. 153 - 181), tussenspele ingesluit.

Die 18de-eeuse idee van "Szene und Arie" (byvoorbeeld **Ah, perfido**) tree veral na vore deur die tempo- en uitdrukkingsmatige kontras tussen die aanvanklike Larghetto (strofes 1 - 3, m. 1 - 69) en die Allegro molto - gedeelte (vierde strofe, m. 69 - 181). Hierdie vormtegniese basis word reeds gevind in een van Beethoven se vroegste liedpogings uit die jare in Bonn, die **Elegie auf den Tod eines Pudels** van 1787 (WoO 110), en vind 'n naklank in die latere **Busslied** uit op. 48.

Die geleidelike musikale intensivering in die lied blyk ook onder meer daaruit dat die Adelaide-refrein in die verloop van die lied meer dikwels verskyn, en met behulp van middele soos chromatiek, melismatiek en verlenging van nootwaardes toeneem in uitdrukkingskrag.⁵⁾ So bevat elk van die eerste twee strofes twee verskynings daarvan, en verskyn dit drie keer in die derde strofe. In die meer uitgebreide laaste strofe verskyn dit sewe keer.

As deurgekomponeerde lied openbaar die werk, ten spyte van die vroeë ontstaan daarvan, 'n hegte strukturele eenheid. Die deurlopende natuurliniese trant van die teks, die gereeld wederkerende refrain en die geleidelike opbou ten opsigte van proporsies en klimakswerking (laasgenoemde veral in die koda) is die meer sigbare aspekte daarvan. As kernmateriaal vir die hele lied geld die melodielyn van die eerste strofe, wat op sigself reeds gedeeltelik in die voorafgaande klavier-voorspel (m. 1 - 5) aangekondig word:

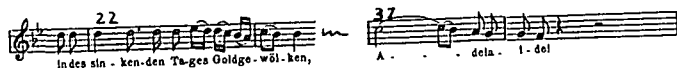
Ein-sam wan- - delt dein Freund im Frühlings- garten, umd vom lieb- lichen Zaubерlicht um-flos-sen, das durch

wan- - - kende Blü-ten-zwe-ge zittert, A. - - de-la - i - del A. - - de-la - i - del

Twee hoofmotiewe is herkenbaar: die opwaartse arpeggiërende beweging f - bes - d (a, m. 5 - 6) en die dalende toonleerfiguur es - a + seufzer - c - bes (b, m. 7 - 8). Die Adelaide -refrein is 'n ontwikkeling van b (=b³); so ook die seufzer-figuur wat feitlik alle frase- of half frase-eindes kenmerk, en telkens ook in die klavierbegeleiding verskyn.

So word die arpeggio-idee van a weer teruggevind in m. 9, asook aan die begin van die tweede strofe, in m. 18. Ook die herverskynings daarvan aan die begin van die derde strofe (m. 42 en 46), en die reprise-agtige terugkeer aan die begin van die Allegro molto (m. 69), en die variante daarvan (m. 111 - 112, 115 - 117, 121 - 125) is verdere bevestiging van die onderliggende instrumentalistiese verwerkingsbeginsels in die werk.

Die b-idee vind 'n ooglopend duidelike neerslag in m. 21 - 23 en m. 29 - 31, by die teksgedeelte "in des sinkenden Tages Goldgewölke", en die Adelaide -refrein in m. 37 - 38.



In die derde strofe verskyn sowel a as b as terugverwysing na die aanvang van die lied. Dit, tesame met die nuwe toonsoort (Des-majeur) en die modulerende funksie van die voorafgaande tussenspel (m. 38 - 41), verleen aan hierdie gedeelte die voorkoms van 'n deurwerkingsgedeelte.



Minder direk, maar tog struktureel-afhanklik van b is die toonleerfigure in m. 40 en 44 (klaviertussenspele) en herverskynings van dieselfde figuur in die begeleiding in m. 48, 49, 52, 53, 58, 60, en die vokale lyn in m. 63 en 64.

In die Allegro molto-gedeelte wat - minstens ten opsigte van die gewysigde herverskyning van a by die klavier - die funksie van 'n

soort reprise vervul, kom b dikwels in gewysigde vorm voor, soos in m. 75 - 77, 83 - 85, 92 - 93; uitgebreid in m. 121 - 125, 126 - 129, 131 - 133. 'n Verbindende element in al die laasgemelde gevalle is die seufzer, (b^2), wat 43 uit die 58 frase -of halffrase-eindes kenmerk: slegs in m. 19, 36, 49, 53, 57 - 58, 64, 65, 129, 133 en 170 - 171 word hiervan afgewyk deur "opwaartse seufzer" of tertsbeweging as frase-eindes.

Die refrein-idee (b^3), is op sigself 'n ontwikkeling van die kadensprogressie van b (vergelyk m. 7 - 8) en verskyn vir die eerste keer in m. 14 - 15. Die karakteristieke sirkelgang hier (a - bes - c - bes), verskyn in m. 27 verskuild as a - b - d - c:



Aan die einde van die eerste gedeelte (m. 66 - 67 en 68 - 69) verskyn dit as chromatiese klimaksfigure (es - e - g - f - es). In die tweede gedeelte word die ontwikkelingskrag van die idee geïllustreer deur die gevarieëde aanwending daarvan ook by ander teksgedeeltes as die refrein. So verskyn dit in 'n nuwe diatoniese gedaante by "Einst, o Wunder..." (m. 72 - 73, 114 - 115), "(o) Wunder entblüht" (m. 74 - 75, 82 - 83) en by "Adelaide" (m. 104 - 105, 145 - 146). Die chromatiese weergawe van vroeër (m. 66 - 69) vind nou weerklank in konstruksies soos by "eine Blume der Asche..." (m. 86 - 88)⁶⁾, "der Asche meines..." (m. 90 - 92) en "...jedem Purpurblättchen..." (m. 157 - 159). Die naamrefrein in m. 108 - 111 en m. 149 - 152 is uitgebreide weergawes van dieselfde b^2 -idee, terwyl die chromatiese vorm in verlengde nootwaardes in m. 167 - 171 'n dramatiese hoogtepunt vorm. Die verskyningsvorm aan die einde van die lied (m. 177 - 179) is 'n ritmies- en struktureel-vereenvoudigde weergawe van die een in m. 14 - 15.⁷⁾

Die volledige vokale party veraanskoulik hierdie strukturele opset:

181

Afgesien van hierdie (soms verskuilde) verwantskappe, en die talryke onmiddellike herhalings (byvoorbeeld m. 42 - 48, 48 - 55), dra ook die terugkeer van kleiner of groter gedeeltes veel by tot die samehorigheid van die lied. Die gretige en gejaagde trant van die tweede gedeelte maak by uitstek van hierdie middel gebruik ter wille van spanningsverhoging. So is die hortende sekvens by "Einst, o Wunder!" in m. 114 - 115 en 118 - 119 'n direkte herhaling van die begin van die Allegro-gedeelte; m. 135 - 142 van 94 - 101; en 145 - 152 van 104 - 111. In m. 126 - 133 word m. 63 - 65 voor die gees geroep.

Aan die hand van bogenoemde motief-elemente is die motiwiese samehang duidelik nawysbaar, met uitsondering van die melodie by die teksgedeelte "Deutlich schimmert auf jedem Purpurblättchen" (m. 94 - 101 en 135 - 142). Die sleutel hiertoe is egter geleë in 'n vroeë skets vir die lied soos aangehaal deur Gustav Nottebohm in sy **Zweite Beethoveniana** (1970:536). In hierdie skets, wat slegs betrekking het op die naamrefrein "Adelaide" word die vyflettergreepige woord beperk tot 'n viernootfiguur. Die beperkte singbaarheid het waarskynlik meegebring dat dit verwerp is om later in aangepaste vorm heraangewend te word:



Dié idee sou moontlik as 'n ontwikkelingsvorm van b gesien kon word.

Ook uit 'n harmoniese oogpunt openbaar die lied noukeurige beplanning wat struktureel sterk herinner aan die instrumentale werke. Die eerste strofe (m. 1 - 17) berus slegs op die hooftoonsoort, Bes-majeur, waarby slegs die hoofdrieklanke betrek word. Die tweede strofe (m. 18 - 36) daarenteen, staan in die teken van 'n oorgang: reeds in m. 25 word die dominant F bereik, die toonsoort waarin die strofe afsluit (m. 38). Met die tussenspel in m. 38 - 41 word die toonsoort van Des-majeur bereik, die hooftoonsoort van die derde strofe. Die uitwyking na Ges (kadens in m. 55 - 58) lei, deur middel van die "Duitse" sekstakkoord in m. 62 (Bes: $IV^6 - V$) terug na die hooftoonsoort Bes. Die Allegro molto-gedeelte val harmonies uiteen in drie seksies, waarvan die eerste (m. 70 - 111) op die tonika-majeur, die tweede (m. 112 - 133) op die tonika-mineur, en die derde (m. 135 - 181) weer op die tonika-majeur

berus. Die funksie van die harmoniek in die emosionele stuwings van die koda kan veral geïllustreer word aan die hand van die chromatiek in m. 162 - 169.

Alhoewel die lied dus beskou moet word as "deurgekomponeerd", vertoon die **begeleiding** tog 'n mate van onafhanklikheid per strofe, in dié sin dat die individuele strofes elk 'n eie (begeleidingstegniese) profiel het. Vir die eerste gedeelte van die lied is slegs die trioolbeweging verbindend; tekstuur, funksie en materiaal verskil aansienlik. So word die begeleiding van die eerste strofe gekenmerk deur 'n dun tweestemmige tekstuur, waarby die regterhandparty arpeggiërende aanvulling verskaf by die harmoniese basis soos deur die linkerhandoktawe aangedui. Die vokale party verloop onafhanklik hiervan.⁸⁾ 'n Verbinding met die tweede strofe, wat in m. 18 begin, word reeds vanaf m. 13 verskaf deur die teenwoordigheid van twee nuwe idees eie aan die tweede strofe:

1. 'n gebroke trioolfiguur in die regterhand () teenoor 'n liniêre beweging in die linkerhand ( , m. 21 - 24, 28 - 31), en
2. akkoordrepetisie in die regterhand () en toonrepetisie in die linkerhand (m. 17 - 20, 25 - 27, 32 - 33).

Ook die begeleiding van die derde strofe word vooruitgevoel deur die invoering van 'n nuwe formule in die kort tussenspel (m. 38 - 41). Benewens die akkoord- of toonrepetisies van die tweede strofe, tree twee liriese motiewe nou op die voorgrond. Die eerste hiervan, (m. 40³ - 41¹) is 'n toonleerfiguur wat, soos reeds aangetoon, struktureel verband hou met die melodielyn van m. 7 - 8, terwyl die tweede (m. 41¹ - 42¹), 'n wisseltoonmotief as toonskildering vooruitwys na die "Nachtigallenflöten" in die begeleiding van m. 51 en 55. Die deurwerking-agtige voorkoms van dié strofe blyk juis onder meer uit die verwerking van beide motiewe in sowel stemparty as begeleiding, dikwels op kort afstand van mekaar. So verwys m. 40 en 44 (begeleiding) vooruit na respektiewelik m. 43 en 47 (stem). Dieselfde figuur verskyn ook in m. 48, 49, 52, 53, 58 en 60. Die nagtegaal-stilerings verskyn origns (gewysig) by die stem in m. 59 en 61, en as begeleidingsfiguur in m. 65 en 67. Die begeleiding in dié strofe dien daar veral tot naturalistiese klankskildering en atmosfeerdaarstelling, waardeur die lied kan geld as voorloper van die

latere kunslied van die Romantiek.

Die emosionele stuwling van die laaste strofe word nie slegs deur die kort vokale frases bewerkstellig nie. Hierdie stretta-karakter word verder gekomplementeer deur 'n verskeidenheid begeleidingsformules soos akkoordalternering as kwasi-versnelling (m. 72 - 77, 114 - 119, 135 - 142) en klimaksbewaterende toonleer (m. 93, 111) en wisselnootfigure (m. 120, 134). Die gretigheid by "entblüht, ach entblüht" (m. 122 - 125) word begeleidingstegnies ondersteun deur die gebroke arpeggiofiguur $\gamma \begin{smallmatrix} \text{f} \\ \text{f} \end{smallmatrix}$. Die kortasemrige naamrefrein word in m. 102 - 107 (143 - 148) deur sekwensiële klavierprogressies vooruitgeleef.

In die koda self word van 'n verskeidenheid begeleidingstegnieke gebruik gemaak ter ondersteuning van die emosionele hoogtepunt. In m. 152 - 159 word die deels chromatiese Alberti-bas aangevul met melodie-ondersteunende akkoorde op die swak polsslae. Die p - crescendo - ff - proses van m. 161 - 164 word begeleidingstegnies geaksentueer deur die regterhand-tremolo. Die vokale hoogtepunt self (m. 167 - 171) word vergestalt as deels arpeggio-, deels toonleer-figurasies. Die verstillende (calando) naspel en slotrefrein (m. 171 - 181) daarenteen, vertoon 'n veel eenvoudiger tegniek. Die laagliggende begeleiding volstaan by legato akkoordalternerings in rustige kwartnootwaardes.

Voetnote

1. Vir twee verdere Matthiisson-tekste bestaan slegs sketse: **Wunsch** (SV 265; sien ook Nottebohm, **Zweite Beethoveniana**, Leipzig 1887, Johnson Reprint, Londen/New York 1970, p. 90 en 575) en **Badelied** (SV 71; Nottebohm, op.cit. p. 350).
2. Chronologies moes die werk, 'n tydgenoot van die tjellosonates op. 5 en die konsertaria **Ah, perfido** (op. 65) die opusnommer 6 gedra het. Sien KHV, 1955:109.

3. Boettcher (p. 163 - 164) vind selfs ooreenkomste met arias uit Salieri se opera "Axur".
 4. "Eine so langathmige, schöne Melodie...hat bis dahin das deutsche Lied nicht gekannt". Vergelyk Friedlaender op. cit. p.404.
 5. Die musikale "bruikbaarheid" van die woord is waarskynlik daarin geleë dat dit presies ooreenstem met die tradisionele slotreël - die "adoniese" reël van die Sapphiese ode. Hierdie metriese eienskap het ook ander digters beweeg om dit as refrein te benut. Sien Friedlaender, op. cit., pp. 404 en 582.
 6. Die ooreenkoms van hierdie frase (m. 86 - 89) met die latere aria van Florestan "Euch werde Lohn..." uit **Fidelio**, is opvallend.
 7. Hierdie slotfrase as geïsoleerde verskynsel aan die einde van die lied word deur Hans Joachim Moser (**Kleine Beiträge zu Beethovens Liedern und Bühnenwerken**, in Neues Beethoven-Jahrbuch, Augsburg 1925, pp. 43 - 65) in verband gebring met die sogenaamde "Devisenarie" van die sewentiende-eeuse Venesiaanse opera, waarby die kern van die teks aan die begin van die aria verskyn, vóór die orkes-ritornello. By Beethoven het die omgekeerde prosedure, soos hier en in etlike ander liedere, spesiale betekenis as afronding en afsluiting, "wie ein träumerischer Nachklang den Ring zum Anfang schliessend" (p. 56).
 8. Die voorspel (m. 1 - 5) loop egter die melodie vooruit in die regterhand, met arpeggio-ondersteuning in die linkerhand.
-

2.27 Elegie auf den Tod eines Pudels, WoO 110

f-mineur/F-majeur; Mesto - Andante ma non troppo; 2/4.

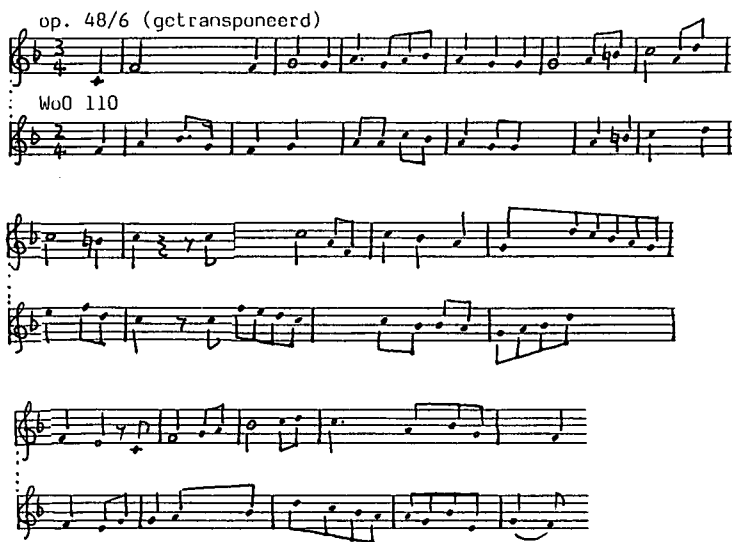
Die teks (digter onbekend)

Die onbekende digter se Elegie het weliswaar sy oorsprong in die dood van 'n dierevriend, maar die grondtrek is terselfdertyd 'n manifestasie van gedagtes oor vriendskap, trou en die tydelikheid van die lewe.

Waar in die eerste drie strofes gefilosofeer word oor die verlies van 'n vriend, kom die digter in die laaste strofe tot die positiewe slotsom: "...geliehen ist uns alles, was wir lieben,/ kein Erdenglück bleibt lange unbeweint./ Mein Herz soll nicht mit dem Verhängnis zanken/ um eine Lust, die es verlor".

Die musikale vergestaltung

Die ontstaan van die lied kan nie met sekerheid gedateer word nie. Nottebohm se datering (1787) word nie nader gekwalifiseer nie, want nóg die outograaf nóg 'n uitgawe vóór 1888 nóg enige sketse was aan hom bekend (KHV, 1955:572-3). Prieger plaas die werk later (1794-95), op grond van 'n ooreenkoms (m. 21 - 22) met Adelaide (op. 46). Indien stilistiese ooreenkomste as uitgangspunt vir die datering geneem word, is die verwantskap met op. 48/6 (1802) veel meer betekenisvol. Gemeenskaplikhede tussen die **Elegie...** en die **Busslied** geld sowel ten opsigte van die inhoudelike (tekstuele) as die vormtegniese en stilistiese aspekte. Soos in die geestelike lied word die neerdrukkende stemming van die eerste drie strofes (Mesto) musikaal opgeklaar deur die meer positiewe Andante in die tonika-majeur. Benewens die gemeenskaplike voorliefde vir die seufzer-figuur (wat verklaarbaar is uit die verwante grondaffek van albei werke), is dit veral die majeurevorm van beide melodieë wat opvallende stilistiese en strukturele ooreenkomste toon:



Origens is die gevorderde tegniese aspekte nie te vereenselwig met die ander vokale musiek van die pre-Wenen jare nie. Hans Volkmann (1904:38-39) skryf: "Es ist gewiss bezeichnend für Beethoven, dass ihm bei all den galanten Liebesliedchen seiner Frühzeit [WoO 107,108] nichts bedeutendes einfiel, während er bei dem Sang auf die Treue - un sei es auf die eines Hundes - die innigsten, ergreifendsten Töne fand."¹⁾

Die toonsetting verteenwoordig - soos die **Busslied** - 'n tussenstadium tussen die strofiese en die deurgekomponeerde lied. Die eerste gedeelte (A, m. 1 - 36) berus op sigself op 'n drieledige melodie, met a in m. 4 - 12, b in m. 12 - 28 en die reprise van a (met nuwe afsluitingswending) in m. 28 - 36. Die drieledigheid geskied dus by wyse van vier agtmaat-frases: 8 + (8 + 8) + 8. Kenmerkend vir die melodiegewing is die oorwegende klein intervalle. Groter intervalle word slegs by frase- en half frase-aanvange (m. 4 - 5, 8 - 9, 12, 16 en 28) gevind, met 'n tendens tot geleidelike daling vanaf dié punte. Laasgenoemde prosedure lei tot die vorming van talle seufzer-figure. Die enigste opvallende stygende tendens is in die (nuwe) reprise-slotwending by "geschaffen mich zu freu'n" (m. 34 - 36). Die dalende verminderde septiem in m. 35 beklemtoon terselfdertyd die tekstuele hoogtepunt van die eerste drie strofes en die

algemeen-droefgeestige stemming.

Die frasebou van B is identies, met a in m. 37 - 44; b in m. 44 - 60 en a' in m. 60 - 68. 'n Stretta-koda, gebaseer op die laaste twee teksreëls, vorm die slot van die lied (m. 68 - 76). B word van A onderskei deur die veranderde toongeslag, sneller tempo en nuwe begeleidingsformules. Die melodiegewing vertoon breë motiwiese ooreenkomste, sonder om 'n "majeur-weergawe" van A te wees.

Die aanvangsmate van die lied bied die motiwiese kern van die hele toonsetting. Die algemene kontoer van m. 4 - 8 herverskyn feitlik identies (getransponeer na As-majeur) in die viermaathalf frase van m. 12 - 16, en vorm ook die basis van etlike strukture in B: m. 36 - 40; 44 - 48; 48 - 52; 53 - 56 en 57 - 60. Kenmerkend is die trapsgewys-dalende en weer -stygende beweging, met seufzer-kadens:



In breër verband sou ook fragmente soos dié in m. 17 - 20, 22 - 25 en 74 - 76 hierby betrek kon word. Die gebroke melodiese lyn by "...eine Lust, die es verlор..." in m. 57 - 60 dui op 'n besondere sensitiwiteit vir die teksgedeelte. Dit is juis hierdie fyner handwerk-aspekte soos die motiwiese geslotenheid, gevorderde vormhantering en deklamasie wat die vermoede laat ontstaan dat die werk later as die

algemeen-aanvaarde 1787 kon ontstaan het. Melodie-wendinge soos dié in m. 21 - 24 en 49 - 52, toon noue ooreenkoms met **Adelaide**, op. 46 (1794 - 1796, vgl. m. 81 - 85). Ook die stretta impliseer enersyds 'n ontstaansdatum in die nabyheid van op. 46, en andersyds kennis van die Italiaanse komposisiestyl. Beethoven se onderrig in laasgenoemde (by Salieri) het eers ca. 1793 begin (Thayer-Forbes, p. 141, 149).

Mineur-toonsoorte is in Beethoven se liedere verreweg in die minderheid, en word bepaal deur besondere tekstuele omstandighede (Boettcher, 1928:126-128), soos die treurmars- agtige eerste gedeelte van die **Elegie**, die sombere **Vom Tode** uit op 48, en drie van die vier toonsettings van Goethe se **Sehnsucht** (WoO 134). Met uitsondering van m. 12 - 22 wat in die parallelle majeur (As) verskyn - en nie-modulerend bereik word - is die A-gedeelte in geheel in die tonika, f-mineur. Chromatiek word beperk tot kadensformules (in m. 11 - 27) en chromatiese deurgangsnote (in m. 17 en 34). 'n Enkele tussendominant (V7/vi in m. 33) aksentueer die slotfrase van A. In die B-gedeelte val die vroeë dominant-modulasie (m. 41 - 44) op, om in m. 55 - 56 gevolg te word deur 'n wending na a-mineur en in m. 57 - 60 weer eens na C-majeur.

Die **begeleiding** in A volg die melodiese verloop noukeurig in die boonste klavierparty, met die onderstemme as harmoniese ondersteuning, sodat 'n vierstemmige resultaat ontstaan. In ooreenstemming met die teks van die laaste strofe is die begeleiding in B ligter vergestalt. In die gedeelte tot en met die begin van die reprise (m. 60) oorweeg die akkoordalterneringsformule . Die afwyking () by "Mein Herz soll nicht..." (m. 52 e.v.) het waarskynlik (klop-) illustratiewe funksie. Ook die ritmiese verlewendinging vanaf m. 61 tot die einde () by "...du lebe fort und gaukle..." moet in dié lig gesien word. Die kort voorspel (m. 1 - 4) is 'n musikale karakterisering van die teksinhoud van die A-gedeelte: die vokale openingsmate word hierin vooruitgehoop, maar opgebreek in geïsoleerde vierstemmige akkoorde, volgens die aard van die musikaal- retoriese Tmesis.

Voetnote

1. Hermann Deiters (TDR 1, 1917:283) het die toonsetting verkeerdelik verklaar as 'n "humoristiese Klage". Dit is egter eerder Beethoven se lewenslange verheerliking van getrouheid - die grondmotief in *Fidelio* - wat hier weerklink vind.

2.28 Abschiedsgesang an Wiens Bürger beim Auszug der Wiener Freiwilligen, WoO 121

G-majeur; Entschlossen und feurig; C.

Die teks (Friedelberg)

Friedelberg,¹⁾ die digter van die afskeidslied, het ook die teks vir die *Kriegslied der Oesterreicher* (WoO 122) gelewer. Dit het as 'n geleentheidsgedig ontstaan ten tye van Napoleon Bonaparte se naderende magte. Die gedig moes kort voor die publikasiedatum van die lied, 15 November 1796, ontstaan het (Thayer-Forbes, 1973:190).

Die gediggie, wat ses strofes beslaan, behoort tot die kategorie van krygsliedere, en het 'n uitgesproke patriotiese strekking.

Die musikale vergestaltung

As 'n spesiale geval van die 18de-eeuse lied "im Volkston" openbaar die krygslied in die eerste plek 'n opvallende "Vernachlässigung jeder Art von differenzierter Begleitung" (Schwab, 1965:101). Die meerderheid van sulke "ons"-liedere word verder gekenmerk deur 'n duidelike en eenvoudige unisoon-karakter en drieklank-melodiek. 'n "Koor"-refrein as herhaling van die laaste gedeelte van die lied is tipies. Ook die vormtegniese inkleding, wat dikwels op 'n ruim mate van herhaling berus, en 'n voorliefde vir sillabiese toonsetting, is uiterlike kenmerke. In 'n kommentaar op sy eie "Schlachtgesang" skryf Reichardt (1782): "Im Schlachtgesang hab' ich in der reinen Bewegung des Silbenmaasses

und im Unisono den ganzen Ausdruck zu treffen geglaubt. Ich kann mir zu dergleichen starken männlichen Gesängen gar keine andere Melodie als die wahre einklängige Melodie denken" (Schwab, 1965:101). Die groter bruikbaarheid van die liedere wat op sulke voorwaardes berus, is vanselfsprekend. Voortvloeiend hieruit is dit nie verrassend nie dat ander vorme van gemeenskapsliedere (Boettcher, 1928:56), soos drinkliedere (WoO 109, 111) en huweliksliedere (WoO 105), van dieselfde struktuurmiddele gebruik maak nie (Pollak-Schlaffenberg, 1918:124). Dit is dan ook opvallend dat tekste met 'n verhewe of ernstige strekking (WoO 117) dieselfde eienskappe vertoon. So het Paul Mies die drieklankbreking by Beethoven geïdentifiseer as uitdrukking vir erns en feestelikheid (Mies, 1974:146).

Die **Abschiedsgesang** berus vormtegnies op 'n eenvoudige tweeledigheid (a b b), waarby sowel a as b elk uit 'n agtmaatfrase bestaan, en b in geheel identies herhaal word. Die a-gedeelte self (m. 1 - 8) bestaan uit twee viermaatfrases wat identies is, behalwe vir die respektiewelike oop (V) en geslote (I) kadense.

Die eintlike krygskarakter van die lied word beperk tot die fanfare-idioom van die tweede gedeelte (m. 8 - 24) ter verduideliking van die teks: "Es ist Stolz auf diese Zierde und Gefühl der Bürgerwürde". Die eerste gedeelte (m. 1 - 8) daarenteen, beweeg oorwegend trapsgewys.

Die **toonsoortsituasie** is eenvoudig en volstaan met G-majeur - daar is geen modulasie nie. Die subdominantiese frases (m. 8 - 12 en 16 - 20) wek egter die indruk van C-majeur. Ook die harmonisering is uitsluitlik diatonies, met die enigste sigbare uitwyking (na C-majeur) in m. 16.

Die **klavierbegeleiding** is deurgaans 'n verdubbeling van die vokale party, in b en b' (m. 8 - 22) selfs in dubbeloktaaf- unisone, wat in m. 23 - 24 opgevolg word met agtstemmige akkoorde, as afsluiting. Die eerste agt mate daarenteen vertoon in die regterhand opvallende tweestemmige horingmelodiek, wat in m. 6 - 8 ook in die linkerhand verdubbel word. 'n Mens let ook op die militaristiese sforzando op die eerste pols, ter wille van 'n trommel-effek. Die linkerhandparty in m. 1

- 6 het bloot harmonie-ondersteunende funksie. Die militaristiese toon word in die kort naspel (m. 24 - 28) versterk deur 'n trillermotief en repeterende triool-akkoorde.

Voetnote

1. Behalwe sy sterfjaar, 1800, en sy betrokkenheid as onderoffisier vir die Weense Vrywilligerskorps, is niks oor dié dilettante-digter bekend nie (KHV, p. 582).
-

2.29 Kriegslied der Österreicher, WoO 122

C-majeur; Mutig; ♩

Die teks (Friedelberg)¹⁾

In 'n nog sterker mate as die **Abschiedsgesang** behoort Friedelberg se **Kriegslied** tot die kategorie van krygsliedere.²⁾ Al vier strofes het as grondgedagte die onoorwinlikheid, moed, grootsheid, moraliteit en offervaardigheid van die volk: "Ein grosses deutsches Volk sind wir...". Die ontstaan van die teks gedurende Maart - April 1797, was 'n direkte resultaat van Napoleon se oorwinnings in Oostenrykse gebied gedurende dieselfde kort tydperk (Thayer-Forbes, 1973:191).

Die musikale vergestaltung

Die eerste uitgawe van Beethoven se toonsetting is gedateer 14 April 1797, waaruit afgelei kan word dat die toonsetting waarskynlik onmiddellik na voltooiing van die gedig moes plaasgevind het.

Die tweeledige melodie word gekenmerk deur 'n sterk militaristiese trompet-tematiek, veral in a (m. 1 - 8). Beide viermaatfrases is verwant, en berus op die gebroke drieklank, in die geval van die

tweede met dominantmodulasie. Ook die volgende agt mate berus op die herhalingsbeginnsel van 4 + 4 mate. Met mate 12 - 16 word die hoogtepunt van die lied bereik deur die geïmpliseerde fermate op die dominantvierklank in m. 16. Die refrein (m. 16 - 20) word in m. 20 - 24 identies as eenstemmige "koor" herhaal. In ritmiese opsig oorweeg 'n gepunteerde ritme in a, terwyl b gekenmerk word deur 'n beweging in kwartnote. Enkele kort, tweenoet-melismas verleen liriese momente.

Afgesien van die vermelde dominantmodulasie in m. 7 - 8 bly die lied in die tonikamajeur. Chromatiek is volkome afwesig; die harmonisering - waar die begeleiding nie unisoon is nie - is diatonies van aard.

Die klavierbegeleiding is volkome ondergeskik aan die melodie, soos gesien kan word aan die nougesette wyse waarop die klavierregterhand die eenvoudige melodieverloop volg. Die ekstreme toepassing hiervan blyk uit die unisone proses in m. 4 - 8, wat in m. 11 - 12 selfs uitgebrei word tot dubbeloktawe. Die digste tekstuur verskyn in die 4 - 5-stemmige akkoorde in m. 1 - 4. Die ietwat minder starre melodiegewing in b word begeleidingstegnies gereflekteer in die meer verfynde en gedifferensieerde benadering in m. 13 - 24. Die patriotiese grondtrek van die lied word in die kort naspel (m. 24 - 27) bevestig deur die twee V - I-progressies en die viermalige sesstemmige tonika-slotakkoorde.

Voetnote

1. Sien ook WoO 121.
 2. Sien ook WoO 121.
-

2.30 Ich liebe dich (Zärtliche liebe), WoO 123

G-majeur; Andante; 2/4.

Die teks (Herrosee)

Karl Friedrich Wilhelm Herrosee (Herrose, 1754 - 1821) was prediker en amateur-digter en -natuurwetenskaplike. Die liefdesgedig van vyf strofes het vir die eerste keer in 1787 in 'n kwartaalblad "Für ältere Literatur und neuere Lectüre" in Leipzig verskyn (Moser, 1925:43-45).

Die musikale vergestaltung

Dit is nie duidelik of Beethoven die gedig vanuit die oorspronklike bron of uit twee ouer toonsettings van Karl Hanke (1790) en J.G. Egli (1786) leer ken het nie (Moser, 1925:46; Friedlaender, 1965:76).

Die toonsetting bevat slegs die tweede strofe ("Ich liebe dich, so wie du mich") en die tweede helfte van die derde strofe ("drum Gottes Segen über dir..."). Volgens Moser se uitvoerige ondersoek na die ontstaan van die lied, en waarby hy sterk steun op mededelings van Mandyczewski, is daar behalwe die bekende weergawes van die Beethoven-toonsetting, ook een wat al vyf strofes bevat, soos die geval is met die twee gemelde toonsettings van Egli en Hanke uit die laat-agtiende eeu. Dit is laasgenoemde weergawe wat volgens Nottebohm in 1803 gepubliseer is onder die titel **Zärtliche Liebe** (Moser, 1925:46; KHV, 1955:585).

Die ander outograaf - met die huidige vorm van die lied - is een van die interessantste in die musiekgeskiedenis. As die beroemde "dubbeloutograaf" bevat dié dubbelblad die huidige deurgekomponeerde weergawe op pp. 2 - 3. Op pp. 1 en 4 verskyn 'n onvolledige vroeë weergawe (1817) van die Andantino-deel uit Schubert se klaviersonate (Deutsch Verzeichnis 568), asook oefeninge van 'n leerling in die skryf van G- en F-sleutels. Die twee manuskripblaaie (waarskynlik deur Salieri aan Schubert geskenk) is gedurende Schubert se besit daarvan geskei en eers in 1872 deur bemiddeling van Brahms weer verenig. Dit is in hierdie vorm dat Brahms dit op 25 Oktober 1893 aan die Weense

Gesellschaft der Musikfreunde geskenk het (Deutsch, 1933:21-27).

Volgens algemeen aanvaarde verklaring van die komposisie- volgorde (soos deur Mandyczewski uitgespreek) is die vyfstrofiese weergawe omstreeks 1797 gekomponeer. Dit is in 1803 tesame met die Italiaanse lied **La partenza** (WoO 124) gepubliseer (KHV, 1955:585). Die deurgekomponeerde weergawe ("dubbel-outograaf") word op grond van die handskrif deur Mandyczewski gedateer as "omstreeks 1800" (Moser, 1925:49). By die afwesigheid van 'n handskriftelike weergawe van die strofiese toonsetting - wat datering sal vergemaklik - hou Moser egter die omgekeerde ontstaansvolgorde as meer waarskynlik. Hy toon met goeie bewysvoering aan dat die strofiese weergawe die swakker toonsetting van die twee is en waarskynlik op aandrang van 'n uitgewer vóór 1803 (d.w.s. ongeveer drie jaar ná die deurgekomponeerde lied) geskryf is.

Die alternatiewe titel van die lied **Ich liebe dich** verwys na die openingsreël van die tweede strofe.

Vormtegnies is die toonsetting 'n deurgekomponeerde driededige eenheid, a b a. Die openingsmelodie (m. 1 - 8) herverskyn effens gewysig in m. 20 - 28. Die koda (m. 28 - 38) vertoon Italiaanse invloed in die stretta-agtige opeenhoping van kort motiewe. Die middelgedeelte (m. 10 - 20) verskyn in die dominanttoonsoort, met terugmodulasie sedert m. 15. Die fermates op die dominantvierklank in m. 20 vorm die afsluiting van b, voor die heropname van a.

Die aanvanklike sekstsprong, herhaalde tone, eenvoudige harmoniese struktuur en sekwensiële frasestruktuur van die melodie verleen 'n volksliedagtige kwaliteit daaraan, en is sekerlik 'n bydraende faktor vir die gewildheid van die lied.¹⁾

Die melodielyn van a, 'n afgeronde agtmaat-eenheid (2 + 2 + 2 + 2) in G-majeur bied sowel ten opsigte van motiwiese samestelling as sekwensiële basis die uitgangspunt vir die hele toonsetting. Die eerste twee tweemaatfrases staan in sekwensiële verhouding (I - V; V - I) teenoor mekaar. Ook die frasepare 10 - 12 en 12 - 14; 14 - 16 en 16 - 18, en (in die koda) m. 31 - 33 en 33 - 35 sit die proses voort.

Motiefmateriaal kan gereduseer word tot drie idees, nl. (eerstens) die dalende kwart (b' - fis) in m. 1 - 2, wat sekvensieel in m. 3 - 4 as c' - g herverskyn, en ook die basis vorm vir die progressie c' - g in m. 15 - 16. Soortgelyk gee die stygende terts in m. 2 en 4 (respektiewelik fis - a en g - b) direkte aanleiding tot die tertsmotief fis - g - a in die b-gedeelte. Ook die gekomponeerde ritardando in m. 19 - 20 (a - b - c), en die koda-motief op dieselfde tone in m. 31 - 35 berus op dieselfde motiwiese basis. As derde struktuur dien die herhaalde d van m. 4 - 5 wat in b met die tertsmotief verbind (m. 11 en 13). Op sigself 'n ontwikkeling van die openingsmaat, vind dié toonherhaling gereelde weerklank in die lied (vgl. m. 14 - 19, m. 29, 32, 34). Die kadensiële progressie in m. 6 - 8 (a - b - c - a) word in die koda (m. 31 - 35) uitgebrei tot a - b - c - a - c - b, 'n progressie wat op sigself ook teenwoordigheid van die dalende terts van m. 1 impliseer. Die slotkadens met die karakteristieke sprong na die tonika-sekst (e) daarenteen, is 'n konvensionele factum van die tydstyl.²⁾ Die drie gemelde strukturelemente word in die volgende melodie-uittreksel geïdentifiseer as x, y en z.

Ich lie - be dich, so wie y du mich, am A - bend und am Mor - gen, noch war kein Tag, wo
du und ich nicht teil - ten uns - re Sor - gen. Auch wa - ren sie für
dich und mich ge - teilt leicht zu er - tra - gen; du trö - ste - test im Kum - mer mich, ich weint in del - ne
Kla - gen, in del - - ne Kla - gen. Drum Got - tes Se - gen ü - ber dir, du mel - nes Lo - bens
Freu - de, Gott schü - tze dich, er - halt dich mir, schütz und er - halt uns bei - de, Gott schü - tze dich, er -
halt dich mir, schütz und er - halt uns bei - de, er - halt, er - halt uns bei - de, er -
halt uns bei - de!

In sy betoog ten gunste van hierdie weergawe as die artistiek meer waardevolle een, gaan Moser in die gemelde artikel veral uit van bepaalde woord-toonverhoudings wat hier sterker vertoon as wat die geval sou wees in 'n strofiese opset. Een van die sterkste argumente in

dié verband is die terugkeer na G-majeur by wyse van die dominant-septiem c (in m. 15 e.v.) na die voorafgaande cis (in D-majeur). Dié wending tesame met die dalende tendens en seufzer in m. 15 - 18, en die hieropvolgende verbredende afloop na die dominant-septiemakkoord in m. 20 is uitdrukingsmatig gepas by die teks, "du tröstetest im Kummer mich, ich weint' in deine Klagen...". Ook die melodiese reprise met (die tweede helfte van die tweede strofe): "Drum Gottes Segen über dir" skyn veel meer gepas te wees as in die strofiese weergawe, waar hierdie gedeelte (a + koda) op 'n blote herhaling van die tweede strofiehelftes neerkom (Moser, 1925:50-51). Die (in C-majeur) subdominantiese repeterende en aansluitende e - f - e (in m. 29 - 31) is die hoogste tone in die hele lied. Die gekonsentreerde teenwoordigheid daarvan hier, tesame met die tekshoogtepunt "Gott schütze dich, erhalt' dich mir..." vorm ook 'n musikale klimaks. Die emfatiiese uitroepkarakter (vgl. die septiem g - f' in m. 28 - 29) en hoë ligging van die frase bevat ook 'n sterk retoriese kwaliteit as Aposiopesis en Exclamatio. In ooreenstemming met die volksliedagtige kwaliteit van die lied is die toonsoortsituasie ongekompliseerd en konvensioneel. Die voorspelbare I - V - I-beweging (parallel met die a b a-vormskema) word slegs in die stretta-koda gekleur met wendings na C-majeur (m. 29 - 31) en d-mineur (m. 31 - 32). Die tussendominantiese V6/5 |vi in m. 28 - 29 as retoriese Ellips aksentueer die daaropvolgende klimaks.

Die begeleiding is eenvoudig en volstaan met eenvoudige sestiendenoot-formules as akkoordondersteuning. 'n Tendens tot melodieverdubbeling kan slegs in m. 15 - 20 herken word. Die kort tussenspel tussen a en b (m. 8 - 10) dien as aankondiging van die b-melodie, en verskyn as vierstemmige harmonisering. Die naspel (m. 38 - 40) is slegs 'n gefigureerde V - I-kadens.

Voetnote

1. Sien ook Walter Wiora (1957:114-115) oor dié melodie as volksmelodie-tipe en die samehang daarvan met soortgelyke voorbeelde by Mozart.
2. Vergelyk ook die slotkadens van WoO 120, op. 52/5, op. 75/4.

2.31 La Partenza, WoO 124

A-majeur; Affettuoso; 2/4.

Die teks (Metastasio)¹⁾

Metastasio se gedig is ontleen aan die versameling Canzonette V (Schürmann, 1980:293). Die gewildheid van die gedig gedurende die 18de eeu word weerspieël deur die talle toonsettings daarvan, deur onder meer Salieri en Mozart (Boettcher, 1928:40-41). Afsien van die Duitse vertaling van Tiedge²⁾ (Der Abschied), is veral die vertaling van Eschenburg (Die Trennung) van besondere belang, aangesien Beethoven waarskynlik vertrouwd was met Neefe se toonsetting van dié teks. Beethoven het ook Eschenburg se Shakespeare-vertalings besit (Schürmann, loc.cit.; KHV, 1055:586). Die teks het betrekking op die afskeid van die geliefde en die hoop op wederkerige verlange.

Die musikale vergestaltung

Die datering van die kansonet as 1797 - 98 (KHV, 1955:586) is gebaseer op die teenwoordigheid van 'n skets (m. 11 - 13) op 'n leë bladsy van die outograaf van die Mozart-variasies ("La ci darem", WoO 28), 'n werk wat volgens Nottebohm (NB II, 1970:538-539) laatstens 1799 voltooi is.³⁾ Nottebohm wys ook op beklemtoningsfoute in dié skets, wat egter (deur bemiddeling van Salieri?) in die gepubliseerde weergawe (1803, tesame met WoO 123) vermy is.

Die melodiegewing is betreklik liedmatig georiënteerd. Soos WoO 123 (*Zärtliche Liebe*) word WoO 124 ook gekenmerk deur viervoetige teksreëls wat musikaal resulteer in tweemaatgroepeerings, lg. dikwels as "vraag-antwoord"-kombinasie (vgl. m. 1 - 2 en 3 - 4). Ook die oorwegend sillabiese idioom - melismas word beperk tot tweetonige seufzer - vertoon meer liedmatig as aria-agtig. Ten spyte hiervan, is daar opvallende ooreenkomste met (die Italiaans- georiënteerde "solokantate") *Adelaide* (op. 46). Die aanvang van die tweede geleding (m. 11, "lo vivo sempre in pene") berus op dieselfde strukturele grondslag as die "Abendlüftchen..." in *Adelaide* (vgl. m. 42 - 44), terwyl die diastematiese beweging by "deutlich schimmert (*Adelaide*, m.

94 - 95) in *La Partenza* teruggevind word by die teksfragment "e tu, chi sa se mai", in m. 14 - 16.⁴⁾ Seufzer-motiewe is gemeenskaplik aan beide toonsettings, deels vanweë die uitdrukkingsverwante tekste.

Die grondaffek van (gedwonge) afskeid word gepas vergestalt in die driftige arpeggii van die vier aanvangsmate. 'n Mens let veral op die steeds hoër strewende afskeidsroep in m. 3 - 4.

Soos die teks, is ook die melodie tweeledig (a b). Beide seksies is ewe lank, nl. vier tweemaatfrases, ooreenkomstig die vier teksreëls per strofe. Die herhaling van die laaste twee reëls (in m. 18 - 22) bring egter mee dat b verleng word tot twaalf mate (m. 11 - 22).

Alhoewel geen modulasie nawysbaar is nie, het die chromatiese uitwyking in m. 7 - die tussendominantiese verminderde septiem, dis-fis-a-c - 'n strukturele funksie, nl. dominant-afronding van a. Dieselfde wending, wat in die melodie 'n uitwyking na die tonika-mineur impliseer, het egter ook 'n teksverklarende funksie, nl. as affekmatige aksentuering van die sinsnede "così lontan da te" (= "so ver van jou"). Die vierton-melisma hier is terselfdertyd die langste in die hele toonsetting.

Beide vorm-segmente word **begeleidingstegnies** van mekaar onderskei. Die eerste segment berus by die regterhand op 'n akkoord-brekkingsformule in sestiendenote, waarby die melodiekontoer in die laer oktaaf verdubbel word.⁵⁾ Die linkerhandoktawe dien slegs as harmonie-ondersteuning.

Die tweede strofe, met affektiewe verwysings na liefdespyn ("...sempre in pene") en "geen vreugde" ("io non avrò più bene") bevat 'n veel groter mate van differensiasie. Mate 11 - 14 word gekenmerk deur die geykte begeleidings-"bewing" in die vorm van die  -formule. Lg. word in m. 15 - 20 afgelees deur die onderbroke agstenootfiguur , wat uitdrukkingsmatig aansluit by die kortasemrige versugting "e tu, chi sa..." (letterlik: "en jy sal weet of jy sal onthou"). Die driemaalige arpeggio-tussenwerpsels (m. 14, 18 en 22) word in die laaste geval uitgebrei tot 'n dalende progressie (pp). Die uitdrukkingskarakter van die tweede strofe word vlugtig vooruitgeleë in die

chromatiesgekleurde, kort tussenspel (m. 8 - 10).

Voetnote

1. Sien die inleiding tot op. 82.
 2. die digter van **An die Hoffnung** , op. 32 en 94.
 3. Dieselfde sketsboek bevat ook etlike sketse vir **Adelaide** , op. 46 (1796).
 4. Vergelyk ook m. 3 - 4 met 'n motief (bv. m. 10 - 11) uit Jacquino en Marzeline se openingsduet uit **Fidelio**: met uitsondering van die deurgangsnoot cis (in WoO 124) en die triool-ritmiek (by Jacquino) is beide strukture identies.
 5. Beethoven se eiehandige byskrif op 'n afskrif van die lied ("Discant und Bass eine 8ve höher...", m.b.t. mate 1 - 7) is klaarblyklik nie deur uitgewers in ag geneem nie. Die eerste uitgawe dra ook die foutiewe titel **L'apparenza** (Vgl. KHV, 1955:587).
-

2.32 Der Kuss, op. 128 (Hess 147)

A-majeur; Mit Lebhaftigkeit, jedoch nicht in geschwindem Zeitmasse, und scherzend vorgetragen; 3/4.

Die teks (Weisse)

Christian Felix Weiss (1726 - 1804) openbaar in sy werk 'n voorliefde vir die karakterkomedie, deels onder die invloed van Gellert (Elschenbroich, 1960:660). **Der Kuss** is 'n skertsende enkelstrofiese gedig van agt reëls op die gewilde "Chloë"-tema (Schürmann, 1980:349).

Die musikale vergestaltung

Sketse vir **Der Kuss** (en 'n vroeë weergawe van dieselfde toonsetting, Hess 147)¹⁾ dateer uit die jare 1798/99, tesame met sketse vir die **Opferlied** (SBG 5:268)(NB II, 1970:473, veral 477), maar is eers in Desember 1822 persklaar gemaak (KHV, 1955:387). Die voltooide lied is in 1823, tesame met die **Bundeslied** en die **Opferlied** vir publikasie aan die uitgewers Peters aangebied.²⁾ Die lied is in 1825 vir die eerste keer gepubliseer (KHV, 1955:388). Tesame met die "vlooielied" uit op. 52 is **Der Kuss** die enigste lied van Beethoven met 'n skertsende inhoud. Reeds die eerste uitgawe van die lied (1825) dra die werksomskrywing "ariette" om daarmee 'n stilistiese verbintenis met die opéra comique aan te toon (Boettcher 1928:154).³⁾ Die volkse eenvoud van die Franse ariette (Riemann, 1967:52) is sonder meer herkenbaar aan die sterk liedmatige inslag (hoewel met heelwat teksherhalings), met die klem op sillabiese melodiegewing. Tempovertragings (m. 25 - 27, 40 - 44, 48, 52, 57 en 61) wat 'n teksillustreerende funksie het, en sodoende die humorgrondslag aksentueer, versterk dié indruk. In m. 48 dien die fermate op die rusteken om die skalkse gelag as tussenwerpsel daar te stel. (By die heraanvang van die stem skryf Beethoven voor "lächelnd".) Ook die hooftone van die aanvangsmelodielyn (e - a - b - cis - d - e') het besliste volksmusiek-konnotasies.⁴⁾ Die Koda (m. 54 - 62) daarenteen, berus nog op die Italiaanse stretta-idee,⁵⁾ met kleiner nootwaardes en woordherhalings. Die gewildheid van die werkie het aanleiding gegee tot 'n fantasie vir klavier en orkes deur Rummel (Müller-Reuter, 1919:142).

As deurgekomponeerde lied wat vormtegnies op 'n vae drieledigheid berus (a: m. 1 - 23; b: m. 23 - 39; c (a'): m. 39 - 63)(Boettcher, 1928:60), word die teksinhoud noukeurig weerspieël in die melodiegewing. So verskyn die eerste twee reëls van die gedig saamgevat in 'n liriese tonikaperiode van agt mate (m. 9 - 17), wat, verleng tot nege mate, in die klaviervoorspel vooruitgehoop word. Sterk retories is die driemaalige, steeds hoërbewegende "und küssen" in m. 13 - 17. Die affek van die hieropvolgende periode (m. 17 - 23): "jedoch sie sprach, sie würde schrei'n" word gekarakteriseer deur 'n driftige, vyfmalige gepunteerde motief wat in m. 22 - 23 uitloop op 'n hoogliggende e as klimaks. Soortgelyk-gepas word die "vergeb'ne Müß" van m. 23 - 29 as 'n dalende progressie vergestalt. Hierdie affektiewe anderssoortigheid (in die dominant-majeur) verleen aan dié frase 'n soortgelyke funksie as die "tweede tema" in sonatevorm.⁶⁾ Volgens so 'n opvatting sou die hieropvolgende gedeelte (m. 30 - 37) beskou kon word as 'n soort deurwerking, waarby veral die gepunteerde figuur aanwending vind. Die wending in m. 35 - 36 hou noue tematiese verband met m. 16 - 17 (vgl. ook m. 36 - 37 met m. 21 - 22). 'n Modulatoriese terugleiding na A-majeur, en heropname van die begin van die "eerste tema" (vgl. m. 0 - 2; 9 - 11) volg in m. 38 - 44. Die hoogtepunt word op byna realistiese wyse bereik met "schrie" op gis (fz) in m. 46. Vir die afwesigheid van die volledige aanvangsidee van die lied word hier reprise-agtig vergoed deur 'n soortgelyke huiwerende vergestaltung by "doch..." in m. 47 - 48 en 51 - 52 as by "küssen" in m. 14 - 16. Die stretta-koda val uiteen in twee kort seksies, waarvan die eerste (m. 54 - 57) die kadenswending van m. 49 - 50 en 53 - 54 versnellend as gelyke agstenote parafraseer, en die tweede (m. 58 - 62) die gepunteerde figurasies van die kadens uit m. 28 - 29 benut. Kenmerkend vir die stretta-karakter is die opeenhopende herhalings van die woord "lange", in m. 57 en 61 selfs realisties vergestalt as verdragings.

Soos reeds te kenne gegee is die **modulasiepatroon** eenvoudig en beperk tot 'n tonika-dominant-proses wat uitloop op 'n dominant-episode in m. 23 - 29. 'n Terugmodulasie na A-majeur (m. 31 - 32) word weer onverwags gevolg deur 'n dominant-wending in m. 36 - 37, wat motiwies - en modulatories - terugverwys na m. 21 - 22. 'n Motivering vir dié verwantskap is moontlik geleë in die verwante tekssituasie: die

modulerende "Gegenwehr" in m. 36 - 37 is verwant aan die "teenstand" van m. 21 - 22 ("sie würde schrei'n"). Die slotgedeelte van die lied (m. 39 - 63) bly heeltyds in die tonika-A-majeur. **Harmoniese progressies** volstaan by die basiese drie- en vierklanke.

As deurgekomponeerde ariette, waarby resitatief- en aria- invloede onafwendbaar is, is die **begeleiding** primêr ingestel op teksverduideliking. Anders as die latere tipiese deurkomposisie van die Romantiek is eenheidsgewende motifiek afwesig. Die fyn balans tussen blote melodieverdubbeling enersyds en harmoniese stutakkoorde word deurgaans gehandhaaf.

Die klaviervoorspel van 9 mate is 'n pianistiese transkripsie van die eerste 8 mate van die vokale lyn (die negende maat dien as dominantvoorbereiding vir die melodie self). Die terughoudings in m. 5 - 7 wys vooruit op die huiwerende "küssen" in m. 14 - 16. Met die nuwe tekssituasie van m. 17 - 22 kry die begeleiding illustratiewe funksie: die gepunteerde ritmiek van stem sowel as begeleiding het dieselfde uitdrukking ten doel as in tekstueel ver verwyderde liedere soos *Der Wachtelschlag* (WoO 129) en die *Abendlied* (WoO 150), d.w.s. onrustigheid. Die crescendo-proses sedert m. 20, die vyfmalige motiefherhaling, en die kulminerende unisone van m. 20 - 23 dra by tot die humorvolle hoogtepunt hier. Die vraag "Und schrie sie nicht?" (m. 40 - 42) word omraam deur twee tussenspele wat identies is aan die vokale lyn self, sodat 'n driemalige herhaling resulteer. Dié oormatige beklemtoning, wat versterk word deur die poco adagio van m. 40 - 44, ondersteun die humor van die situasie op soortgelyke wyse as wat in m. 18 - 23 gebeur het. Vir die hoogtepunt by "sie schrie" in m. 45 versnel die begeleidingsformule tot 'n lawaaierige sestiendenoot-tremolo as "skadelose dramatisering" in diens van die humor (Stuber, 1958:77). Die huiwerende "doch..." in m. 47 - 48 en 51 - 52 word begeleidingstegnies treffend voorberei deur sestiendenoot- figure.

Die ligte karakter van die stretta-koda word gekomplementeer deur 'n dun en ligte tekstuur. Akkoordondersteuning by wyse van geïsoleerde agstenootakkoorde is 'n kenmerk. Die afwesigheid van enige begeleiding in m. (56 -) 57, by poco ritardando, verleen addisionele ondersteuning aan die teksillustrasie ("lange").

(nicht lange ausschallen)

The musical score is for a piano piece in 2/4 time, key of D major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line consists of a single melody line with lyrics underneath. The piano accompaniment has two staves: a right-hand staff with a melody and a left-hand staff with a bass line. The piece begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Allegretto'. The dynamics include 'mf' (mezzo-forte) and 'cresc.' (crescendo). The piece ends with a double bar line. The lyrics are 'her, bin-ter-her, ja lan-ge, lan-ge bin-ter-her.' The piano part has a 'cresc.' marking over the right-hand staff in the final measure. The vocal part has a '(nicht lange ausschallen)' marking above the final measure.

1. Sien Hess 1957:46
2. Sien ook die analise van die **Opferlied**.
3. Krones/Schollum (1983:253) verklaar dié werktipe as 'n vermenging van Weense singspiel- en Italiaanse aria- elemente en bring dit in verband met die algemeen- agtiende-eeuse Weense voorliefde vir die Singspiel.
4. So word die opslag-formule e - a - b (- cis) nog as werksformule by Brahms gevind.
5. Vgl. ook die stretta van die laaste lied uit **An die ferne Geliebte**, op. 98.
6. Krones/Schollum (1983:71) verwys na 'n "Anlehnung" aan sonatevorm in dié lied.

2.33 La Tiranna, WoO 125; Hess 135

Es-majeur; Andante; 2/4.

Die teks (Wennington?)¹⁾

Die onsekerheid rondom die teks en outeur is hoofsaaklik daaraan te wyte dat die teks slegs in Engels bekend is, ten spyte van die Italiaanse titel. Dié toedrag het gelei tot die aanname dat Wennington die oorspronklike Italiaanse teks vertaal het. Dit is waarskynlik dat Wennington tydens sy besoek aan Wenen in 1798 die komponis aan huis van ene "Pr. Linhouski"²⁾ (= Prins Lichnowski?), kon ontmoet het (Blaxland, 1931:29). Dat hier sprake is van 'n vertaalde teks lyk in dié stadium onwaarskynlik: Alan Tyson (1971:122) het aangetoon dat Beethoven reeds vanaf die vroegste sketse die Engelse teks benut het - weliswaar in 'n foneties-verdraaide spelvorm.³⁾

Die teks is 'n liefdesklag waarin sprake is van die "doom that fate has destin'd mine!" Die titel "La Tiranna" word in die teks weerspieël deur die verwysing na haar "ruthless pow'r" en "gleam'd destruction on my soul!"

Die musikale vergestaltung

Volgens Nottebohm se datering van die sketsversameling "Grasnick 1" waarin ook sketse vir WoO 125 verskyn - as 1798 en 1799, en Tyson (op.cit.) se navorsing, kon die "Canzonetta" laatstens in Desember 1798 ontstaan het. Wennington se reis na Wenen en terug na Londen het plaasgevind gedurende die periode wat val tussen die laaste helfte van 1798 en die eerste helfte van 1799. Die publikasie is op 12 Desember 1799 in Londen geregistreer as Wennington se eiendom. Alhoewel die presiese datum van die (Londense) publikasie nie bekend is nie, kan aanvaar word dat Blaxland (op.cit.:29) se vermoede, "tussen 1799 en 1808" waarskynlik te wyd is.

Die agt reëls van die Engelse teks word as twee strofes behandel, waarvan die eerste as 'n soort da capo-herhaling herverskyn. Die laaste nege mate van die lied sluit 'n naspel van vier mate in en dien

as koda. Elke gedigreël is voorsien van 'n viermaatfrase, wat in die meeste gevalle herkenbaar is as dubbele tweemaatfrases. Uitsonderings is die driemaatfrase in m. 3 - 42, wat ook andersins opval deur die afgemete deklamasie van "thy ruthless, ruthless pow'r". Ook die hieropvolgende dramatiese deklamasie van "and gleam'd destruction on my soul" (m. 42 - 50) word beklemtoon deur die onverdeeltbare agtmaateenheid.

Die ontstaan van die lied val in dieselfde tydperk as dié van etlike ander liedere wat met die hulp van Salieri gekonsipieer is, soos WoO 124, op. 46 en op. 82. Die seufzer-figure en wendinge soos dié in m. 18 - 20 ("forbid to fan..."), m. 26 - 28 ("...and, slave to silence...") en m. 42 - 44 ("and gleam'd destruction...") verraaï minstens die stilistiese nabyheid van op. 46 (vgl. daar byvoorbeeld die verskillende vorme van die "Adelaide"-roep, en die "Nachtigallen Flöten" in m. 63 - 65), en WoO 124 (m. 11 - 16).⁴⁾

Die beweeglike melodielyn is weinig meer as 'n reeks cliché-agtige wendinge, met min gegewens wat dui op 'n sensitiewe woordvertolking. Bydraend tot die monotonie is die gereelde agstenoot-opslag en -formule. Variante van laasgenoemde (soos  in m. 22 - 24,  in m. 31 - 33 en  in m. 35 - 39) bring weinig afwisseling.⁵⁾ 'n Soortgelyke (negatiewe) resultaat word bewerkstellig deur die onooruigende gevarieerde herhaling van tweemaatfrases.

So word 

gevarieer tot 

Die slotkadens van die lied (m. 77 - 78) is 'n konvensionele wending wat ook in ander liedere (bv. op. 52/4 en 5; WoO 123) gevind word. Die **toonsoortverhoudings** is voorspelbaar en beperk tot toonsoorte

verwant aan Es-majeur. So word die inherente drielidigheid van a (m. 1 - 17; 18 - 22; 22 - 30) gekenmerk deur die toonsoortpatroon Es - Bes - (c - f) - Es. Voorafgegaan deur die modulerende tussenspel in m. 30 - 31, is b se uitgangstonsoort c-mineur. Die wending na g-mineur (m. 36) word in m. 41 - 42 met behulp van 'n kadens vasgelê, om onmiddellik daarna (m. 42) terug te beweeg na die tydelike tonika, c-mineur. Die terugmodulasie na Es-majeur, geskied by wyse van die kort tussenspel in m. 50 - 51 voor die aanvang van die reprise, in m. 51. Chromatiese vierklanke word aangewend ter wille van aksentuering van individuele begrippe, soos "wayward flame" (Bes: VII4/3, m. 21), "silence" (f: VII6/4, m. 27 - 28), "fatal hour" (c: VII7, met tonika-pedaalpunt, m. 34), "vivid lightnings" (g: VII4/3, m. 36 - 39). Opvallend is verder die Napelse progressie c: II6 - IV6 in m. 48 ("...destruction...").

Vir die minder geslaagde melodiek word ruim vergoed deur 'n ryk en uitdrukkingsvolle klavierbegeleiding. Soos die geval is met etlike ander vroeë liedere (bv. WoO 110 - 112) geniet die begeleiding klaarblyklik voorrang bo die melodie.⁶⁾

Uitgaande van die  -opslagfiguur, ontvou in a 'n lewendige begeleidingsverloop wat selde stadiger as in sestiendenote beweeg. Die resulterende kortasemrige, weerspannige ritmiek bevat iets van die opstandigheid van die teks. Laasgenoemde effek kom veral tot uiting in die driftige dalende toonleerfigure, en hardnekkige bes-pedaalpunt en gebroke vierklanke in m. 17 - 21 ("Forbid to fan my wayward flame..."). Alhoewel die begeleiding die melodie harmonies ondersteun, is melodieverdubbeling skaars, en beperk tot die laaste mate van a (vgl. m. 22 - 29).

Die grondstemming van die middelgedeelte (b, m. 30 - 50) word reeds in die modulerende oorleiding (m. 30 - 31) aangedui as onderbroke arpeggio-ostinate (m. 30 - 35), c-pedaalpunt (m. 32 - 39) en gepaardgaande dissonante. Die ratelende akkoordrepetisies en die rol-figuur (m. 37, 39: "...the vivid lightnings roll...;" "...thy ruthless pow'r...") wys in hul uitdrukkings effek vooruit na die storm-effekte van die "pastorale" simfonie op. 68. Die dalende melodielyne in m. 35 - 39 strek dan ook volgens retoriese tradisie oor

die dissonante interval van 'n dalende verminderde septiem (es - fis). Dieselfde middel - hoewel minder intensief - kenmerk ook die afsluiting van b (vgl. m. 40 - 50). Dieselfde gedeelte bevat ook 'n nougesette melodieverdubbeling, in m. 40 - 42 selfs as dubbeloktaaf- unisone.

Die klaviervoorspel (m. 1 - 8) vorm 'n afgeronde musikale eenheid waarvan die hoofkomponent die reeds vermelde  - motief is. Ook die naspel (m. 78 - 81) sluit motiwies aan by die melodie en algemene karakter: waar die driftige (stygende) toonleerfiguur in m. 78 funksioneel terugverwys na vroeëre verskynings, dui m. 79 op die melodiewending van m. 74 - 75 van die koda.

Voetnote

1. Oor die outeur is niks bekend nie behalwe dat hy wel vertalings uit Duits behartig het, en 'n "musical amateur and a very minor man of letters" was. Sien Tyson, 1971:122.
 2. - een van die intekenaars op 'n publikasie van Wennington (ibid.)
 3. - bv. "Imperious fäyr in fätäl aur ei markd the vivid laihtnings roll" en "...thaj rüthless paür and glümd distrückschen on maj soùl".
 4. Die Londense uitgawe omskryf die werk as "a favourite Canzonetta", 'n Italiaanse werksomskrywing wat origens slegs vir iets wat vroeër toonsettings *O, care selve*, (WoO 119) en *La partenza* (WoO 124) gebruik is. Hierdie omskrywing, tesame met die Italiaanse titel kon moontlik aanleiding gegee het tot stilistiese eienskappe wat eie is aan die "Italiaanse" toonsettings.
 5. Blaxland (p. 29) wys tereg daarop dat die toonsetting "nicht zu der einfallsreichsten (Musik) Beethovens" gereken kan word nie.
 6. In dié verband kan gewys word op die bewoording van die titel van die Londense uitgawe: "A favourite Canzonetta for the **Pianoforte**...". Sien Blaxland, p. 29 en KHV, 1955:588.
-

2.34 Gretels Warnung, op 75/4

A-majeur; Etwas lebhaft mit leidenschaftlicher Empfindung, doch nicht zu geschwind; 6/8.

Die teks (Von Halem)

Die teks (drie strofes) is geskryf deur Gerhard Anton von Halem (1752 - 1819) (Friedlaender II, 1970:339), 'n amptenaar (Friedlaender, 1912:37) en oënskynlik amateur-digter. Die nabye teenwoordigheid van toonsettings van gedigte van Goethe (as op. 75 no. 1 - 3), asook die titel, wat die vroulike hoofkarakter uit Goethe se "Faust"-drama suggereer, het meegebring dat die "Hauszeitschrift" van die uitgewersfirma Breitkopf und Härtel (3 Oktober 1810) dié toonsetting aangekondig het as "aus Göthes Faust". Dieselfde foutiewe byskrif verskyn by die lied in die derde uitgawe van op.75, van April 1819 (Deutsch, 1930:113 - 114). In die mate wat Von Halem se rymelary wel ruimte vir begrip laat, kan dit vertolk word as Gretel se berouvolle waarskuwing teen die doen en late van 'n jongman, soos uit die slotreël van die laaste strofe blyk: "O, sieht mich an, und flieht."

Die musikale vergestaltung

Friedlaender (II, 1970:340) se oordeel oor die toonsetting, "ein anmuthiges, nicht gerade bedeutendes Jugendwerk" word nie naderby gekwalifiseer nie. Die eenvoudige, trapsgewysbewegende strofiese melodie, die singspiel-agtige "volkstoon" en die eenvoudige struktuur van die lied het egter 'n soort aanklank wat nie dikwels met Beethoven geassosieer word nie. As 'n vroeë lied - nie later nie as 1798 (KHV:200) - openbaar die toonsetting stylkontak met die werk van ouer tydgenote soos Neefe, Hiller, Schulz en Reichardt.¹⁾ Dit is egter te betwyfel of die komponis hierdie uitgawe van 1810 sou goedgekeur het sonder om ouer werkies soos hierdie een, en no. 3, te hersien (KHV: loc. cit.).

As 'n strofiese melodie, is die struktuur eenvoudig drieledig: a strek van m. 1 - 8, en bestaan uit twee identiese frases wat beide op die dominant-drieklank eindig (16/4 - V); b (m. 8 - 12) sluit motiwies daarby aan - m. 9² - 10¹ is selfs identies aan m. 1² - 2¹ (5² - 6¹) -

en moduleer na die dominant-toonsoort. Die c-gedeelte (m. 12 - 20) omvat weer soos a agt mate en beweeg sekvensieel met behulp van 'n stygende tweemaat-seufzer terug na die tonika, A-majeur. Die melodielyn is 'n eenvoudige aaneenryging van tertstfigure, soos in a: cis - b - a, a - gis - fis, e - fis - gis en a - b - cis. Dieselfde struktuurbeginnsel geld ook vir die b-gedeelte, en ook daar waar die deurlopende agstenootbeweging tydelik stol, in m. 13 - 18, in die progressie gis - a - ais - b, ensovoorts. Vanweë die trapsgewyse beweging van die tertsstruktuur, kan 'n seufzer- opvatting ook van toepassing gemaak word. Hierdeur word ook aansluiting met die melancholies-hartstogtelike aard van die teks gevind. Die "egte" seufzer - 'n dalende progressie van twee tone, kenmerk veral frase-eindes, soos in m. 4, 8 en 12. Die hoogtepunt van die melodie word bewerkstellig deur die "omgekeerde" seufzer in m. 13 - 18. Dit hang ook nou saam met die emosionele kern van die eerste strofe, wat klaarblyklik as uitgangspunt vir die toonsetting gedien het, naamlik "...ach! - und liess nicht nach, bis er es all erhielt." Die klimaktiese werking van die opeenhopende seufzer word verder ondersteun deur die crescendo-proses.

1. Das merkt er, ach! — und ließ nicht nach, — bis er es all, bis er es all, bis er es all er - hielt.
 2. Mir ward er kalt, — dann floh er bald — und ließ mich hier, und ließ mich hier, und ließ mich hier im Schmer.
 3. und trau - et nicht — dem, was er spricht. O schäm dich an, mich Ar - me an, o seht mich an, und flieht.

cresc.
 p

Die begeleiding is eenvoudig en treffend. Die a-gedeelte word gekenmerk deur 'n deurlopende repetisie van akkoorde in noue ligging (regterhand), met, op (veral) die sterk polse, ondersteuning deur tweenoet-progressies wat die indruk van 'n tokkel-instrument versterk ("...Spiel und Sang..."). Die vormsnit in m. 8 word geaksentueer deur die geïsoleerde driestemmige akkoorde, soos ook die begin van c (m. 12), deur middel van melodie-verdubbeling in die regterhand en Albertibasbegeleiding in die linkerhand. Die melodieverdubbeling dien sodoende ook ter ondersteuning van die hoogtepunt, wat - deur die teks beding - reeds beklemtoon word deur die melodiegewing en die dinamiese proses (p -) crescendo - f. Die kort naspel (m. 20 - 24)

bring 'n gewysigde eggo van m. 19 - 20, uitdrukkingsmatig versterk deur die verminderde vierklank gis - b - d - f (VII4/2) in m. 21 - 22, wat deur die basbeweging f - e weer eens die seufzer-idee onderstreep.

Voetnote

1. Eienskappe soos die golwende 6/8-beweging, die sekst-anakrusis aan die begin, die onvermydelike dominantmodulasie, die identiese Stollen-paar in m. 1 - 8 en die sekwensiële progressie in m. 12 - 18, word meermale gevind in die populêre liedversamelings van die tyd. Vergelyk Hiller se "Jagdlid" (Friedlaender I/ 2, 1970:140), Neefe se "Der entschlossene Schäfer" (Friedlaender I/ 2: 145) en Rheineck se "Der Knabe an ein Veilchen" (Friedlaender I/ 2:189).
-

2.35 Opferlied, WoO 126

Sien 2.20, p. 67.

2.36 Neue Liebe, neues Leben, op. 75/2 / WoO 127

C-majeur; Lebhaft, doch nicht zu sehr; 6/8;

Die teks (Goethe)

Goethe se liefdesgedig dateer uit 1775 (Friedlaender, II, 1970:175), en bestaan uit drie strofes. In die eerste val die klem op die liefdesontstelde hart: "Herz, mein Herz, was soll das geben? Was bedrängt dich so sehr?" In die tweede strofe is sprake van die liefdesobjek self, "diese liebliche Gestalt," terwyl die derde die konsekwensies van die situasie onderstreep: "Hält das liebe, löse Mädchen mich so wider Willen fest." Besonder betekenisvol vir die

konteks, is die slotreël: "Liebe! Liebe! lass mich los!" Kennisname van dié drie "stadia" in die verloop van die gedig is belangrik vir 'n volle begrip van Beethoven se toonsetting, waarin dieselfde proses met behulp van musikale - en wesenlik liedvreemde - middele vergestalt word.

Die musikale vergestaltung

Die toonsetting val waarskynlik in die winter van 1809/1810 (Unger, 1936:1068) en verwys ten opsigte van tematiek terug na 'n veel vroeër poging uit die jare 1798/99 (Deutsch, 1930 b:22 - 23), WoO 127.¹⁾ Kenmerkend vir die tydperk (1809/10) is die groot aantal liefdesliedere, w.o. *Sehnsucht* en *Wonne der Wehmut*. Unger (loc. cit.) skryf dit toe aan Beethoven se huweliksvoornemens, waarby Therese Malfatti in aanmerking sou gekom het.

Met die begripspolarisering "Hera" (eerste strofe) teenoor die "liebliche Gestalt" (tweede strofe) as waarskynlike uitgangspunt in die vormvergestaltning van die lied, wyk Beethoven af van die tot nog toe geldige liedkomposisie-praktyk. As instrumentale komponis in die eerste plek, gebruik Beethoven die sonatevorm, 'n musikale vormskema wat weliswaar as hoofdomein die instrumentale musiek het,²⁾ maar hier verklaarbaar is uit die teksgegewe self: "Ist doch der in den beiden ersten Strophen ausgedrückte Gegensatz ...geradezu ein Spiegelbild des thematischen Aufbaues des klassischen Sonatenform..." (Bücken, 1925:38).³⁾ Ter wille van wat Boettcher "eine rein musikalische Form"⁴⁾ noem, word die Goethe-teks op so 'n wyse gemanipuleer dat ook die ander aspekte van sonatevorm tot hul reg kom in die toonsetting. Skematies kan die verhouding teks-musiek so voorgestel word (herhalings van teksfragmente word voorsien van hakies):⁵⁾

TEKS	HAAT	TOORSOORT	SONATEVORM-FUNKSIE
Strofe 1 Herz, mein Herz, was soll das geben? Was bedrängt dich so sehr? Welch ein fremdes neues Leben! Ich erkenne dich nicht mehr. Weg ist alles was du liebtest, Weg warum du dich betrübtest, Weg dein Fleiss und deine Ruh' - Ach [wie kamst du nur dazu?] 	1-14 14-17	C-majeur C - G	Tema 1 Modulasie, instrumentale tussenspel.

U
I
T
E
E
D
S
E
T-

TEKS	HAAT	TOONSOORT	SONATEVORM-FUNKSIE	
	17-21		Oorleiding	T
	21-23	G-majeur	Tussenspel	I
Strofe 2				Q
Fesselt dich die Jugendblüte	23-35	G (-D)	Tema 2	G
Diese liebliche Gestalt				
Dieser Blick voll Treu' und Güte				
Mit unendlicher Gewalt?				
	35-37		Instrumentale tussen- spel (voorbereiding van Epiloog).	
b				
Will ich rasch mich ihr entziehen	37-45	G Majeur	Epiloog (Tema 3).	
Mich ermannen, ihr entfliehen				
Führet mich im Augenblick				
Ach, mein Weg [zu ihr zurück				
Herz, mein Herz, was soll das geben	52-56	c/C	Deurwerking	DEURNER
(uit strofe 1)				KING
Herz, mein Herz, was soll das geben?				R
Was bedrängest dich so sehr?				
Welch ein fremdes, neues Leben!				E
Ich erkenne dich nicht mehr.				
Weg ist alles was du liebtest				P
Weg warum du dich betrübtest				
Weg dein Fleiss und deine Ruh' -				R
Ach wie kamst du nur dazu!				
[wie kamst du nur dazu!]				I
Fesselt dich die Jugendblüte				
diese liebliche Gestalt				S
dieser Blick voll Treu' und Güte				
Mit unendlicher Gewalt?				E
Will ich rasch mich ihr entziehen				
Mich ermannen, ihr entfliehen,				
Führet mich im Augenblick				
Ach, mein Weg zu ihr zurück				
[zu ihr, zu ihr mein Weg zurück]				
Strofe 3				
Und an diesem Zauberkindchen,	110-132	C-majeur		
Das sich nicht zerreißen lässt				
Hält das liebe, lose Mädchen				
Mich so wider Willen fest;				K
Muss in ihrem Zauberkreise				O
Leben nun auf ihre Weise.				D
Die Veränderung, ach wie gross!				A
Liebe, Liebe, lass mich los!				
[lass, lass, lass mich los, lass, lass mich los]				
	132-135		Naspel.	

Dit is egter nie slegs in die uiterlike vormverloop dat sonatevorm-elemente herkenbaar is nie. Dit word allereers duidelik uit die proporsionele verhouding tussen die sonatevorm-seksies.

Met respektiewelik 51 en 53 mate is die klassieke balans tussen Uiteensetting (m.1 - 51) en Reprise (m. 56 - 109) gewaarborg. Die kort Deurwerking (m. 52 - 56) is betekenisvol ten opsigte van die beklemtoning van die hoofgedagte van die teks, en het sodoende ook oorleidingsbetekenis, as voorbereiding vir die Reprise onmiddellik daarna. Ook die veronderstelde kontras in stemming en struktuur, tussen hoof- en newetemas word bewaar. Die hooftema (m. 1 - 14: 4 + 4 + 4 + 2 mate) met 'n modulاسie na die mineur-parallel in m. 7 - 8, word ritmies gekenmerk deur die prominensie van die jambiese ♩ ♩ -ritme, en, in die eerste vier mate, deur 'n uitgesproke fanfare-karakter.

Herr, mein Herz, was soll das ge-ben? was be-dran-get dich so sehr? welch ein frem-des neu-es Le-ben! ich er-ken-ne dich nicht

mehr. Weg ist al-les, was du lieb-test, weg war-um du dich be-trüb-test, weg dem Fleiß und dei-ne Ruh.

Die melodiefragment in die laaste twee mate (m. 13 - 14) word in die tussenspel van m. 14 - 17 op 'n deurwerking-agtige wyse sekwensteel voortgespin as modulatoriese voorbereiding vir die tweede tema. Ook die stem neem hieraan deel, deur die geïsoleerde gedeelte in m. 17 - 21. Die tweede tema (B¹) se liriese karakter (*dolce*) word beklemtoon deur die huiwerige aanvang in m. 23 - 'n herhaling van dié 2-maatfrase word in m. 25 - 27 onderbreek deur 'n variant van m. 21 - 23. Die tema word verder gekenmerk deur 'n sterker liniêre tendens, die emfatiese sekst-sprong by "dieser Blick" (m. 29) en die uitdrukkingsvolle seufzer-formasies (m. 29 - 33, "dieser Blick voll Treu' und Güte") en ook in m. 24 - 25.

25
blü - te, die - so lieb - li - che Ge - stalt, die -

- ser Blick voll Treu und Gü - te mit un - end - li - cher Ge - walt?

Met die derde tema (B^2 , m. 37 - 45) word weer teruggekeer na die stemming van A, deur die fanfare-motief wat twee keer verskyn, ná die klavier-voorbereiding in m. 35 - 37.

36
Will ich rasch mich ihr ent - zie - hen, mich er - man - nen, ihr ent - flo - hen, füh - ret

mich in Au - gen - blick, ach, mein Weg zu ihr zu - rück, zu ihr,

Die (deels chromatiese) stygende lyn in m. 41 - 45, die seufzer (m. 45) en die sf-akkoordrepetisies vorm 'n noukeurige refleksie van die teksinhoud "Will ich rasch mich ihr entziehen...". Die afsluitingston-

die polsende patroon 7  by die eerste tema in die eerste plek ter uitdrukking van die klok van die "dringende hart".⁸⁾ In die vokale oorleiding na die tweede tema (m. 17 - 21) verstil die beweging, om ooglopend vormtegniese redes. Tema B¹ en B² maak van dieselfde formule as A gebruik, egter versag tot 'n seufzer by die regterhand, en legato-progressies by die Uiteensetting (m. 29 - 33 en 41 - 51). Die samehang tussen teks en begeleiding word nog duideliker wanneer gelet word op die terugkeer van die aanvangsformule in m. 51 - 54, d.w.s. met die terugkeer van die aanvangsreël "Herz, mein Herz..."

Akkoordrepetisies (ses per maat) geskied enersyds ter wille van teksondersteuning, soos by "mit unendlicher Gewalt...", (m. 37 - 41, 93 - 97), en gaan gepaard met 'n toename in die dinamiese vlak (sf of crescendo). Andersyds het dié formule 'n vormverhelderende funksie, soos met die begin van die Reprise (m. 55 - 56). Ook dié afwyking van die basiese patroon in m. 12 - 14 het meer kadensiële afsluitingsbetekenis as teksverklaring as grondslag. Ook die Koda word begeleidingstegnies onderskei van die res van die toonsetting. In die eerste gedeelte (m. 109 - 122) is die arpeggiëring opvallend nuut (ter wille van die "Zauberfädchen"?). Die naasmekaar liggende teksfragmente "Die Veränderung..." en "Liebe, Liebe..." word geskei deur teenoorgestelde middele. Die eerste illustreer die "verandering" deur die enigste oktaaf-unisone in die hele lied te betrek, en die tweede deur 'n opvallende tekstuurverdigting van vyf- tot sesstemmigheid.

Soortgelyk is onafhanklike tussenspele vormtegnies betekenisvol deur voorafgaande vokale frases te eggo of verder te spin, soos aan die einde van die eerste tema (m. 14 - 17 en 70 - 73), en in die naspel, m. 132 - 124, of deur 'n nabygeleë tussenspel figuratief te varieer, soos in m. 25 - 27 en 81 - 83 (vergelyk m. 21 - 23 en 77 - 79), of 'n volgende vokale idee vooruit te loop, soos in m. 35 - 37 en 91 - 93 (in laasgenoemde geval, soos reeds genoem, met behoud van die stem).

Voetnote

1. Vir 'n gedetailleerde vergelyking van beide weergawes, sien die gemelde artikel deur Unger, Neue Liebe, neues Leben, die Urschrift und die Geschichte eines Goethe-Liedes, in: ZfMw 102 (1936), p. 1049 - 1075.
 2. Boettcher (p. 98) klassifiseer etlike Beethoven-liedere, w.o. Neue Liebe, neues Leben, inderdaad as "Absenker seines instrumentalen Schaffens", egter sonder om sonatevorm te betrek.
 3. Robert Schollum, (1970:60-61) wys op soortgelyke vormprosedures reeds by Haydn en Anton Holzer.
 4. Vgl. p. 98. Boettcher verklaar die vorm as a b a' b' c (p. 60).
 5. Sien ook Bücken, 1939:67 - 68.
 6. Sien ook **Mit einem gemalten Bande**, op. 83/3, m. 27, en **Gegenliebe** (WoO 118, m. 127 - 133) vir 'n soortgelyke terugleidingsfunksie by die stemparty.
 7. Beethoven gebruik dieselfde formule by die betekenisverwante "lass uns ziehn!" aan die einde van op. 75/1.
 8. Schubert, in die affektief verwante "Ungeduld", maak van dieselfde formule gebruik.
-

2.37 Aus Goethes Faust (Es war einmal ein König), op. 75/3

g-mineur; poco Allegretto; 2/4.

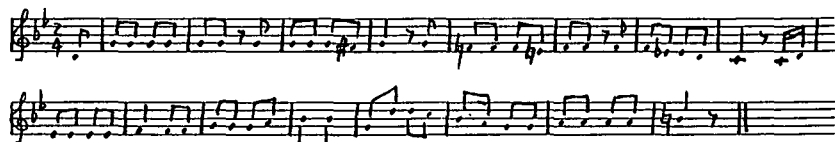
Die teks (Goethe)

Goethe se gedig het in 1775 ontstaan, maar is eers in 1790 gepubliseer in "Faust. Ein Fragment" (Friedlaender 1970: 168). Die lied word in Auerbach se wynkelder voorgedra deur Mephistofeles self, en is 'n ietwat stuitige ballade oor 'n vlooi.

Die musikale vergestaltung

Oor die presiese ontstaandatum van die lied is nog nie duidelikheid nie. Dit moes egter voor 1800 gewees het (KHV: 200). Sketse hiervoor word geplaas tussen die jare 1791 en 1793 (Kerman II, 1970:69).

Vir die ongekompliseerde gedig van drie strofes, kies die komponis 'n strofiese toonsetting, met die voorskrif aan die kopiis dat die individuele strofes, tesame met die (herhaalde) inleidingsmate "gänzlich ausgeschrieben" moet word (KHV, 201). Hierdeur kon die geringe afwykings in die melodielyn - wat in alle gevalle (m. 33, 40, 42, 65) slegs die toevoeging of weglating van 'n enkelnoot behels - geakkomodeer word. Die "koor"-gedeelte (m. 69 - 79) vorm 'n Koda gebaseer op die laaste twee reëls van die gedig, en het die karakter van 'n (Rossini-agtige) stretta. Die 16-maat melodie volg die agt reëls per strofe noukeurig: in die eerste helfte van die melodie word selfs die half frases geaksentueer deur rustekens. Die grondliggende humoristiese trant¹⁾ van die teks kom tot uiting in die kwasi-erns van die melodiegewing: 'n statig-ernstige gepunteerde aanvang, wat versterk word deur die tydelike, maar gereeld-wederkerende repetisie-patrone. Laasgenoemde is trouens die opvallendste enkele struktuurmiddel van die melodie, en kan, tot sy volle konsekwensie gevoer, as volg aan die vereenvoudigde melodie geïllustreer word.



'n Oorkoepelende struktuur wat hieruit duidelik word, is die kwintval g - c in die eerste helfte van die melodie (m. 5 - 13), terwyl die tweede helfte die teenoorgestelde neiging openbaar (vergelyk m. 13 - 17, 17 - 21). In 'n vroeë skets vir m. 17 - 21 kom die verskynsel ook voor, in teenstelling met die finale vorm (Kerman II 1970:69).



'n Verdere humoristiese element is geleë in die verrassingseffek van die "Picardie"-terts as slotnoot van die mineur-melodie. Die terug-alterering onmiddellik daarna by die klaviertussenspele, en veral op kort afstand in die Koda (vergelyk m. 73 - 79), verhoog die bedoelde humoristiese werking.

Die **begeleiding** vervul 'n belangrike funksie ook in die verdere "vlooi"-karakterisering van die lied. Die belangrikste hiervan kom na vore in die spring-motief wat oor twee en 'n half oktawe strek, en driemaal in die viermaat inleiding voorkom. Laasgenoemde verskyn onveranderd as tweede gedeelte van die tussenspele tussen die strofes (vergelyk m. 25 - 29 en 49 - 53), asook tussen die helftes van die strofiese melodie (een motiefverskyning elk in m. 13, 37, 61).

Die afwaartse kwintbeweging, wat die tweede gedeelte van die "vlooi"-motief vorm, hou terselfdertyd verband met die kwintstruktuur van die melodie, soos hierbo aangetoon. Die omgekeerde vorm daarvan in m. 4 (crescendo) beklemtoon die dominantnoot d, waardeur dit die funksie van 'n "aankondiging" verkry. 'n Mens let hier ook op die vergrote nootwaardes. Dieselfde gebeur (in kwartnootwaardes) in die begeleiding van die eerste melodiefraze (m. 6 - 8). Die Chaconne-karakter van dié progressie g - f - es - d - c (- d - g) verhoog die "waardige" karakter van die melodie op hierdie punt. Dit is juis in die oorbeklemtoning van kontraste soos die springerige,

vinnigbewegende unisone klaviermotief enersyds, en die statige vierstemmigheid van m. 6 - 8 (en elders) andersyds, dat die werklike humor geleë is.²⁾ Die acciaccatura van die "vlooi"-motief vind ook weerklank in die strofiese tussenspele, en wel as versierde vorm van die voorafgaande melodiefragment (vergelyk byvoorbeeld m. 18 - 21 met 21 - 24, asook die "koor", m. 70 - 73). In die naspel (m. 79 - 81) word dié idee nog verder ontwikkel.³⁾ Die abrupte slot, waarin die motief (ff) dalend oor twee en 'n half oktawe gevoer word, is 'n laaste onderstreping van die humoristiese grondslag van die werkie.



Voetnotas

1. Benewens op. 75/3, kom slegs twee ander liedere in aanmerking as "humoristies", naamlik op 52/1 en op. 128.
2. Sien ook Laaff (1963) se kwalifisering van humor, ten opsigte van die agste simfonie.
3. Na aanleiding van 'n uitvoering van die lied deur Beethoven self (1816), vertolk Deutsch (1930; 114) dié motief as voorstelling van die dood-"knip" van 'n vlooi, met die duimnael (!).

2.38 Plaisir d'aimer, WoO 128, Hess 131

G-majeur; 2/4.

Die teks (digter onbekend)

Oor die digter van die enkele strofe van vier reëls is niks bekend nie. Die pessimistiese toon van die liefdesgedig word saamgevat in die slotreël: "je perds la paix sans trouver le bonheur" ("ek verloor die rus sonder om vreugde te vind").

Die musikale vergestaltung

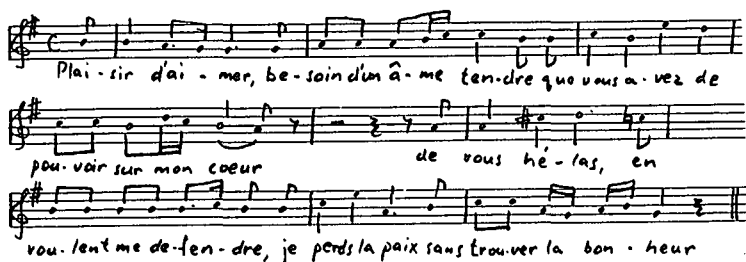
In Beethoven se eie handskrif is slegs drie sketse vir die lied bekend, waarvan die eerste twee slegs die melodie betrek. Die derde skets veronderstel 'n volledige klavierbegeleiding, sonder stem of teks. Al drie sketse maak deel uit van 'n sketsversameling uit die jaar 1779 (Haberkamp in Dorf Müller, 1978:69).¹⁾

Sowel Chantavoine (1902:1080) as Hess (in SBG V, 1962:27) het die derde skets as die finale vorm van die lied beskou. Vir die publikasie is die boonste klavierstem as vokale melodie geskei van die res, sodat die regterhand van die klavierbegeleiding grotendeels as 'n enkele party in agstenote verskyn. Hierdie on-Beethovense resultaat, asook pogings om al drie sketse te verenig in 'n "finale" vorm, en 'n nuwe begeleiding (vir m. 9 - 12) te skep, word deur Haberkamp verwerp. In haar argumente steun die skryfster egter op 'n afskrif van 'n volledige toonsetting van die lied, wat Hess nie ter insae gehad het nie. Die afskrif wat ten opsigte van papier, ink en skrif 'n ontstaan van omstreeks 1800 verraa, kan dus, by gebrek aan 'n Beethoven-outograaf, as redelik outentiek beskou word (Haberkamp in Dorf Müller, 1978:72). As gevolg van teksherhaling na aanleiding van die eerste skets ("je perds... bonheur") is die Hess-weergawe vier mate langer (totaal 15 mate) as die afskrif (11 mate). Die gevolglike gaping in die klavierbegeleiding (derde skets) is deur Hess self ("freies Hinzusetzen der Klavierbegleitung", Hess in SBG 5:87) voorsien.

In die volgende bespreking van die lied word dus uitgegaan van die

afskrif uit die Ottingen-Wallerstein'sche biblioteek, soos gereproduseer deur Haberkamp (in Dorfmueller, 1978:71).

Die toonsetting dra die opskrif "Romance", en is voorsien van die tempo-byskrif Adagio. Die eenvoudige tweeledige melodie (4 + 4 mate) se twee helftes word van mekaar geskei deur een maat tussenspel (m. 4 - 5), wat die dominant- aanvang van die tweede helfte vooruitloop. Die tweemaatfrases word deurgaans gekenmerk deur die stadigerbewegende aanvangsmaat en die vinnigerbewegende tweede maat.



In die klavierbegeleiding word die melodieverdubbeling aangevul deur 'n min of meer deurlopende agstenootbeweging by die regterhand (middelstem). Die basstem voorsien hoofsaaklik harmoniese ondersteuning by wyse van langer nootwaardes (m. 9 - 11) - soos die melodiestyf in die algemeen - vertoon sterk ooreenkoms met die toonsetting **Mollys Abschied** (op. 52/5). Ook hier val die driftige toonleer-arabeske (ff!) op.

Adagio

Plai-sir d'ai-mer, be-soin d'un â-me ten-dre quo vous a-vez de
pou-voir sur mon cœur de vous hé-las, en vou-lent me de-ten-dre je
perds la paix sans trou-ver la bon-heur

perds la paix sans trou-ver le bon-heur

p *ff*

Voetnote

1. Die sketse word egter nie by Nottebohm (II, 1970:476) aangegee of vermeld nie, soos KHV (1955:590) beweer.
-

2.39 - 44 Ses liedere op tekste van C.F. Gellert, op. 48

Die ontstaan van Beethoven se ses liedere op religieuse tekste van Christian Fürchtegott Gellert word deur Kinsky-Halm (KHV 1955:113) herlei na die dood van die Gravin Anna Margarethe Browne (op 13 Mei 1803). As argument word aangevoer dat 'n vriend van die Browne-huishouding, Johannes Büel, wat vertrouwd was met die gedigte van Gellert, Beethoven sou laat kennis maak het met dié odes.¹⁾ Joseph Schmidt-Görg (1966:87-91) het egter oortuigende bewyse aangevoer teen hierdie veronderstelling. Volgens 'n geskrewe kommentaar deur Graaf Browne op 'n vroeë kopie van die voltooide liedere is die kopie op 8 Maart 1802 gemaak, waarvolgens die ontstaan van die liedere meer as 'n jaar vóór die gravin se afsterwe moet wees. Om dieselfde rede kan Büel se aandeel as onwaarskynlik geld. Büel was eers sedert die Gravin se dood betrokke by die Browne-familie. Die opvallende ooreenkoms tussen die eerste Gellert-lied **Bitten** en 'n toonsetting van die gedig deur C.P.E. Bach, dui origens op Beethoven se vroeëre vertrouwdheid met die gedigte, waarskynlik reeds deur bemiddeling van sy vroeë leermeester Neeffe. Aanduidings dat toonsettings van twee van hierdie liedere t.w. **Vom Tode** (no. 3) en **Busslied** (no. 6), terugreik na die Bonn-jare, versterk hierdie laasgenoemde opvatting.²⁾

Met die tese dat die liedere hul ontstaan enersyds te danke gehad het aan Beethoven se instelling ten opsigte van die strekking van die gedigte (Boettcher, 1928: 38) en andersyds aan die komponis se persoonlike omstandighede gedurende dié tyd, het Hildegard Jung reeds in 1950 'n belangrike sleutel tot die probleem verskaf.³⁾ Deur sy vroeë kennismaking met Gellert se gedigte het hierdie liriek vir Beethoven besondere ideële betekenis gehad, wat verder verdiep is deur die geleidelike besef van sy eie toenemende doofheid. Reeds sedert die somer van 1802 het Beethoven hom voorgeneem om sy fisieke en psigiese lyding aan sy naaste vriende te onthul (Schmidt-Görg, p. 90). Die Gellert-gedigte vind 'n duidelike ideële weerklank in die ontboesemende trant van die sg. Heiligenstadt-testament van Oktober 1802. Volgens Schmidt-Görg kan die ses liedere, soos ook die "testament" self, as neerslag geld van Beethoven se bewuswording van die finaliteit van die noodlot om 'n dowe toonkunstenaar te wees: "...der fromme, doch kraftvolle Ausdruck des inneren Ringens und Betens mit dem Beethoven

sein Leiden aufnahm..." (Schmidt-Görg, p. 91).

In die laaste gedeelte van die "testament", waar gedagtes oor die dood in die middelpunt staan, lui dit as volg: "So wär's geschehen. - Mit freuden eil ich dem Tode entgegen - kommt er früher als ich Gelegenheit gehabt habe, noch alle meine Kunst- Fähigkeiten zu entfalten, so wird er mir trotz meinem Harten Schicksal doch noch zu frühe kommen, und ich würde ihm wohl später wünschen, - doch auch dann bin ich zufrieden; befreit er mich nicht von einem endlosen Leidenden Zustande? Komm wann du willst: ich gehe dir mutig entgegen - Lebt wohl und Vergisst mich nicht ganz im Tode, ich habe es um euch verdient, indem ich in meinem Leben oft an euch gedacht, euch glücklich zu machen...".⁴⁾ By 'n vergelyking van hierdie gedagtes met die sewe strofes van no. 3, "Vom Tode" (Gellert), blyk dit dat minstens vier nuanses ooreenstemmend by Beethoven en Gellert verskyn.⁵⁾

1. Die Christelike vreugde in die dood

Beethoven: "Mit freuden eil ich..."

Gellert:⁶⁾ "Lern nicht nur den Tod nicht scheun,
Lern auch seiner sich erfreun"

2. Die haas om die dood tegemoet te gaan

Beethoven: "Mit freuden eil ich..."

Gellert: "Stündlich eil ich zu dem Grabe"

3. Die irrelevansie van die sterwensuur

Beethoven: "Komm wann du willst"

Gellert: "Sorge nicht, wie früh du stirbst;
deine Zeit ist Gottes Sache"

4. Die sinsnede "So wär's geschehen" (Beethoven) het byna dieselfde kruiswoord-konnotasie as by Gellert in die sesde strofe:

"Er, der rief: Es ist vollbracht!
nahm dem Tode seine Macht."

Selfs wanneer in ag geneem word dat gedagtes soos hierdie, veral die Christelik-verankerde vreugde in die dood, 'n bekende en gewilde literêre onderwerp was (en is), is die aanduidings dat die Heiligenstadt-"testament" in noue verband staan met die Gellert-Oden, onmiskenbaar. Hierdeur verskyn Gellert in dieselfde ry van denkers en skrywers soos Plutargos, Shakespeare, Schiller, Kant en Sturm wat die grondslag gelê het vir Beethoven se wêreldbeskoulike en religieuse oortuigings.⁷⁾

Afgesien van die woord-toonverhoudings (waarop later ingegaan sal word), val dit op dat Beethoven van heel bepaalde komposisie-tegniese middele gebruik maak, wat samevattend omskryf kan word as verteenwoordigend van 'n klaviatuur- instrumentale "kerkstyl". Hierdie middele verleen aan die ses liederes 'n sterk eiesoortige stempel, waardeur die unieke religieuse aard van die liederes⁸⁾ beklemtoon word, en kan kursories as volg aangetoon word:

1. Bitten

Die driestemmige aanvangsmate van die klavierbegeleiding het styltegnies die karakter en voorkoms van die noord-Duitse orrelstyl, d.w.s drie kwasi-onafhanklike, skyn-kontrapuntale lyne, en die Generalbass-styl van die baslyn. Ook die plagale wending ("Kirchenschluss") en pedaalpunt in die slotmate en die alla breve-tydsoort⁹⁾ dui op die historiese element.



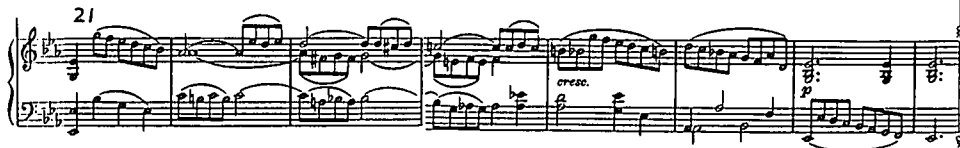
2. Die Liebe des Nächsten

Die melodielyn by die woorde "Gott ist die Lieb' und will dass ich den Nächsten lie(be)" het die karakter van die tipiese vokale fugatema uit die Barok, soos by Händel gevind kan word.¹⁰⁾

16



Ook die stemgebondenheid en motief-voortspinning in die naspel sluit nou aan by hierdie histories-stilistiese agtergrond.



3. Vom Tode

Die vokale party by die woorde "Denk' o Mensch, an deinen Tod!", bevat 'n drieklankbreking en boogvorm wat Klaus Reinhardt¹¹⁾ verklaar as 'n soort musikale simbool vir die menslike verganklikheid.

4. Die Ehre Gottes aus der Natur

Soos by no. 2, en by no. 5 hierna, herinner die forse drieklank-melodiek sterk aan Händel se fugategniek.

5. Gottes Macht und Vorsehung

Sien nos. 2 en 4.

6. Busslied

Dit is veral in die tweede (A-majeur-) gedeelte (strofes 4 - 6, mate 48 - 113) dat die erfenis van die Barok-epog spreek deur die volgehoue kontrapuntale tekstuur¹²⁾ (veral in die vierde strofe) en die cantus firmus-agtige hantering van die liedmelodie. Vir dié doel is die melodie, soos dit aan die begin van die lied verskyn, gewysig.

Die Tekste (Gellert)

Christian Fürchtegott Gellert (1715 - 1769) geld vandag nog as een van

die belangrikste verteenwoordigers van die Aufklärungs-teologie van die 18de eeu (Kaiser, 1976:78-79). Afgesien van die breëre lewensbeskoulike impulse van die 18de eeu, het ook sy persoonlike religieuse benadering tot die literatuur (teologiestudent), sy afkoms (sy vader was 'n predikant) en sy vrywillige afgetrokkenheid van die publieke lewe, bygedra tot die ontstaan die die "Geistliche Oden und Lieder" (1757), 'n versameling liriese religieuse gedigte waarin die persoonlike betrokkenheid van die digter tot die religieuse op die voorgrond tree. Die saaklike dogma en kerkleer tree terug ten gunste van 'n wisselwerking tussen verstand en gevoel, waarby ook die natuur ("Die Ehre Gottes aus der Natur") dikwels betrek word (Kaiser, 1976:78). Hierdie benadering spreek veral uit die gedigte self, maar word ook as beginsel uitgespel in Gellert se eie voorwoord tot die "Oden und Lieder". Dáár lui dit reeds op die eerste bladsy: "Wenn die Sprache der Poesie vorzüglich geschickt ist, die Einbildungskraft zu beleben, den Verstand auf eine angenehme Weise zu beschäftigen, ...wenn Sie geschickt ist, das Herz in Bewegung zu setzen, und die Empfindungen der Freude, der Liebe, der Bewunderung des Mitleidens, des Schmerzes zu erwecken, oder zu unterhalten: so ist es unstreitig eine grosse Pflicht der Dichter, diese Kraft der Poesie vornehmlich den Wahrheiten und Empfindungen der Religion zu widmen" (Gellert, 1812:III). Die digter onderskei verder tussen "Lehroden" en "Oden für das Herz", na gelang "mehr Unterricht" of "mehr Empfindung" aan die orde is (Gellert, 1812:X). In dieselfde trant wys Gellert op die noodwendigheid om die verstand deur middel van die liedere te onderrig en te voed, vanweë die "Mangel der Kenntnis in den Wahrheiten". By die "liederen vir die hart" gaan dit daarom, om "alles was erhoben und rührend in der Religion ist", deur die leser/sanger te laat "voel", en gaan dan voort: "Da die geistlichen Gesänge nicht wie die andern Arten der Poesie das Vergnügen zu ihrer Hauptabsicht haben: so soll man für den Wohlklang weniger besorgt sein, als für das Nachdrückliche und Kräftige" (1812:XI). Hierdie laaste kwalifisering sal mettertyd blyk, nie slegs vir Beethoven gedien het as aansporing tot die komposisie van op. 48 nie, maar ook as vrywillig gekose voorskrif by die vergestaltung van die individuele liedere.

Die betekenis van die liedere vir die gelowige blyk onder meer daaruit dat heelwat daarvan tans nog in gesangeboeke verskyn (soos in die

AGB van 1978, Ges. 11, in die toonsetting van C.P.E. Bach). Die feit dat Gellert die verse gekonsipieer het met bekende kerkmelodieë in gedagte, het die bruikbaarheid en gewildheid daarvan verhoog.

Gedagtig aan die moontlike redes vir Beethoven se keuse van die tekste soos hierbo uiteengesit, kan die tekste self nou in oënskou geneem word t.o.v. strekking. Volgens Boettcher (1928:38) se kategorisering van Beethoven se tekskeuses as objektief-konstaterend en subjektief-liries - beide saamgebind deur die voorwaarde van 'n kernagtige gedagte met morele, etiese of religieuse trefkrag - behoort die Gellert-liedere nos. 2, 4 en 5 (**Die Liebe des Nächsten, Die Ehre Gottes, en Gottes Macht und Vorsehung**) tot die eerste kategorie, en nos. 1, 3 en 6 (**Bitten, Vom Tode en Busslied**) tot die tweede. Hildegard Jung (1950:15) omskryf die aanvangs- en slotliedere as "Bittlieder", terwyl nos. 2 en 3 'n etiese, en nos. 4 en 5 'n himniese grondslag het.

Inhoudelik kan die ses liedere as volg saamgevat word:

1. Bitten

Van die vier strofes is slegs die eerste getoonset. Die strofe is inhoudelik tweeledig (4 + 3) waarvan die eerste gedeelte 'n lofsang, en die tweede die eintlike smeking daarstel. Die teks vertoon die rymskema a b a b c c d, wat gereduseer kan word tot die sg. Barvorm A A B, om sodoende te pas by die melodie van "Es ist das Heil uns kommen her"¹³⁾

2. Die Liebe des Nächsten¹⁴⁾

Alhoewel voorsien van herhalingstekens, het die praktyk om al 14 (!) strofes te gebruik, geen inslag gevind nie (Sien ook voetnota 5). As "Lehrode" is die kern van die ses reëls geleë in die laaste twee van die Barvorm:

"Gott ist die lieb, und will, dass ich
Den Nächsten liebe, gleich als mich."

3. Vom Tode

Ook hier verskyn herhalingstekens (sien no. 2 hierbo). Die beleringsaspek kom na vore in die laaste twee van die ses reëls:

"Denk', o Mensch! an deinen Tod.

Säume nicht: denn Eins ist Noth."

Hierna volg nog ses strofes. Ook hier val die AAB-tekstvorm op, in ooreenstemming met Gellert se voorgestelde koraalmelodie.¹⁵⁾

4. Die Ehre Gottes aus der Natur

Van die ses vierreëlige strofes het Beethoven die eerste twee saamgevoeg tot een. Vyf natuurbeelde (hemel, aarde, seë, sterre en son) vorm die kern van dié lofsang oor die Skepper. Terwyl die 19de Psalm, waarvan dié gedig 'n parafrase is, die heerlikheid van die Skepper en aarde vanaf 'n eerbiedige afstand besing, gaan dit vir Gellert om die eie, persoonlike betekenis daarvan. Die retoriese vraag ("Wer trägt der Himmel unzählbare Sterne?") - 'n algemene stylmiddel in Gellert se religieuse liriek - beklemtoon dié persoonlike verwondering (Kaiser, 1976:79).

5. Gottes Macht und Vorsehung

Slegs die eerste van die 15 strofes kom in aanmerking. Dit is 'n lofsang, met soortgelyke strekking as no. 2:

"Gott ist mein Lied!

Er ist der Gott der Stärke;

Hehr ist sein Nam, und gross sind seine Werke,

Und alle Himmel sein Gebiet."

Opvallend is die ongelyke lettergreepverdeling per reël, nl. 4, 7, 11 en 8.

6. Busslied

Al ses Gellert se strofes is teenwoordig in Beethoven se toonsetting, en wel volgens komposisietegniek as 3 + 3 gegroepeer. Die boetedoening word beperk tot die eerste drie strofes, terwyl in die drie slotstrofes

die klem meer val op vertroosting en geloofsekerheid (strofe 5: "Du bist mein Gott, ich bin dein Knecht").

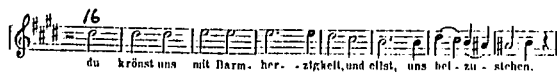
Die musikale vergestaltung

2.39 Bitten, op. 48/1

E-majeur; Feierlich und mit Andacht; ♩.

Soos reeds hierbo aangetoon, is dié gekose (eerste) strofe van Gellert se gedig (soos ook nos. 2, 3, 4 en 6 hierna) tweeledig ten opsigte van struktuur en strekking. Hierdie tweeledigheid bly ook behoue in die toonsetting deur middel van die pouse in die melodielyn in m. 24 en 25 en die begeleidingsformule wat in die tweede gedeelte (m. 26 - 45) aangepas is ter wille van die veranderde tekstuele omstandighede.

Die lied word voorafgegaan deur 'n klaviervoorspel van agt mate wat die aanvang van die liedmelodie vooruitloop (m. 1 - 8), en uitdrukking verleen aan die opskrif, d.m.v. die statige driestemmige kontrapuntale styl (sien vroeëre opmerking op p.143). Die melodiese styl is eenvoudig, byna koraalagtig, en word gekenmerk deur langer nootwaardes en 'n klein omvang, 'n klaarblyklieke poging om 'n soort "kerkstyl" teweeg te bring.¹⁶⁾ Die eerste gedeelte van die lied (reëls 1 - 4) bestaan uit twee komplementêre frases, elk sewe mate lank.¹⁷⁾



Dit is selfs moontlik dat die drie herhalende aanvangsnote hul oorsprong het in die koraalmelodie "Es ist das Heil", wat deur Gellert voorgeskryf word. Die "feierliche" element kom reeds sterk na vore in die gebruik van lang nootwaardes en die "vorstelike" gepunteerde ritme. Die enigste afwyking hiervan in die eerste sewemaat-frase geskied by die melisma "reicht" in m. 11. Hierdie tendens word voortgesit in die tweede sewemaatfrase (m. 16 - 23), deur die bykans isoritmiese en koraalagtige stemparty by "du krönst uns mit

Barmherzig(-keit)" (m. 16 - 19) en die melisma by "beizu(-stehen)", in m. 22. Hiermee word die modulاسie na die dominanttoonsoort (B-majeur) ook bewerkstellig. 'n Tweemaat-tussenspel (m. 24 - 25) bevestig die toonsoortverandering as 'n soort eggo van die vokale kadens. Van die drie oorblywende teksreëls word die laaste herhaal, sodat twee musikale frases van agt en sewe mate elk resulteer (m. 26 - 34 en m. 35 - 42), wat geskei word deur 'n halfmaat-pouse. Met die aanvang van die derde frase van die lied word die bovermelde intensiveringsproses merkbaar voortgesit deur die opeenhoping van die gepunteerde ritmiek, en, daarmee saam, 'n sesmaat-lange (m. 27 - 32) stilstand in diastematiese beweging en 'n verrassende harmoniese uitwyking na a-mineur.¹⁸⁾ Die hortende gang van die begeleiding - veral by die linkerhand - verleen 'n verdere uitdrukkingskrag aan die (vir Beethoven in elk geval) hoogtepunt van die teksverloop.

25

Herr! mei - ne Burg, mein Fels, mein Hort, ver-nimm mein Flehn, merk auf mein Wort;

Die gelyktydige crescendo in dieselfde ses mate bring verdere bevestiging van die affekte van grootsheid en standvastigheid, maar ook van toenemende smeking ("vernimm mein Flehn"), soos in die teks weerspieël word. Die laaste frase, wat in m. 35 begin, is - soos reeds genoem - in der waarheid 'n dubbele weergawe van die slotreël van die teks, "denn ich will vor dir beten!" Soos frases een en twee, is ook hierdie een sewe mate lank, egter nie vanweë inkorting van die kadens nie, maar vanweë die meer gedronge weergawe van die herhaalde teksgedeelte "(be-)ten! denn ich will (vor dir beten)". Die kort naspel (m. 42 - 45) is in werklikheid niks anders nie as 'n uitgebreide kadens I - IV6/4 - I - V7 - I, met behoud van die tonika as pedaalpunt in die bas, en die herhaalde tonika van die "sopraan", 'n prosedure wat, tesame met die decrescendo - pp (reeds vanaf m. 41) die solemniteit en bykans liturgiese karakter van die voorafgaande teks onderstreep.

Alhoewel kort in omvang, getuig die lied van 'n merkwaardige eenheid

in konsepsie en vorm. Afgesien van die eenheidsgewende "orrelistiese" continuo-benadering in veral die eerste 25 mate, en die verhewe vokale styl, beide faktore waarna reeds verwys is, kan ook die musikale konstruksie van die individuele frases en die begeleiding verklaar word in terme van 'n eenheid in konsepsie, wat as volg aangetoon kan word:

1. Al vier melodiëreëls openbaar 'n gemeenskaplike konstruksiebeginsel wat neerkom op 'n aanvanklike opwaartse beweging, wat in die gevalle van frases 1, 3 en 4 die opwaartse kwartsprong is; in die geval van frase twee die opwaartse mineur sekunde, gevolg deur 'n dalende tendens. Die grootste mate van afwyking van hierdie patroon word gevind in die eerste melodiefrase, wat na aanvanklike opwaartse kwartsprong en opvolgende daling, weer eens styg tot by 'fis', die hoogste toon van die hele lied, om dan egter weer met 'n halftoon te daal op "gehen". Hierdie toedrag kan toegeskryf word aan die behoefte by die komponis om grootsheid en ruimtelikheid ("...so weit die Wolken gehen") musikaal te vergestalt, iets wat veral opval teenoor die dalende begeleidingsbas. Terselfdertyd moet in ag geneem word dat die vokale openingsfrase in 'n groot mate 'n samevatting van die teksinhoud weerspieël, waardeur die groter verskeidenheid in toonhoogte verklaar sou kon word. In die tweede frase vind 'n mate van stabilisering t.o.v. toonhoogteverskeidenheid plaas: nie alleen word die opwaartse kwartsprong van die eerste frase hier vervang deur slegs die leitoonwerking dis - e (m. 16 - 18) nie, maar word die emfase van die teks ("du krönst uns mit Barmherzigkeit...") ook doelmatig weerspieël deur die resitatiwiese afgemete, gelyke halfnootwaardes op die monotone dis en e. Die enigste sprong is die beweging b - dis in m. 21 - 22, wat kontrasterend vergelyk met die twee kwartspronge en die groter mate van toonhoogte-variasie in die eerste frase. In die derde frase word die twee (op sigself kontrasterende) konstruksiebeginsels (d.w.s. toonherhaling en intervalsbeweging) tot hul uiterste gevoer: die kwartsprong van die eerste frase keer hier terug as openingsinterval, en die frase word afgesluit met die grootste intervalsprong in die hele lied, die dalende majeur-sekst by "mein (Wort)" in m. 33. Terselfdertyd stagneer die melodiese beweging in ses monoritmiese mate ($\dot{0}$. $\dot{1}$). Die laaste frase (m. 35 - 42) vertoon die frase-

kontoer — op sy duidelikste deur die opwaartse kwartsprong fis - b en 'n daaropvolgende dalende toonleer tot by die tonika e.

- Die tweede opvallende konstruksiebeginsel in die lied is geleë in die toonherhaling wat in mindere of meerdere mate in al vier melodiefases teenwoordig is: in die eerste frase in die mate 9, 10 en 12; in die tweede in die mate 16 - 17, 18 - 19 en 21; in die derde deur die reeds vermelde m. 27 - 32, en in die laaste in m. 36, 37 en 39. Afsien van die vooruitneming van die eerste melodiefase in die voorspel, en klavierverdubbelings van monotone melodiefragmente, kan die beginsel ook in onafhanklike begeleidingsfragmente aange-ton word, soos die herhaalde b in m. 23 - 24 en 25 - 27, die herhalings van a, gis, c en b in m. 27 - 32, die herhaalde fis in m. 34 - 35, en die kadensiële progressie in die slotmate (m. 42 - 45) met die herhaalde e in beide buitestemme by die klavier. Ook die aanvangsnote van die tweede, derde en vierde melodiefases, wat dieselfde is as die slotnote van die voorafgaande frases, en die ritmiese ostinaat by die linkerhand in m. 27 - 32, kan teruggevoer word tot dié (toonherhalings-) beginsel (sien ook voetnota 18).

Hierdie twee beginsels, asook die algemene kontoertendens in die lied kan as volg aan die hand van die melodiese frases aangetoon word.



2.40 Die Liebe des Nächsten, op. 48/2

Es-majeur; Lebhaft, doch nicht zu sehr; ♩.

Die teks van die lied val uiteen in twee gedeeltes: 4 (2 + 2) + 2

reëls. Hiervan bevat die eerste vier reëls 'n situasie-skildering, terwyl die laaste twee reëls 'n belerende reaksie is op die voorgaande situasie. Soos in die ander enkelstrofiese liedere in op. 48, word hierdie toedrag ook weerspieël in die toonsetting deur die verdelende pouse van twee mate in m. 12 - 14. Ook vertoon die tweede gedeelte 'n tendens tot kontrapuntering, teenoor die meer homofone opset van die eerste veertien mate.

Soos no. 3, 5 en 6 is hier geen voorspel nie: die vermanende teks is onmiddellik (p), ter sake, na slegs die (f-) tonika-akkoord.¹⁹⁾ Die aanvangswoorde "So jemand spricht:" word eenstemmig begelei, colla parte. Hierna verdig die begeleiding van die eerste gedeelte tot drie- en vierstemmige akkoordprogressies. Die vokale styl openbaar dieselfde eienskappe as die ander liedere (met moontlike uitsondering van no. 6), in die gekonsentreerde, gedronge sillabiese melodie en deklamatoriese inslag. Toonherhaling word soos in no. 1, gereserveer vir verhewe stellings soos die openingsreël, die fragmente "der treibt..." en "(dass) ich den Nächsten...", en vir emfatiese beklemtoning, soos by "(und) reisst sie ganz darnieder", terwyl intervalspronge (m. 3, 4 - 5, 9, 14 - 16) eweneens uit die teks verklaar kan word.

Die eerste gedeelte van die lied bestaan uit twee sesmaatfrases (a b en c d: 2 X (4 + 2)): die tweede halffrase (b en d) is in albei gevalle 'n metriese sametrekking deur die gebruik van kleiner nootwaardes, 'n deklamatoriese prosedure wat deur die teks bepaal word. Dit skyn ook psigologies geregverdig te kan word dat die tweede halffrase sal kontrasteer met die eerste, soos uit die teksbetekenis na vore kom:

So jemand spricht: Ich liebe Gott!
und hasst doch seine Brüder

en: der treibt mit Gottes Wahrheit Spott
und reisst sie ganz darnieder.

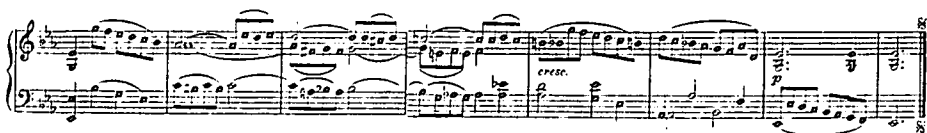


Die springerige karakter van b, en die chromatiek en puntering van d, na die gewigtige, afgemete piëteit van a en c, is verdere komplementerende faktore vir hierdie opvatting. Die tussenspel in m. 12 - 14 is 'n eggo van d.

Soos die eerste gedeelte begin ook die tweede (m. 14 - 28) in unisoan met die eenstemmige begeleiding. Laasgenoemde word vanaf m. 16 voorsien van 'n kontrapuntale teenstem wat, afgesien van die homofone vokale kadens in m. 20 - 21 en die vier slotmate van die naspel (m. 25 - 28) volgehou word, in m. 22 - 24, driestemmig. Hierdie tweede gedeelte van die lied wat tekstueel die kern van hierdie "Lehrode" vorm, het die karakter van 'n grootse fugatema, soos wat gewoonlik met Händel geassosieer word,²⁰⁾ en strek oor sewe mate (m. 14 - 21). Dit is interessant om daarop te let dat Beethoven, ter wille van betekenis van die teks, in die musikale vergestaltung, die rymskema ignoreer (Schiedermair, 1934:26). In die naspel is Beethoven as instrumentale denker herkenbaar deur die (deels) kontrapuntaal-ornamentale weefsel wat berus op 'n verkleinde vorm van die fugatiese idee (vgl. m. 21 - 25, linkerhand). Vir Boettcher is hierdie naspel van agt mate 'n "liedmatige" afronding van die lied self, wat in sy streng sillabiese-deklamatoriese opset, "onliedmatig" voorkom (Boettcher, 1928:92).

Ten spyte van die algemene konsepsie, wat duidelik die gesproke woord as uitgangspunt neem, is 'n grondliggende musikaal-strukturele opset herkenbaar in die melodiese struktuur. Die melodiese lyn van albei gedeeltes (m. 1 - 12 en m. 14 - 21) is struktureel verwant vanweë die opwaartse tendens by wyse van 'n intervalsprong, en 'n daaropvolgende trapsgewyse daling (sien ook op. 48/1). Spronge binne hierdie dalende progressie (m. 4 - 5, 8 - 9 en 19 - 20) verskyn as neweverskynsels, beding deur die tekstuele omstandighede (sien vorige voorbeeld).

Ook die naspel, wat, soos reeds aangetoon, bekende materiaal verwerk, vertoon gevolglik hierdie tendens.



Die toonherhalingsbeginsel wat in 1 deklamatoriese en strukturele funksie gehad het, keer terug in soortgelyke verband: vgl. m. 1 - 3, 6 - 8, 11 - 12 en 18 - 19.

2.41 Vom Tode op. 48/3

fis-mineur; Mässig und eher langsam als geschwind; 3/4.

Die teks van **Vom Tode** openbaar nie slegs dieselfde vorm (4 [2 + 2] + 2 reëls) as no. 2 hierbo (**Die Liebe des Nächsten**) nie, maar hou ook verder struktureel verband daarmee deur die (subjektiewe) instelling van die eerste vier reëls, gevolg deur die belerende, spreukagtige twee slotreëls. Gevolglik is die musikale konstruksie van beide liedere ook naverwant. Die eerste gedeelte eindig in m. 17 op die dominant, gevolg deur 'n tussenspel van vier mate. Die tweede gedeelte strek vanaf m. 22 - 35, waarna 'n verkorte reprise (m. 36 - 41) volg.

Soos reeds aangedui, is ook hier geen voorspel nie: die stem tree in na slegs 'n enkele tonika-akkoord (vgl. no. 2 in dié verband). Soos in die vorige lied, word die aanvangsreël ook eenstemmig-unisoon begelei. Die melodiek is deurgaans sillabies, met uitsondering van 'n enkele melisma (op "vielleicht", in m. 13), en is gebaseer op 'n trogeïese ritme wat by die begeleiding nêrens afwyk nie, en by die vokale party slegs in enkele gevalle. Hierdie polsende motief, wat minstens in die naspel (m. 42 - 49) die voorkoms van 'n pedaalpunt het, is reeds deur Schiedermaier (1934:50) vergelyk met die gelui van 'n begrafnisklok, maar kan, wanneer die openingsreëls van die teks, "Meine Lebenszeit verstreicht", gesien word as grondgedagte van die hele lied, ook in verband gebring word met die onafwendbare gang van die tyd. Saam met hierdie ritmiese gegewe vervul die interval van die mineur-sekonde

'n belangrike strukturele rol. Die aanvanklike "Napelse" wending fis-g keer in gewysigde vorm meermale terug, soos in die seufzer by "Grabe" (m. 9), by "(viel-)leicht" (m. 13), as 'n opstapelende klimaks by "das ich noch zu leben habe?" (m. 14 - 17), en in die tweede gedeelte deur die beweging eis-fis- g-fis.

Soos wat in no. 1, en in 'n mindere mate in no. 2 die geval was, het ook die toonherhaling 'n besondere funksie, -deurdadig die openingsreël grootliks op hierdie bekende liturgiese deklamasie-prinsiep berus, en die eerste weergawe van die driemaalige slotreël (m. 26 - 28) dieselfde tegniek openbaar. Die ritmiese ostinaat het 'n byna geheimsinnige, duister-rituele effek. Groter intervale as die reeds vermelde mineur-sekunde verskyn ter beklemtoning van individuele teksfrases: so bevat die gedeelte in m. 10 - 13 ook die melodiese intervale van die verminderde kwint (ais - e) en dalende verminderde septiem (g' - ais), intervale wat minstens sedert die Barok met die uitdrukking van affekte soos hierdie geassosieer is.



Die melodiese styl aan die begin van die tweede gedeelte ("Denk, o Mensch, an deinen Tod!") as 'n eggo van die klaviertussenspel in m. 18 - 21, val ietwat buite die raamwerk van die ander reëls deur die diatoniese karakter daarvan, en is heelwaarskynlik 'n sitaat: Klaus Reinhardt (1969:13-17) het aangetoon dat dié wending bepaalde simboliese betekenis het, en dikwels met die dood in verband gebring kan word, soos in die koraal "Wer nun den lieben Gott lässt walten" en die gestelike volkslied "Schnitter Tod".

Vroeë sketse vir die lied maak voorsiening vir 'n voorspel van nege mate. Die d-mineur-melodie van die een skets bevat egter reeds die chromatiese wendings en toonrepetisies van die latere voltooide komposisie:

Mei-ne Le-bens-zeit verstreicht stündlich eil' ich zu dem Gra-be und was ist's das
 ich viel-leicht das ich noch zu Le-ben ha-be Denk' o
 Mensch an dei-nen Tod. säu-me nicht, denn eins ist not, säu-me nicht denn
 eins ist not. säu-me nicht, denn eins ist not säu-me nicht denn eins ist not.

Die oktaafspronge in die laaste twee herhalings van die slotreël (m. 30 - 41) bring verdere finaliteit en afronding. Met uitsondering van die kwint- en oktaafspronge in m. 32 - 34 en 38 - 41 vervul die **klavier-begeleiding** deurgaans 'n melodieverdubbeldende funksie, wat in die geval van die forte-hoogtepunt in m. 10 - 13, selfs in oktaawe verskyn.

'n Interessante koloristiese effek word in die tussenspel en daaropvolgende vokale repetisie (m. 17 - 25) verkry deur die volgehoue cis-pedaalpunt wat in die linkerhand-party verskyn. Terselfdertyd word die melodiese idee hier oor drie oktaawe heen verdubbel. Die funksie is voor die hand liggend: die polsende motief word sodoende verbind met die "doods"-motief van die melodie, en geïntensiveer deur die herhaling en die reedsvermelde verdubbeling. Die hieruit resulterende tertsløse, oop kwint- en kwartintervalle (bv. m. 19 - 20 en 23 - 24) en die unisone dubbeloktaawe (m. 21 - 22 en 25), die lae ligging en die p-vlak verleen 'n sonderlinge erns en verhevenheid aan die gedeelte. Stuber (1958:53) se siening van die lied as voorbereider van die Romantiese stemmingslied (Schubert: "Der Doppelgänger") is juis gebaseer op die besondere effek van die begeleiding op dié punt.

Die driemalige herhaling van die laaste teksreël ("Säume nicht, denn Eins ist Noth") verleen 'n dringendheid aan die musiek, en verkry spesiale uitdrukkingsbetekenis, veral wanneer die voorafgaande reël ("Denk', o Mensch!...") in aanmerking geneem word. Wat veral bydra tot die effek van die herhalings, is die feit dat al drie weergawes musikaal van mekaar verskil: slegs die polsende $\text{♩} \text{♩}$ -motief, wat deurgaans in die klavier-linkerhand verskyn, en ook grotendeels by die regterhand en die vokale melodie teenwoordig is, is gemeenskaplik aan al drie herhalings. Ten opsigte van melodiek, harmoniek, ritmiek, dinamiek en intervalsorganisasie is opvallende verskille merkbaar. So vertoon die eerste weergawe (m. 26 - 29) 'n elementêre spanningsverhogende tendens deur die sesmalige monotone leitoon eis, wat die tonika voorafgaan, die soortgelyk monoritmiese klavierbegeleiding en die dinamiese lyn p - crescendo, wat uitloop op forte aan die begin van die eerste herhaling. Die harmoniek sluit nou hierby aan deur die progressie $V - VII4/3 - I6$. Die eerste herhaling (m. 30 - 35), soos die tweede (m. 36 - 41) is met twee mate verleng, as gevolg van die nootverlenging op die woord "nicht", en van die kadensformule. Harmonies bring dié frase vernuwing, deur die progressie $iii7 - iv - i6/4 - V - V7 - VI$. Die "bedrieglike" kadens $V7 - VI$ veroorsaak 'n verrassend-nuwe beklemtoning van die teks, soos ook die dinamiese verloop $f - sf$ p . Met die laaste herhaling word die melodiese aanvang van die lied weer voor die gees geroep deur die Napelse wending $fis - g$, terwyl harmonies die mees ingrypende aanpassings waargeneem word deur die pedaalpunt op d en die uitwyking na G -majeur in m. 36 - 41:

Maatno.: 35 36 37
 f-kruis: $VI - IV6$ ("Duitse" sekst = $G:V7$) - $\sharp IV7 - i6/4 -$
 38 39 40 41
 $V7 (f\sharp: "Duitse" \text{ sekst, } \sharp IV6) - i6/4 - V - i$

Die naspel bestaan uitsluitlik uit die volgehoue tonika-pedaalpunt op die bekende ritme, en die driemalige kadens $VII7 - i$.



2.42. Die Ehre Gottes aus der Natur, op.48/4

C-majeur; Majestätisch und erhaben; ♩.

Soos die geval is met die sesde lied (**Busslied**) word in no. 4 meer as een strofe getoonset, hier egter as 'n sametrekking van die eerste twee van die Gellert-gedig se ses strofes. 'n Musikale drieledigheid (A B A') word bewerkstellig deurdat die totaal van agt gedigreëls gegroepeer word as $2 + (2 + 2) + 2$ - die herhaling van die slotreël by Beethoven brei dié getal uit tot nege. Hiervolgens bestaan die middelgedeelte (m. $10^4 - 27$) uit die laaste twee reëls van die eerste strofe en die eerste twee van die tweede strofe. Vir Boettcher (1928:93) het die lied (soos no. 1 en 3) in vergelyking met no. 2 en 5 'n "strengere symmetrisch-formale Struktur". Dit gaan hier om die teksinhoud "der sich in einer musikalisch geschlossenen Form niederschlägt", en kan soos volg voorgestel word:²¹⁾

Teks		Musiek	Vorm
Strofe 1: a	m. 1 - 6	a'	] A
b	6 - 10	a ²	
a	10 - 14	] b'	
b	14 - 18		
	18 - 20	Tussenspel	B
Strofe 2: c	20 - 23	] b ²	] A'
d	24 - 27		
c	28 - 32	a'	
d	32 - 36	a ²⁺	
d	36 - 40	(b' ⁺)	] Koda
	40 - 42	Naspeel	

Kenmerke van die voorafgaande drie liedere, naamlik 'n koraalagtige melodiek, 'n voorliefde vir die stygende kwart, 'n neiging tot toonherhaling, sillabiese melodiek en unisone begeleiding afgewissel met akkoordspeel, is ook hier aan die orde. Harmoniese tertsverwantskappe - soos reeds aangetoon - is daarenteen nuut.

Die lied word voorafgegaan deur 'n viermalige ff-herhaling van die

tonika-akkoord, versprei oor vier oktawe, waarvan die eerste twee alreeds die kwartsprong g - c van die melodie-aanvang bevat.

Die eerste strofe bestaan uit vier frases van vier mate elk, waarvan die eerste twee (m. 2 - 10), met uitsondering van die kadense in m. 5 - 6 en 9 - 10, in unisoen met die klavieroktawe verloop. Hierdie werkwys, asook die wye omvang, verskeidenheid in dinamiese vlakke en groter intervale in dié agt mate is die klankmatige uitdrukking van die begrip grootsheid, ruimte en ewigheid, soos blyk uit die woorde "Himmel", "Ewig(e)", "Ehre", "Schall". Die tweede frasepaar (m. 10 - 18) daarenteen vertoon 'n teenoorgestelde neiging: die laagliggende p-aanvang word gevolg deur 'n trapsgewyse styging in toonhoogte om (crescendo?) f in m. 15 te bereik en af te sluit met 'n vyfmalige sf in m. 16 - 18 in g-mineur. Die natuurbeelde "Erdkreis" en "Meere" word vergestalt deur die tertswending C - E in m. 10 en die daaruit voortvloeiende kadenspare E - a en F - Bes terwyl ook die vyf- tot sesstemmige akkoordbegeleiding die nuwe stemming beklemtoon.



Die tertsmulasie en akkoordherhalings hier, asook die melodiese toonherhaling herinner sterk aan 'n soortgelyke prosedure onder soortgelyke omstandighede in die lieder siklus *An die ferne Geliebte*, op. 98, waar, in die sesde lied (m. 276 en verder) by die verwysing na die "stillen blauen See" van hierdie middele gebruik gemaak word. As 'n vorm van natuursimbool kan hierdie verskynsels ook teruggevind word in die "pastorale" simfonie op. 68.²²⁾

In die middelgedeelte (b, m. 19 - 28) word dieselfde middele aangewend. Ook hier is die natuurverwysings, in die vorm van twee retoriese vrae; ook die tertswending g-mineur - Es-majeur (m. 18 - 19) en die akkoordherhaling. Hierdie gedeelte kontrasteer nie slegs ten opsigte van teks, harmoniek, melodie en dinamiek nie, maar bring ook verandering ten opsigte van die metriese vergestaltung. In teenstelling met a en a' se viermaatgroepe, word die twee frases in b gekenmerk

deur die driemaatstruktuur (m. 20 - 23 en 24 - 27). Na analogie van die openingsfrase van die lied sou die frase "wer trägt..." gedeklaameer moes word as $\dot{\underline{1}} \mid \dot{\underline{2}} \mid \dot{\underline{3}} \mid \dot{\underline{4}} \mid \dot{\underline{5}} \mid \dot{\underline{6}} \mid \dot{\underline{7}} \mid \dot{\underline{8}} \mid \dot{\underline{9}} \mid \dot{\underline{10}} \mid \dot{\underline{11}} \mid \dot{\underline{12}} \mid$. In plaas daarvan word die tweede en derde mate saamgetrek as een maat as gevolg van die verkleining van nootwaardes. Hierdeur verkry die vrae van b, ondersteun deur die polsende akkoordherhalings, 'n mate van angstigheid en retoriese drif, wat versterk word deur die toonherhalings van die stemparty. Die tertswending G - Es, die lae dinamiese vlak (pp) en die hoë plasing van die stem het die effek van afstand en geheimenisvolheid.²³⁾

Die teks van die laaste gedeelte (m. 28 - 42) is 'n terugkeer na die affek van die aanvang, en word ook musikaal weerspieël deur die terugkeer van die arpeggio-tematiek van die eerste twee frases. Mate 28 - 32 is identies met m. 2 - 6, terwyl m. 32 - 36 slegs ten opsigte van die kadens (m. 35 - 36) afwyk van die tweede frase, m. 6 - 10. Die stralende tertsmelodiek C - D - E vergestalt die "(läuft) als ein Held". Die laasgenoemde frase word tekstueel herhaal in m. 36 - 40. Die tertswending hier (C - A), en die momentele toonherhaling (in m. 36 - 37) is 'n subtiële terugverwysing na die natuursimbool van die middelgedeelte, sodat 'n versmelting van die twee hoofidees - soos vergestalt in a en b - as koda bewerkstellig word.

Afgesien hiervan, en van die eenheidsbevestigende driedigtheid van die lied, moet ook gewys word op ander faktore wat eenheid bewerkstellig. So is die stygende kwartsprong as opslag teenwoordig in al drie gedeeltes, en dui ook die akkoordherhalingsprosedure en arpeggiobeweging deurgaans as eenheidsfaktore. Die melodie by "Wer trägt..." is verder 'n verkorte variant van die openingsreël:



2.43 Gottes Macht und Vorsehung, op. 48/5

Mit Kraft und Feuer; C-majeur; ♩.

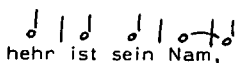
Die vyfde lied is in sy aforistiese gedrongenheid die sprekendste voorbeeld van Beethoven se deklamatoriese hantering van die belerende teks. Geen poging is aangewend om die ongelyke metrum van die individuele reëls aan te pas tot 'n meer reëlmatig gestruktureerde "musikale" resultaat nie. In dié opsig word dus dieselfde werkswyse gevolg as wat in no. 2 die geval is, waar die teks eweneens die bepalende faktor is. Die vyfvoetige metrum van die eerste twee teksreëls word "onveranderd" op die melodie oorgeplaas, sodat 'n vyfmaatfrase resulteer.



Soortgelyk word ook die laaste reël van die gedig, ooreenkomstig die teks, as 'n reëlmatige viermaatfrase getoonset. Dit is egter anders gesteld met die derde reël, waarvan die tekstuele vyfvoetigheid deur middel van sametrekking gekonsentreer word tot 'n musikale viermaatfrase. In plaas van 'n vyfmaatfrase, na analogie van die vyf mate van die lied, verskyn die derde reël (m. 6 - 9) as volg:



Die redes hiervoor skyn enersyds geleë te wees in die vermyding van 'n foutiewe beklemtoning van die woord "ist":



en andersyds ter wille van die groter mate van beklemtoning van "und gross sind seine Werke", deur middel van kleiner nootwaardes.

Ook die groter struktuur van die lied word bepaal deur die teks. Die aanhef van die lied (m. 1 - 6) wat, soos die gedeelte m. 14 - 19 in die tweede lied, ook assosiasies met die Händel-tematiek vertoon, vorm terselfdertyd die eerste helfte van die tweeledigheid. Die tweede helfte (m. 7 - 14) word gekenmerk deur die reeds vermelde sametrekking in

m. 7 - 10, gevolg deur die afsluiting in m. 10 - 14.

In die klavierparty volg die regterhand die melodielyn deurgaans. Afgesien van akkoord-opvullings by kadense (m. 5 - 6, 13 - 14) en by die gedeelte in m. 8 - 10, is oktaafvoering die reël. Hierdie tegniek, wat in die eerste vyf mate en in die naspel (m. 14 - 16) selfs kontrapuntaal vertoon, is kennelik daarop ingestel om die grootsheid soos in die teks verskyn, musikaal weer te gee, en is 'n verdere aanduiding van 'n strewe om musikale materiaal tot die noodsaaklike te beperk, ten einde die oogmerk van 'n teksgetroue deklamasie te bewerkstellig. Dienooreenkomstig is die aanwesigheid van wye inter valle (m. 6, 9, 14 - 15), die arpeggio-wendings (m. 7 - 8, m. 13) of die melodiese strekking oor 'n oktaaf heen (m. 1 - 6) verdere faktore wat so 'n interpretasie ondersteun. Om dieselfde rede word die dinamiek deurgaans op *f*- en *ff*-vlak gehou.

Alhoewel die lied se lengte nie 'n omvangryke vorm-ontvouing toelaat nie, moet tog gewys word op enkele eienskappe wat daaraan dié mate van afgerondheid verleen. Die vier tone van die aanvangsreël "Gott ist mein Lied!" is in dié opsig veral noemenswaardig. Sowel die dalende arpeggio by "hehr ist sein Nam!" (m. 7 - 8) as die kadens in m. 12 - 14, en die beweglike tweestemmige gedeelte (m. 14 - 16) van die naspel, is ontwikkelingsvorme daarvan. Die toonleerbeweging van die eerste vyf mate - wat in teenbeweging tussen klavierregterhand en stem enersyds en klavierlinkerhand andersyds verskyn, vind soortgelyk gewysigde weerklank in die lyn *g* - *f* - *e* - *d'* - *c'* van m. 8 - 10 en word versluierd ook in die hooftone van die naspel teruggevind. Die regterhandklavierstem in m. 14 - 17 verwys terug na die linkerhandstem in m. 1 - 6. Die reeds vermelde kontrapunt van m. 1 - 6 en 14 - 16 (vergelyk egter ook m. 8), die neiging tot unisone voering van stem en klavierregterhand, en die bekende toonherhalingsbeginsel van m. 9 en 11 - 12 is verdere eenheidsbewerkende faktore.

2.44 Busslied, op. 48/6

Poco adagio (etwas langsam) - Allegro ma non troppo (Geschwind, doch nicht zu viel); a-mineur - A-majeur; 3/4.

Die uniekheid van die slotlied tree in meer as een opsig na vore; nie alleen is die **Busslied** met 113 mate die langste van die groep nie, maar is ook die enigste waarvan die **volledige** Gellert-tekst getoonset is. Ook die tekst-musiekverbinding hier is eenmalig in die Beethoven-liedkunst.

Die ses strofes word tweeledig behandel (A A', 3 + 3) ooreenkomstig die tekst: strofes 1 - 3 se boetedoening, soos gereflekteer deur die begrippe "gesündigt", "übel", "Schuld", "Sünden", "Sorgen" en "vergißt", word in strofes 4 - 6 opgevolg deur geloofsversekering: "Gnade", "Barmherzigkeit", "erfreue", "Wohlgefallen", "Schutz". Hierdie tweeledigheid word ook musikaal weerspieël deur die verandering in toonslag: a-mineur - A-majeur (m. 1 - 47 en m. 47 - 113).²⁴⁾

Die eerste gedeelte (A)

Die afwesigheid van 'n didaktiese strekking (soos in nos. 2 en 5) (Schiedermaier, 1934:27) is waarskynlik die belangrikste aanleiding tot die meer liriese trant van die melodie, waardeur ook van die strofiese liedvorm afgesien word, ten gunste van wat Boettcher (1928:111) 'n "dramatisches-musikale" vorm noem. Hiervolgens word die eerste helfte van die lied in 'n gewysigde drieledige vorm (aba') gegiet, waarvan die middelgedeelte ooreenstem met die begin van die tweede strofe (m. 15) en die reprise reeds met die tweede helfte van die tweede strofe (m. 23) intree. (Sien ook die skematiese voorstelling verder aan.)

Die melodiese styl is oorwegend trapsgewys; alle frases vertoon 'n stygende aanvang, gevolg deur 'n dalende tendens. Frase-eindes vertoon in tien uit die twaalf gevalle 'n seufzer-agtige halftoondaling, soos ook etlike halffrases by tekstherhaling (vgl. m. 32, 43 - 44) of as 'n affektiewe tekstonderbreking (vgl. m. 17, 38 - 39).

Die groter dissonante intervalspronge (m. 7, 10, 11, 18, 30) het

affektiewe funksies. Die vier frases van die eerste gedeelte (a, b, c, d; m. 1 - 12) bevat reeds alle elemente wat in die verdere verloop van die lied verwerk word.

Hierdie middele kan gereduseer word tot:

1. 'n (deels chromatiese) stygende lyn (m. 1 - 2), wat identies in m. 23 - 24, en gewysig as kontoer in m. 19 - 22, 31 - 35, asook in A' (sien later) herverskyn;
2. die reeds vermelde seufzer-konstruksie, wat dikwels uitgebrei word tot 'n groep van drie aangrensende (stygende of dalende) chromatiese tone, soos in m. 1 (ook 24), 6 - 7, 19 - 21, en by die klavierparty in m. 23, 34 - 36, 41 - 44 (bas en binnestem). Die seufzer in omgekeerde vorm word herhaaldelik gevind, dikwels as voorbereiding vir frase-eindes, byvoorbeeld by die stem in m. 4 - 5, 7 - 8, 16 - 17. 42 - 43; by die klavier in m. 4 - 5, 20 - 22, 38, 42, en by die Frigiese wending in m. 45 - 46.
3. die gebruik van toonherhaling tree - ter wille van 'n groter mate van liriese beweegtheid - terug. Daarom val die gebruik daarvan des te meer op hier, soos in die musikaal-identiese halffrases by m. 4 en 27, asook by m. 40.

Die klavierbegeleiding volg die vokale lyn taamlik noukeurig. Die afwykings in m. 7 en 30 geskied waarskynlik om speeltegniese redes. Vormtegniese oorwegings skyn bepalend te wees vir die afwykings in m. 10 - 12 (die melodielyn word in m. 12 - 15 as klaviereggie herhaal), m. 15 - 23 (afgrensing van die eerste en hieropvolgende gedeeltes), m. 24 (heraanvang van a'), m. 32 - 47 (klimakswerking en afsluiting). Besonder vindingryk is die driemaalige terugkeer van die frase van m. 6, in m. 29, 37, 39, 41 in dalende vorm, asook ritmies in die eggofrases in m. 12, 21 - 22 en 23 - 24. Die sinkoovorming in m. 12 is uniek vir die hele lied, waarvan die ritmiese opvulling van die laaste gedeelte van die maat juis kenmerkend is:



Die tweede gedeelte (A')

Soos reeds aangetoon, het die meer positiewe strekking van die strofes 4 - 6 'n verandering in toongeslag (a - A) tot gevolg. Samehangend hiermee kontrasteer ook die tempo-aanduidings (Allegro non troppo. Geschwind doch nicht zu schnell) sterk met die Adagio... van die eerste gedeelte. Die prominensie van die vreugde-idee tree hier ook na vore in die vorm van die springerige ritmiese ostinaat (♩ ♪ ♪ ♪).



Die vorm van A' is die van 'n ongekompliseerde strofiese lied (m. 47 - 105), met Koda (m. 105 - 113). Afwykings van die strofiese melodie, soos dit allereers in m. 55 - 71 volledig verskyn,²⁵⁾ is minimaal, en word beperk tot die verkorting van die frase-opslag (♩ i.p.v. ♩), van frase-eindes (♩ i.p.v. ♩) en versierings (m. 92). Die ritmiese wysiging in m. 80 bring 'n mate van emfase mee deur die (monotone!) herhaling van die vorige reëleinde ("dein heilig Recht"). Hierby moet egter ook die minder gewenste beklemtoning van "täg(-lich)" in die verwagte deklamasie in ag geneem word, byvoorbeeld:

Beethoven: ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩
dein hei - lig Recht, mich täglich thun

Verwagte
deklamasie: ♩ | ♩ | ♩ | ♩
mich täglich thun

Die konstruksie van die melodie geskied volgens die bekende patroon van vier viermaatfrases, waarvan die eerste (a) sluit op V, die tweede (b) moduleer na die dominant-toonsoort, die derde (c) eweneens op V sluit en die vierde (d) die Tonika bevestig.

a

Früh wollst du mich mit dei-ner Gnade fül-len, Gott, Va-ter der Barm-her-zi-g-keit. Er freu-e-mich um dei-nes Na-mens wil-len; du

cresc.

c

cresc. *p* *cresc.*

d

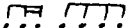
f *p*

bist ein Gott, der gern-er freut. *1. u. D.*

Afgesien van die tonale en tekstuele verband met A, bestaan daar ook 'n enge tematiese verbintenis.

Met inagnamie van die bovermelde eienskappe van die tematiese materiaal in A, is dit duidelik dat die strofiese melodie van A' 'n gekonsentreerde samevatting daarvan is. So verwys die reël a hier terug na sowel m. 1 - 3, as m. 19 - 23, as m. 31 - 33. Ook die ritmiese formule  keer terug. Soortgelyk kan c in verband gebring word met m. 15 - 19. Die laaste gedeelte van c (bv. m. 66 - 67: "[dei-]nes Namens willen") is 'n strukturele terugverwysing na die dalende toonleerprogressie van m. 3, 6 en elders. Reël d dui in sy geheel op strukturele invloed van A se volledige eerste reël (m. 1 - 3). Die eerste gedeelte van die Koda (m. 105 - 109) is 'n byna nootgetroue aanhaling uit A (vgl. m. 31 - 35).



In die klavierbegeleiding volg die komponis hier dieselfde variërings-werkswyse as in die siklus "An die ferne Geliebte" (op. 98) deurdadig in elkeen van die drie strofes van 'n ander begeleidingsformule gebruik gemaak word. Só word die eerste strofe (m. 41 - 47) gekenmerk deur die ritmiese figuur , die tweede strofe (m. 72 - 88) deur 'n deurlopende sestiendenootfigurasie in die regterhand, met akkoordondersteuning in die linkerhand. In die derde strofe (m. 89 - 105) verskyn die sestiendenoot-beweging in die linkerhand, met akkoordondersteuning (en melodieverdubbeling) in die linkerhand. Die begeleidingsformules van die laaste twee strofes kan ook gesien word as 'n musikale opheldering van die teksinhoud, dit is die vreugde in die tweede, die begrip eien in die derde strofe. In die Koda (m. 105 - 113) keer die wisseltoonmotief van die eerste strofe terug, soos ook 'n melodiese idee uit A (vgl. m. 31 - 35, en vorige notevoorbeeld).

Die tematiese verwantskap tussen A en A' word hierdeur verder onderstreep, en dien tot verdere vormhelderheid

Voetnote

1. Sien Joseph Schmidt-Görg, *Zur Entstehungszeit von Beethovens Gellertliedern*, in BJB 1961/64, Bonn 1966, pp. 87 - 91, en Max Unger, *Beethoven, der Graf Browne und Hofrat Johannes Büel*, in: Baseler National-Zeitung, 4 Maart 1934.
2. Sien Friedrich Ebert, *Das Autograph der Gellert-Lieder op. 48 no. 5 und 6 von Beethoven* in: Die Musik (1909/10), p. 44 - 63. Ebert publiseer 'n vroeë toonsetting (in d-mineur) van, en 'n ander, onafhanklike skets (in a-mineur) vir *Vom Tode*, uit die jare 1798/99, en bring ook die *Busslied* in verband met Beethoven se vroeër styl, a.g.v. die ooreenkomste in vorm, harmoniese struktuur en melodiese styl met die *Elegie auf den Tod eines Pudels*, WoO 110. Die oorblywende vier liedere word soortgelyk gedateer as

behorende tot die jare 1800 of 1801.

3. Hildegard Jung, **Das geistliche Sololied im 19. Jahrhundert**, getikte dissertasie, Keulen 1950, p. 14. Jung gee die jaar 1803 aan as ontstaansdatum, ooreenkomstig die eerste uitgawe by Mollo in Wenen; sy wys ook (p. 14) op Neefe se bydrae tot Beethoven se kennis van C.P.E. Bach.
4. Hans Schmidt-Görg/Hans Schmidt, **Ludwig van Beethoven** - 1969:21; Beethoven se skryfwyse; eie aksentuering.
5. Sien ook Günther Massenkeil: ongepubliseerde voordrag, Bonn 1977. Soos bekend, het Beethoven slegs die teks van die slotlied, **Busslied**, volledig getoonset. Die liedere 1 - 5 bevat daarenteen slegs die eerste strofes, hoewel met herhalingstekens by nos. 2 en 3. Aan latere pogings om die ander strofes te benut, het dit nie ontbreek nie, bv. Hans Joachim Moser (**Kleine Beiträge zu Beethovens Liedern und Bühnenwerken**, in NBJ 2, 1925:51-54), vir wie die resultaat "teleurstellend" was, vanweë die resulterende beklemtoneingsfoute.
6. Alle aanhalings uit: **Geistliche Oden und Lieder von C.F. Gellert**. Leipzig 1812. Sien ook Massenkeil, **Religiöse Aspekte der Gellert-Lieder Beethovens**, in: **Religiöse Musik in nicht-liturgischen Werken von Beethoven bis Reger**. Regensburg. Bonn 1978 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts).
7. Sien Massenkeil, op. cit., asook Ludwig Schiedermain, **Der junge Beethoven**, - Leipzig 1925, p. 316 - 335.
8. Slegs twee ander liedere, nl. **Der Wachtelschlag** (WoO 129) en (deels) die **Abendlied unterm gestirnten Himmel** (WoO 150) is gebaseer op religieuse tekste.
9. Massenkeil (op.cit.) wys daarop dat dié tydsoort, wat ook in nos. 2, 4, en 5 aanwesig is, selde andersins by Beethoven aangetref word.
10. Sien Hans Berthold Dietz, **Die Chorfrage bei G.F. Händel**, 1961, Beispielgruppe 30, p. 29. Vir Boettcher (op.cit., p. 168) bestaan daar 'n direkte verband tussen die tematiek van nos. 2 en 5, en Albrechtsberger se Missa canonica in c-mineur.
11. **Motivisch-thematisches im "Deutschen Requiem" von Brahms**, in: **Musik und Kirche**, 1969:13-17. Nadere bewyse vir 'n bewustelike aanwending van hierdie betreklik algemene motieftipe by Beethoven is egter nie beskikbaar nie. Ook is dié idee nie aanwesig in die

1798-weergawe van dieselfde teks, of die latere sketse nie. Vergelyk Ebert, 1910:59.

12. Massenkeil (op. cit.) sien 'n bedoelde verband tussen hierdie motiefmateriaal en die begin van die Recordare uit Mozart se Requiem, K.V. 729, deur ooreenstemmings tussen die Gellert-teks en verse uit die Dies Irae.
13. Vgl. Gellert, op. cit., p. 1.
14. - volgens die melodie van "Machs mit mir, Gott, nach deiner Güt". Vgl. Gellert, op. cit., p. 73.
15. - volgens melodie van "Jesus meine Zuversicht". Vgl. Gellert, op. cit., p. 84.
16. Boettcher (1928:154) sien hierin 'n laat ontwikkeling van die Berlyne liederstyl, soos vroeër in op. 52/8 gevind is.
17. Hierdie ongelyke maateenhede is die resultaat van die verkorting van die metriese waardes van die twee slotwoorde "gehen" (m. 15) en "stehen" (m. 23). 'n Metries meer korrekte skandering sou gewees het, soos wel gebeur aan die einde van die lied (m. 41 - 42) en in die voorspel (m. 7 - 8).
18. In dié opsig herinner Beethoven se prosedure sterk aan 'n bekende praktyk by (bv.) Schütz en Händel, wanneer Bybel-aanhalings gebruik word, soos in Händel se "Messias" by "King of Kings..." en "for the mouth of the Lord...".
19. No. 4 word voorafgegaan deur die viermalige repetisie van die tonika-akkoord in verskillende registers, terwyl in no. 6 begeleiding en stem gelyktydig begin. Hierdie tonika in no. 2, 3, 4 en 6 het byna die funksie van 'n intonasie vir kerkgesang, iets wat die reeds konserwatiewe sakrale element aansienlik versterk.
20. Sien voetnota 10. Beethoven se betrokkenheid tot Händel is reeds deur verskeie outeurs beklemtoon. Sien die dié verband ook bv. Arnold Schmitz, **Das Romantische Beethovenbild** - Berlin/Bonn 1927, pp. 100, 151 - 152 en 174.
21. Boettcher (1928:51, 93) sien m. 19 as begin van die middelgedeelte, 'n standpunt wat ondersteun word deur die dominant-afsluiting in m. 18, asook deur die daaropvolgende kort tussenspel in Es-majeur. Die verandering in stemming, toonsoort en begeleiding wat in m. 10⁴ intree het egter 'n soortgelyke vormfunksie.
22. Sien ook die bespreking van die liedsiklus elders.
23. Sien ook Haydn se karakterisering van die maan en die son in "Die

"Schöpfung".

24. Hierdie verskynsel wys nie slegs vooruit na 'n algemene 19de-eeuse praktyk nie (vgl. bv. reeds Beethoven se vyfde simfonie, op. 76), maar het, soos ook die variasiegrondslag van die tweede gedeelte van die lied, sy herkoms in die minore-maggiore-praktyk van die 18de eeu. Vgl. ook **Elegie auf den tod eines Pudels**, WoO 110.
 25. Die klaviervoorspel betrek slegs die eerste (modulerende) helfte van die melodie.
-

3.45 Der Wachtelschlag, WoO 129

F-majeur; Larghetto, Allegro molto, Adagio, Allegro, Allegretto; 2/4, C, 2|4, C, 6/8.

Die teks (Sauter)

Samuel Friedrich Sauter (Sautter)(1766 - 1846) se drie strofes vir die gedig is in 1799 in die **Taschenbuch für häusliche und gesellschaftliche Freuden** (Heilbronn) gepubliseer (Friedlaender, 1970 11:450). Die geskrewe teks is waarskynlik die neerslag van wydverspreide volksgedigte waarin die bekende gepunteerde ritme van die kwartelroep dikwels aanleiding gegee het tot volkse teksonderlegging. Ook die verskillende lesings van die gedig se aanvangsreël dui op die volkse element in die teks (KHV, 1955:590).

Die uitgangspunt vir dié religieuse natuurliriek is die kwartelroep, wat voorsien word van teksfrases soos "fürchte Gott", "liebe Gott", "lobe Gott", "danke Gott", ensovoorts. Hierdie natuurreligieuse beskouing het by Beethoven sy wortels in Christian Sturm se "**Betrachtungen über die Werke Gottes im Reiche der Natur und der Vorsehung**" (1722), 'n werk wat vir Beethoven self, soos ook vir die leidende digters van die 18de eeu, dikwels as estetiese riglyn gedien het. Vir die **Wachtelschlag**-teks is Sturm se kwasi-panteïstiese siening besonder insiggewend. "Mann kann die Natur mit Recht eine **Schule für das Herz** nennen, weil sie uns auf sehr einleuchtende Art die **Pflichten** lehrt welche sowohl in Absicht auf Gott, als auf uns Selbst..." (Kahl in Schieder-mair,

1937:226). Benewens die belerende moment, tree die natuur ook na vore as "kunstreiche Werkmeisterin" (Herder) (Kahl in Schiedermaier, 1937:224)¹⁾. Opeenvolgend "maan" die kwartel tot vrees vir God ("fürchte Gott"), liefde tot God ("liebe Gott! Er ist so gütig und mild"), en lof aan God ("lobe Gott"). Soortgelyk word dankbaarheid ("danke Gott"), gebed in ang (["bitte Gott"]) en vertrou (["traue Gott"]) onderrig. Die eerste twee strofes verloop redelik gelykmatig met die klem op natuurbeskrywing en die algemene lof aan God. Die derde strofe daarenteen het 'n veel meer persoonlike inslag deur die verwysing na fisiese gevare en die vertrou in God. Beethoven se toonsetting het omstreeks 1803 ontstaan en is opgedra aan Graaf Browne (KHV, 1955:591). Die lied toon noue tematiese ooreenkoms met die eerste en vierde dele van die sonate op. 31/3 (Prod'homme, 1930:36 - 37).

Die musikale vergestaltung

Vir sy toonsetting van Sauter se gedig maak Beethoven gebruik van die dramatiese kontraswerking arioso-resitatief, sodat Boettcher (p. 111) daarna verwys as 'n "dramatiese solokantate". Laasgenoemde benaming is slegs toepaslik in terme van die uiterlike voorkoms van die lied: 'n viermalige tempo-verandering (Larghetto - Allegro molto - Adagio - Allegro - Allegretto), deurkomposisie, 'n veelheid van begeleidings- en stemtegniese besonderhede, deskriptiewe momente, ensovoorts. Soos met sy toonsettings van Goethe se "**Wonne der Wehmut**" (op. 83/1) en Tiedge se "**An die Hoffnung**" (op. 94) kies die komponis hier die breër ontvouingsmoontlikhede van deurkomponering. Sodoende kan die ontwikkelingsgang van die teks noukeuriger in musikale besonderhede vasgelê word.

In ooreenstemming met die inhoudelike tweeledigheid van die gedig as geheel (2 strofes + 1 strofe), is ook 'n betreklik duidelike tweeledigheid in die toonsetting te bespeur. Hiervolgens strek die eerste gedeelte tot en met m. 43 (A) en die tweede (B) vanaf m. 43 tot 107. Die gedeelte m. 92 - 107 het terselfdertyd 'n kodafunksie. Die lied word omraam deur 'n klaviervoorspel en -naspel, beide gebaseer op belangrike motiwiese elemente. Die eerste gedeelte van die lied omvat 'n volledige toonsetting van die eerste twee strofes van die gedig. Beide strofes word musikaal van mekaar geskei deur 'n klaviertussenspel in m. 22 - 24. In beide strofes is die stem-en begeleidingshantering verwant, naamlik as 'n

afwisseling tussen liriese frases van twee of vier mate (byvoorbeeld m. $4^2 - 6^1$, m. $11^2 - 15^1$) en die gereëld (maatlange) kwartelroep. Beide strofes word afgesluit met 'n herhaling van die laaste sinsnede (vergelyk m. 17 - 22 en 35 - 41).

Die verband met die komposisiewyse van op. 94 blyk veral uit die aanwesigheid van 'n resitatiwiese gedeelte in die lied. Na die afsluiting van die liriese eerste gedeelte in m. 43 verander metrum, tempo, tekstuur en styl aansienlik. Binne 15 mate (m. 43 - 57) word uiterstes in bykans alle vormkategorieë beklemtoon. Hiervan is veral noemenswaardig die twee dramatiese klaviertussenspele in m. 43 - 45 en 51 - 56, die tempo-wisseling Allegro molto - Adagio - Allegro, die metrum-veranderings C - 2/4 - C, vinnige wisseling in dinamiese vlakke (in m. 43 - 51) en die hortende resitatief en secco-begeleiding (m. 43 - 51). Ook die resitatief openbaar 'n tweemaatstruktuur. Soos aangetoon sal word, is die enigste skakeling hiervan met die res van die lied geleë in die steeds teenwoordige (gevarieerde) kwartelmotief.²⁾ As bron vir die dramatiese kontras geld die teks van hierdie (derde) strofe, wat deur die verwysings na onweer en oorlogsgevaar in werklikheid die enigste deskriptiewe elemente van die hele teks is, afgesien van die kwartelmotief. So dien die ruisende tussenspel (forte) in m. 43 - 45 as kwasi-realistiese verwysing na die teksgedeelte wat onmiddellik daarop volg: "Schreckt dich im Wetter...":

43

Allegro molto

Adagio

Schreckt dich im Wetter der Herr der Natur:

Die sforzando secco-akkoorde in m. 45 - 446 sou in dieselfde sin donderslae kon suggereer. Op dieselfde wyse loop die ritmiese ostinaat van gepunteerde note en polsende bas in die volgende tussenspel (m. 51 - 56) die sinsnede "Machen Gefahren der Krieger dir bang" vooruit.

51 -

Allegro

Flur.

Allegretto

Machen Ge-fahren der Krieger dir bang,

Hiermee is 'n bepaalde spanningshoogtepunt bereik, wat in die volgende gedeelte (Allegretto, m. 58 - 107) in 'n groot mate oplos. Die vertroostende "traue Gott" (m. 61 e.v.) word in m. 58 - 61 voorafgegaan deur 'n variant van die inleidende klaviertussenspel (naamlik m. 1 - 4) wat dié nuwe stemming weerspieël deur middel van 'n rustige spinnende 6/8-metrum. Ter wille van argitektoniese oorwegings en die grondliggende deurwerkings- of variasiegrondslag van die lied, word die derde strofe weer aangebied, vanaf m. 68. Beide deskriptiewe grondgedagtes in dié strofe word nou op 'n heel nuwesootige, gestileerde wyse voorgestel. Die geleidelik dalende wisseltoonidee in oktawe, en geïsoleerde enkelakkoorde by "Schreckt dich..." (vergelyk m. 43 e.v.) word nou (m. 67 e.v.) vervang met 'n deurlopende tremolo by die klavierlinkerhand. Ook die "oorlogsgevaar" van m. 75 - 79 kry nuwe psigologiese betekenis deur die chromatiese opwaarts-bewegende vokale lyn, en die abrupte akkoordslae op die tweede en vyfde slaie in die maat!

75

Gott!

Ma - chen Ge-fah - ren der Krie - ger dir bang,

Die hieropvolgende driemalige (in plaas van slegs twee) "traue Gott" moet gesien word as dramaties gepas, na die voorafgaande spanning. Die driemalige roep vorm egter op sigself 'n nuwe spanningslyn deur middel van die chromaties stygende tendens by die stem sowel as klavier, en die toename in dinamiek, p - crescendo - f, in m. 79 - 85.

81

trau-e Gott! trau-e Gott! trau-e Gott!

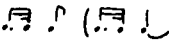
p *cresc.* *f* *sf*

Mate 85 - 88 is dieselfde as m. 64 - 67. Met die herhaling van die laaste teksreël in m. 89 - 92 word die lied tegnies beëindig. Wat hierop volg (m. 92 - 107) is 'n tekstuele samevatting ("bitte Gott", "traue Gott! sieh, er verziehet nicht lang") en musikale afronding as koda tot die lied. Musikaal beweeg dié afronding op twee vlakke: enersyds die gevarieerde kwartelmotief (ook driemaalig: vergelyk m. 79 - 85) in dialoog met dieselfde (ritmiese) motief by die klavier, en andersyds die prominensie van die dominant vierklank (in m. 92² - 102¹, in m. 95 - 96 selfs as V9). Die klimaks hier is die maatlange hoogliggende g in m. 98, met die aansluitende onbegeleide m. 99. Die tonale ontknoping geskied met die tonika-oplossing en aansluitende tonika-pedaalpunt (m. 102 - 105). Opvallend is die dinamiese proses f (m. 102) - decrescendo - p (m. 106), geïsoleerde tonika-akkoorde in m. 106 en die sonderlinge volmaat pouse in die slotmaat (107), 'n waarskynlike simulatie van gemotiveerde berusting - 'n assosiasie met die musiekretoriese pouse (Aposiopesis).

f *decresc.* *p*

Dit is voor die hand liggend dat 'n nie-strofiese toonsetting soos hierdie, wat gekenmerk word deur die onwederige lengte van vokale frases, deskriptiewe elemente en opvallende tempowisselings, kan disintegreer in onsamehangende individuele deklamasies. Beethoven vermy so 'n situasie deur gebruik te maak van 'n middel wat op sigself 'n

instrumentale oorsprong het. Deur middel van manipulasie van die naturalistiese kwartelmotief word nie alleen die illustratiewe sy van die teks belig nie,³⁾ maar word ook die hele lied tot 'n samehorige geheel saamgesnoer. Melodie, begeleiding, voor- tussen- en naspele berus op een of ander vorm van die motief, wat ook in die "pastorale" simfonie, op 68 teenwoordig is. In die vokale party verskyn die motief 20 keer, in die een of ander vorm; in die klavierbegeleiding 46 keer.

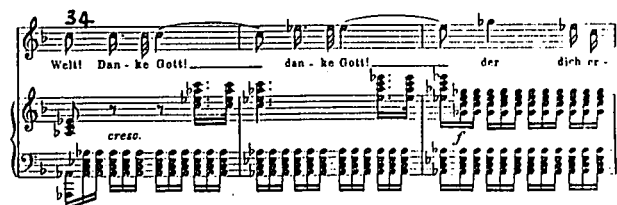
Getrou aan die grondliggende pikturale trant van die teks van die eerste deel bly die motief gedurende die eerste 42 mate ritmies onveranderd as  (ens.). Dit verskyn aanvanklik in die klaviervoorspel, m. 1 - 4, as 'n dialoog tussen die eenstemmige, monotone regterhand, en die tertsgevoerde opwaartse chromatiese lyn van die linkerhand. In m. 2 word die dialoog-idee verlaat, om in meer gedronge vorm (sf) in m. 4 (decrescendo) oor te lei na die stemintrede.



In die stemparty verskyn die motief telkens tweemaal na mekaar, monotoon, by dieselfde teksfragment, soos in m. 6 - 8, m. 15 - 17, m. 26 - 28. Die eerste verskynings word gewoonlik van die tweede geskei deur 'n fraseringsrusteken.

Behalwe vir die reeds vermelde voorspel vervul die motief ook in die res van die klavierparty 'n belangrike funksie. In m. 6 - 8 verskyn dit gelyktydig met die stem; in m. 10 - 11 dien die tweemalige verskyning as kort tussenspel voor die tweede vokale frase. Die vier verskynings in m. 15 - 17, tesame met die chromatiese linkerhand- en middelstem, dra by tot die eerste hoogtepunt (m. 29), voordat die eerste strofe in m. 22 afsluit. In die tussenspel wat hierop volg (m. 22 - 24) - 'n verkorte weergawe van m. 1 - 4 - het die eenstemmige motief 'n oorleidingsfunksie. Die agtstemmige akkoordprogressies (crescendo) in m. 34 - 35 - tesame met die fanfare-karakter van die stem - dra by

tot die affek van grootsheid ("danke Gott").



In die kort naspel tot die eerste deel (m. 41 - 43) wys die verdere vernuwing in die diastematiese vorm van die motief - tertsdaling in die middelstemme - vooruit na die ingrypende deurvoeringstegniese veranderinge wat dit in die loop van B sal ondergaan.

Die hoofmotief word in B ontdaan van sy vroeëre statiese voorkoms, waardeur die kwasi-instrumentalistiese deurwerkingsbeginsel nog verder gevoer word. In m. 47 - 48 verskyn dit - by stem én klavier - as uitdrukkingsvolle seufzer by "bitte Gott"; en vorm ook 'n sekwensiële progressie; in m. 49 word selfs die ritme aangepas tot $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ met 'n opwaartse kwartsprong. Met die perkussiewe tussenspel (m. 51 - 56) word die ritmiese kwaliteit van die motief ten volle benut, hier as realistiese daarstelling van die "Gefahren der Krieger".

Dit is egter veral in die Allegretto-gedeelte (m. 58 en verder) dat die motief in sy musikaal mees geïntegreerde vorm nawysbaar is.⁴⁾ Die saamgestelde (6/8-) tydmaat hier is nie sonder "pastorale" konnotasies nie. Dit is nie toevallig dat dié metrumwisseling reeds binne die eerste weergawe van die derde strofe (m. 58) plaasvind nie, maar dit het 'n belangrike funksie ten opsigte van die geleidelike verstilling van die musiek, ter wille van die affek van Godsvertroue, na die "bang'" van oorlogsgevaar. Ten gevolge van die nuwe metrum word die hoekige, gepunteerde ritme ook vervang met die stadigerbewegende en ritmies minder aggressiewe $\text{♩} \text{♩}$ -variant. Die motief vorm nou ook deel van die breë melodiese gang, soos veral gesien kan word aan die melodielyn van die tussenspel (m. 58 - 61), maar ook "natuurlik" voorkom in ("Schreck") dich im Wetter" (m. 68) en "(Ma-)chen Gefahren der Krieger dir (bang')" (m. 75 - 78).

verskyn die motief verskuild tweestemmig as f - fis - g - as - a - bes en bes - b - c - cis - d.

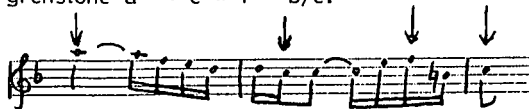
Etlike melodiefragmente wat 'n stygende (diatoniese) kwart omspan, mag hul oorsprong hê in dié figuur, byvoorbeeld m. 4 - 6 ("Horch, wie schallt's dor(-ten)" en "lieblich hervor"), "sitzend im Grü(-nen)" (m. 11 - 12) en "Er ist so gütig" (m. 17 - 20, hier ook in dalende vorm). Vergelyk ook die begeleidende linkerhandparty, "sieh er verzieh(-et)" (m. 89 - 90).

Die toonleerfiguur in die klavierparty van m. 4 - 5 het, soos dáár, gewoonlik oorleidings- of skakelingsfunksie. So vul dit die eerste helfte van m. 11, voor die begin van die tweede vokale periode en dien as skakel tussen die einde van die eerste en begin van die tweede strofe (m. 23 - 24). Dit verskyn ook tussen twee sinsnedes in m. 30 - 31. Soos die hoofmotief geleidelik onderwerp word aan deurwerkingstegnieke, verkry die toonleer in sy gewysigde vorm toonskilderende betekenis as inleiding tot die derde strofe (vergelyk m. 43 - 45, asook m. 75 - 76). In die slotmate van die begeleiding (m. 104 - 106) word die toonleer-idee omvorm tot 'n arpeggio van drie (vier) oktawe.

As derde struktuurmiddel geld die wydgespasieerde kadenstone by die stem, soos dit allereers aan die einde van die eerste melodiefraze (m. 8 - 10) verskyn:



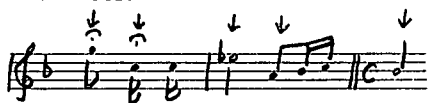
As grenstone kan f' - g - c - f sonder meer herken word. Die C-majeur modulاسie word in m. 20 - 22 bevestig deur die verskuilde grenstone a' - c - f - b/c.



Die hoogtepunt van die eerste deel word reeds in m. 36 - 38 by die teks "der dich ernährt und erhält" geaksentueer deur die hooftone ges' - c - f' - g - es'.



Ook die uitdrukingsvolle resitatief-kadens (m. 49 - 51) word deur so 'n uitgebreide vorm van die formule gekenmerk, naamlik as g' - c - es - a - bes.



'n Laaste verskyning is dié by "(siek', er ver-)zieheth nicht lang'", (m. 90 - 92), met die grenstone f' - g - c - a, wat met uitsondering van die laaste noot identies is aan die eerste vokale kadens (m. 8-10).



Die **begeleiding** vertoon 'n groot mate van selfstandigheid ten opsigte van die stem, in die sin dat dit die melodielyn meestal slegs by implikasie bevat. Dit neem dikwels die vorm aan van 'n deursigtige tweestemmige arpeggio-omspeling in triole van akkoorde, soos in m. 11 - 15, 24 - 29, 32 - 34, 78 - 85, ens. Geïsoleerde enkelakkoorde aksentueer dikwels kadense soos in m. 9 - 10 (F-majeur), 18 - 19 (C-majeur), 21 - 22 (C-majeur), 40 - 41 (As-majeur), 66 - 67 en 87 - 88 (F-majeur: 116 - V6/5 V), 91 - 92 (F-majeur). Soortgelyke konstruksies in m. 86 - 92 en 65 - 66 hou moontlik verband met die teks "...verziehet nicht lang!". Meer betekenisvolle teksgedeeltes word beklemtoon deur meer aktiewe begeleidingstegnieke, soos by "liebe Gott... Er ist so gütig und mild" (m. 15 - 22), met die melodiese lyn ten volle aanwesig, en begeleidingstemme wat toeneem tot vier- en vyfstemmigheid. Die mees ekstreme voorbeeld van stemvermeerdering is die agtstemmige akkoordherhalings in m. 34 - 40, 'n opvallende musikale beklemtoning van die affek van grootsheid en dankbaarheid.⁵⁾ (Sien ook voorbeeld op p. 177.) Daar is reeds verwys na die klavierbegeleiding van die resitatief. In die koda (m. 92 - 107) is die dialoog-effek (in m. 92 - 97) tussen klavier en stem opvallend (vergeelyk m. 6 - 8). In die laaste vyf mate verskyn die kwartelmotief as laaste eggo voor die p-afsluiting.

Die keuse van F-majeur as hooftoonsoort vir **Der Wachtelschlag** kan moontlik dui op "pastorale" simboliek. Vir die modulasiëpatroon in die res van die lied is 'n voorkeur vir moltoonsoorte opvallend. Die eerste 22 mate (=eerste strofe) volg die geykte klassieke skema van tonika -- dominant. Soos reeds elders aangedui, is tertsverhouding 'n bekende Beethoven-middel by natuurliedek soos hierdie.⁶⁾ Die tweede strofe word in m. 23 voorafgegaan met 'n tussenspel wat die tertsverhouding C - As illustreer. Die res van die eerste gedeelte verloop As - Des - (Es) - As - Des - As. Die wisselende stemminge in die resitatief- gedeelte word ook weerspieël in die vinnige wisseling van toonsoorte. Uitgaande vanaf f-mineur in m. 3 - 4, volstaan m. 45 - 46 by C-majeur (f: v?), om in m. 47 - 49 sekwensteel deur f en g te beweeg, en te kadenseer in Bes-majeur, die uitgangstonsoort van die "oorlogsgevaar" in m. 51 - 54. In m. 55 - 58 word daar gemoduleer vanaf g-mineur: v en i na C-majeur (m. 58) as dominant van F-majeur. Die hooftoonsoort word eers in m. 61 - 62 bereik, vanwaar uitwykings na Bes-majeur (m. 64 - 65) en f-mineur ("Schreckt dich...", m. 68 - 75) en weer Bes-majeur (m. 76 - 86) verskyn. Die uitgangstonsoort word vanaf m. 87 tot aan die einde behou (met uitsondering van die "geleende" des in m. 94 as 'n terugverwysing na 'n vroeëre f-mineur-vorm van die hoofmotief, laasgenoemde op sigself reeds in daardie vorm in m. 6 - 8 teenwoordig).

Slotopmerkings

Die historiese betekenis van **Der Wachtelschlag** vir die latere ontwikkeling van die kunslied word klaarblyklik onderskat. Selfs Friedlaender (op. cit., p. 450) beskou beide Beethoven en Schubert se toonsettings as "nicht sehr hervorragend." Die rede hiervoor, asook vir die relatiewe onbekendheid van die werk in die liederrepertorium is waarskynlik geleë in die nuwesootige vormbenadering, naamlik die (instrumentaalgeoriënteerde) deurwerkingsbeginsel wat variasie as grondslag het. Die hoofmotief van die lied word by stem en begeleiding aan 'n sigbare variëringsproses onderwerp, om sodoende mettertyd sy natuur- illustratiewe funksie te verloor ten gunste van 'n geleidelike assimilasiëproses in die **musikale** gebeure. Die nuwesootige benadering tot deurkomposisie blyk ook duidelik uit die reprise-funksie van byvoorbeeld die tussenspel in m. 58 - 61, die herinneringsfunksie van die tussenspel in m. 22 - 24, die gereeld-terugkerende opslagformule

♩(♩), die integrasie van aanvanklike begeleidingsidees by die stem (vergelyk m. 24 - 26 met 22 - 24; 76 - 79 met 1 - 4), en die noukeurige wisselwerking stem - klavier in die distribusie van verwante gegewens (dialoog). Tog moet hierdie werkwyse nie gesien word as 'n blote oordrag van instrumentale tegnieke op die vokale terrein nie, maar as iets wat uit die teks self voortvloei. "Beethoven beschrìtt so als der erste den Weg, der von dem, seine Richtung weiterverfolgenden Liede Schuberts zum Stil der Wagnerschen Musikdramas und der Wolf'schen Lieder führte" (Bücken, 1925:42).

Voetnote

1. 'n Soortgelyke religieuse konnotasie kan ook in die tekste van die Gellert-liedere, op. 48, nos. 1 - 5 en **Abendlied...**, WoO 150, gevind word.
 2. 'n Soortgelyke gepunteerde motief vorm ook die grondslag vir die eerste deel van die klaviersonate, op. 31/3. Ander ooreenkomste is geleë in die "jag"-motief en trioalbegeleiding van die sonate-finale, en die klaviertussenspel (m. 51 en verder) in die lied. Ook die gepunteerde motief van die sonate-scherzo (m. 13 - 17 en elders) moet in hierdie samehang gesien word. Sien ook Prod'homme, 1930:36-37.
 3. - soos Johan Christoph Schmügel reeds in 1762 in sy "Sing - und Spieloden" gedoen het. Sien Ernst Bücken, Die Lieder Beethovens. Eine stilistische Studie, in NBJ 1925:42.
 4. Bücken (loc. cit.) verwys in dié verband na die aanvanklike "rasche Einführung" van die kwartelmotief in die gedigsituasie, om mettertyd, in die Schiller-sin "den Gegenstand auf die Idee" te betrek, dit wil sê die motief te omvorm om die wisselende tekssituasies te dien.
 5. Die prominensie van die toonsoort Des-majeur hier dui op Beethoven se Maestoso-begrip. Sien Thayer-Forbes, p. 24 en J.F. Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst IV, p. 356. Vergelyk ook die "son"-simboliek, soos uiteengesit by **Abendlied...**, WoO 150.
 6. Sien byvoorbeeld op. 98 in hierdie verband.
-

2.46 Das Glück der Freundschaft (Lebensglück), op. 88

A-majeur; Andante quasi allegretto; 2/4

Die teks (digter onbekend)

Die gedig bestaan uit vyf vierreëlige strofes. Inhoudelik 'n loflied aan die vriendskap, weerspieël die teks die soort etiese lewenshouding wat ook in die Gellert-liedere - wat in die vorige jaar (1802) ontstaan het - vervat is. Die derde strofe lui:

"Sie /die Freundschaft/ weckt die Kraft und spornt den Mut
zu schönen Taten nur,
und nährt in uns die heil'ge Glut
für Wahrheit und Natur."

Die eerste herdruk van die lied (einde Oktober 1803) onder die titel "Lebensglück", is ook voorsien van 'n Italiaanse vertaling ("Vita felice"). Die oorspronklike uitgawe (vroeg-Oktober 1803) het egter slegs die Duitse teks bevat, en is betitel "Das Glück der Freundschaft".

Die musikale vergestaltung

Sketse vir die toonsetting in die "Eroica"-sketsversameling van 1803 dui op 'n ontstaan in dieselfde jaar (KHV:245). Soos **Andenken** (WoO 136) verteenwoordig **Das Glück der Freundschaft** 'n oorgangsvorm tussen die strofiese en die deurgekomponeerde lied (Boettcher, 1928:59).

Die strofiese melodie (m. 1 - 17) bestaan uit vier viermaatfrases (a a' b c) waarby die eerste twee teksstrofes saamgevoeg is. Die melodie-gewing van strofes 3 en 4 (m. 19 - 35) berus op dieselfde melodie (egter met veranderde anakrusis in m. 19). Vir die vyfde strofe (m. 35 - 43) word dus slegs die helfte van die melodie, die tweede gedeelte (c d) benut, met veranderde slotmate vir c (vgl. m. 39 - 40). Mate 43 - 47 vorm 'n vrye skakel (op strofe 5 se slotreël) na die reprise van die strofiese melodie se (gevarieerde) eerste helfte (a a', m. 48 - 55). Die teks is dié van die eerste strofe. Die lied word afgesluit met 'n vokale stretta-koda en naspel (m. 56 - 65). Die tekstuele basis hiervoor is die laaste twee reëls van die eerste strofe.

Stilisties verteenwoordig die melodie 'n tipe wat sy oorsprong het in die ensemble-items van die Franse opéra comique. Karakteristiek is gelyke nootwaardes en metrum (2/4 of 4/4), diatoniese verloop en eenvoudige maar kragtige harmoniese basis. Die keuse van hierdie melodietipe is by Beethoven 'n natuurlike en vanselfsprekende een in sy strewe om 'n groter mate van waardigheid aan "Gemeinschaftslieder" te verleen. Ander liedere wat dieselfde stilistiese eienskap vertoon, is onder meer die **Mailed** (op. 52/4), **Mit einem gemalten Band** (op. 83/3), die **Bundeslied** (op. 122) en **Gegenliebe** (uit WoO 118), asook die ode-melodie uit die finale van die negende simfonie (Boettcher, 1928:160-162).

Der lebt ein Le-ben won-nig-lich, daß Herz ein Herz ge-winnt; — ge-teil-te Lust ver-dop-pelt sich, ge-
 Be-a-to quei che fi-do amor nui sep-pe ma-vi-tarl! El sol-che-rà son-a ti-mar di

teil-ter Gram ser-rinnt. Be-klüm-me We-ge wan-del ab, wenn trau-di-ches Ge-leit, den Arm die gold-ne
 que-sta vi-la il mar. Do-va-n-que lo con-du-cai-tei-te, gli ri-de dol-ce fior, lu gio-ja non la

Freund-schaft gab in-die-ser chr-zen Zeit,
 cuo-pru-un cil, si-see-ma ogni do-lor.

As die strofiese melodie sterk Franse opera-invloed vertoon, is die emfatiese sforzando op die swak polse (en dus swak lettergrepe) in m. 56 - 57 verteenwoordigend van Beethoven se persoonlike (instrumentale) idioom. Die teksfragment "getheilte Lust verdoppelt sich" word sodoende as liedklimaks geaksentueer. Soortgelyk word die res van die sinsnede

"...getheilte Gram zerrinnt" (m. 58 - 60) beklemtoon deur 'n afname in beweging (ritardando - fermate - un poco adagio) en dinamiek (decrescendo - p). Die terugkeer na die oorspronklike tempo (en forte-vlak) in m. 61 en die skielike slot het 'n skilderende funksie, nl. as voorstelling van vlugtigheid (= "zerrinnt").

Soos reeds genoem is die melodie streng diatonies. Die enigste modulاسie (na die dominant-majeur) vind plaas binne die melodie-segment C, om direk daarna, in d, terug te moduleer. Die dominant-wending in m. 45 - 46 dien as klimaksverhoging by "alles lacht ihm an". Soortgelyk dien die onderbroke kadens in m. 58 - 59 en die onmiddellik daaropvolgende verminderde septiem dis - fis - a - c as 'n skilderende funksie ten gunste van die woord "Gram".

Begeleidingstegnies verteenwoordig die toonsetting grotendeels 'n organisasie in drie vlakke, nl. melodieverdubbeling, akkoordbreking as 'n middelstem, en harmonies-ondersteunende bas (m. 1 - 8 (Stuber, 1958:32)). Wysigings hiervan binne die eerste twee dubbelstrofes (m. 1 - 35) behels veral die verlewendinging van die bas (m. 9 - 17; 27 - 35) tot 'n wisseltoonformule, en subtiële tekstuurverdigting (m. 24 - 27). Die triool-akkoordbreking in m. 35 - 44 en m. 55 - 58 (strofe 5) het 'n teksverduidelikende funksie: "...entzückt von ihr..."; "versucht sich..."; "...alles lacht..."; "...getheilte Lust...". Die melodietone is egter steeds teenwoordig. Geïsoleerde enkelakkoorde soos in m. 45 - 46 en 59 - 60 het dieselfde funksie as die secco-akkoorde in die resitatief.

Die agtstemmige forte-akkoord aan die begin van die toonsetting moet in soortgelyke verband gesien word as die twee tonika-akkoorde wat die eerste deel van die derde simfonie, op. 55, open. Hierdeur word iets van die etiese teksinhoud belig. Die ornamentiek (m. 62 - 63) en die wye omvang en vlugtige aard van die naspel (veral m. 64 - 65) aksentueer die vlietende aard van die "Gram" van die laaste vokale frase.

2.47 Gedenke mein!, WoO 130

Es-majeur; Andante con moto; 3/4.

Die teks (digter onbekend)

Oor die digter van die vierreëlige enkele strofe - liefdesversugtinge a.g.v. skeiding - is niks bekend nie.

Die musikale vergestaltung

In 'n brief gedateer 16/1/1805 aan die uitgewers Breitkopf und Härtel verwys Beethoven na "ein kleines Lied". Met die terugsending van die lied - tesame met ander manuskripte - aan die komponis (Junie 1805) word die toonsetting egter by die naam genoem. Hiervolgens kan die ontstaan van die lied op laatstens 1804 geskat word. Dit is vir die eerste keer in 1844 gepubliseer (KHV, 1955:592). Opvallend is die gedrae melodielyn, sobere en stemmingsvolle begeleiding en verrassende harmoniese wendinge.

Vormtegnies is die lied tweeledig (a: m. 1 - 8; b: m. 9 - 16), met herhalingstekens vir elk van die twee seksies. M. 16³ - 18² vorm 'n kort koda. Die eerste gedeelte berus op 'n tweemalige verskyning van die eerste teksreël, sodat met herhaling van a, dié teksreël vier keer verskyn. Die wending na g-mineur in m. 7 - 8 is vreemd en onverwags. Die verheldering van dié toonsoort tot G-majeur in m. 8 het des te meer 'n besondere effek t.o.v. die uitroep "ich denke dein!" Soveel te meer is die hieropvolgende terugkeer na die smartvolle stemming van b ("...Ach! der Trennung Schmerzen...") 'n effektiewe skildering van die grondaffek. Die uitroep self ("Ach!") verskyn in m. 9 en 10 sonder begeleiding, en word omraam deur opwaartse seufzer-motiewe wat saam met die stem 'n chromatiese proses g - as - a - bes voltooi. Die eindresultaat - 'n gebroke melodielyn, chromatiek (vgl. die vierklank a - c - es - ges in m. 10), seufzer-motiewe en klimaks by "Trennung" in m. 11 - is 'n treffende manifestasie van die heersende affek. Die kort koda (m. 16 - 19) is 'n tweemalige (klavier-) herhaling van m. 15 - 16. Die stem self deklameer gelyktydig 'n tweemalige "ach!", een maat uit mekaar, op die tone van die slotwoord

uit b ("Hoffnung", m. 16, bes - g). Die byskrifte in die koda (espressivo, pp, poco ritardando) is selfverduidelikend.

Die klavierbegeleiding bevat die melodie volledig, aangevul deur akkoordtone en 'n baslyn wat grotendeels in oktawe beweeg. Die slotmate (m. 15 - 18) is egter vierstemmig vergestalt.

2.48 An die Hoffnung, op. 32

Es-majeur; Poco adagio; 3/4.

Die teks (Tiedge)

Christoph August Tiedge (1752 - 1841) se literêre hoofwerk, Urania, 'n "didaktisches Gedicht in sechs Gesängen" het in 1800 verskyn. Die eerste hiervan dra die subtitel "Klagen eines Zweiflers" en bevat betragtinge oor God en die voortbestaan na die dood. Urania was een van die mees gelese digwerke van die laat agtiende eeu (Wiegler, 1930:449; Brockhaus, 1973:678 - 9).

Beethoven gebruik die tweede, derde en vierde strofes uit Tiedge se gedig "Klagen eines Zweiflers". Vir die latere toonsetting (op. 94) word ook die eerste strofe betrek.¹⁾ Sketse vir die lied verskyn verspreid tussen sketse vir die tweede bedryf van "Leonore", uit die jare 1804/5 (Nottebohm II:436).²⁾ Die verskyning van die lied is in die Wiener Zeitung van 18 September 1805 aangekondig (KHV, p. 82). Die titel is deur die komponis self voorsien (Boettcher, 1928: 50 - 51).

Die musikale vergestaltung

Die strofiese melodie bestaan uit drie verskillende agtmaat- frases waarvan die tweede en derde dieselfde teksreëls gebruik. Deur hierdie vormprosedure (a b b') "zieht Beethoven gleichsam den Text in die musikalische Form hinein" (Boettcher, p. 88). Dieselfde "musikalisering" van die teks blyk uit die keuse van die drieslagmaat, in plaas van die "verwagte" gelyke maatslag. Ook die ritmiese inkleding verrai min

van die inwonende versnitte, maar is gerig op die affektiewe waardes in die teks self, waarby die eerste (d.w.s. tweede) strofe bepalend is.

Die melodiegewing vorm onderbroke lyne wat telkens drie versreëls bevat. Afgesien van die tweemaattussenspele word die gang slegs onderbreek deur kort rustekens, in m. 7, 9, 16, 19 26 en 28. Die melodielyn toon noue ooreenkoms met die uitdrukkingsverwante "**Als die Geliebte sich trennen wollte**" (WoO 132). Ook die toonsoort (Es-majeur) stem ooreen. Beide liedere het die meermalige stygende trapsgewyse beweging gemeenskaplik.³⁾

As "voorstudie" vir die latere op. 94, is etlike ooreenkomste in melodiegewing opvallend. Beide toonsettings vertoon trioolformulerings; beide bevat seufzer-konstruksies; beide bevat die Exclamatio-agtige "O Hoffnung"⁴⁾ en stygende lyn by "emporgehoben"; beide vertoon 'n modusverandering/chromatiesse infleksie by "den Dulder". Ook die tussendominantiese infleksie by "(Thränen) zählt" is gemeenskaplik aan beide toonsettings.⁵⁾

Die ritmiese vergestaltung van begrippe soos "Graun" (m. 8), as triool; dieselfde by "emporgehoben" (m. 17); die aksentuerende effek van lang nootwaardes by "Nächsten" (m. 6) en "zarte" (m. 10) dui alles op 'n willekeurige en sensitiewe woordbenadering. Nogtans word die ritmiese eenheid in die toonsetting bewaar deur die meermalige gebruik van die gepunteerde ritme soos dit allereers in m. 5 verskyn. Die identiese formule word teruggevind in m. 15, 24 en 27, terwyl talle variante herkenbaar is, soos in m. 18, 25 en 29.

Ook ten opsigte van **harmoniese verhoudings** skyn die toonsetting die latere toonsetting vooruit te loop. Vir 'n kort strofiese melodie soos hierdie is die harmoniek betreklik ryk geskakeerd. So beweeg a vanaf die tonika, deur f-mineur (m. 6 - 7) na c-mineur. Die b-seksie neem in m. 14 'n aanvang met die toongeslagverandering van C-majeur, om in m. 17 terug te val na die mineurgeslag, en in m. 22 af te sluit op V/V. Die mineurwending van m. 17 (C - c) word in b' gereflekteer deur die halftoonverlaging in m. 26 ("den Dulder") en sodoende 'n infleksie na f-mineur teweeg te bring, voor die finale terugkeer na die tonika, Es-majeur.

Deur middel van verskillende formules bied die begeleiding 'n noukeurige weerspieëling van die vormverloop van die toonsetting. So verskyn die harmonies-ondersteunende basis in die eerste melodiefraze (m. 4 - 12) as 'n vierstemmige akkoordprogressie volgens die patroon $\{ \text{♩} \text{♩} \}$. Beide b en b' begin begeleidingstegnies dieselfde, as dié vir Beethoven se bekende "klop"-formule $\{ \text{♩} \text{♩} \}$ (m. 15 - 16; 24 - 25). Die res van beide gedeeltes daarenteen, word verskillend behandel; in m. 17 - 21 as agstenoot-akkoordrepetisies, en in m. 26 - 31 as triooldrieklankbreking. Beide klaviertussenspele (m. 12 - 14 en 22 - 23) is yl, eenstemmige trioelfigurasies, die eerste as drieklankbreking van die dominantharmonie in c-mineur en die tweede op die dominantharmonie van Bes-majeur. Die begeleidingsformule van die laaste gedeelte van die lied (m. 26 en verder) sluit tegnies aan by die naspel (m. 31 - 33) wat op sig self 'n variant is van die voorspel, en laasgenoemde vervang as voorspel tot die verdere strofes. Die wye omvang van die arpeggiërende voor- tussen- en naspel hou moontlik verband met die teenstelling tussen die aardse leed en 'n blik op die "Jenseits" (Stuber, 1958:64).

Voetnote

1. Vir 'n bespreking van die teksinhoud, sien die analise van op. 94.
 2. Die datering Maart 1805 by KHV (p, 82) word nie gekwalifiseer nie.
 3. Vgl. op. 32, m. 3, 8, 9, 16 en 25 met WoO 132, m. 1, 3 en 5.
 4. Die sketse vir op. 32 (NB II:436) toon 'n dalende gepunteerde figuur vir die liedaanvang, wat eers vir die tweede toonsetting van 1813 benut sou word.
-

2.49 Als die Geliebte sich trennen wollte, WoO 132
(Empfindungen bei Lydiens Untreue)

Es-majeur; Sehr bewegt; C

Die teks (Hofmann/Von Breuning)

Die gedig is 'n vrye Duitse vertaling deur Beethoven se jeugvriend Stephan von Breuning, van 'n oorspronklik Franse teks van E.T.A. Hoffmann. In die Franse vorm was dit die tweede item (romance) in J.-P. Solié se eenbedryf-operette "Le Secret". Von Breuning se vertaling is in Mei 1806 voltooi en kort daarna aan Beethoven versend (KHV, p. 549). Die toonsetting het waarskynlik kort ná hierdie datum plaasgevind, "as teken van dankbaarheid" aan Breuning vir sy medewerking in die hersiening van die Fidelio-libretto (Thayer-Forbes, p. 407-408). Die alternatiewe titel het by die tweede uitgawe van die lied (1845) verskyn. Die oorspronklike publikasiedatum is 1809 (KHV, p. 595)

Die vier vierreëlige strofes is 'n hartstogtelike uitstorting van gevoelens by die wete van die geliefde se ontrou en afsydigheid. Terwyl die eerste drie strofes die algemene gemoedstemming skilder ("Der Hoffnung letzter Schimmer sinkt dahin...") word die trant meer persoonlik in die laaste strofe: "...und du, die treue Lieb' mit Kränkung lohnet...".

Die musikale vergestaltung

Die tweeledige strofiese melodie (a: m. 1 - 5²; b: m. 5³ - 10) bestaan uit vier melodiëreëls wat almal gekenmerk word deur die opslagritme . Vir die vierde strofe word die laaste reël egter grotendeels vervang deur 'n nuwe melodiefragment, beding deur die meer persoonlike teksinhoud ("...eh' erliegt es seinem Schmerz..."). Die eerste twee melodiëreëls is identies, behalwe vir die aanvangsnoot.



Schwü - re all mit flüchtigen Sinn: so schwinde mir zum Trost auch im mer.

dar - Bewußtsein, Be - wußtsein, daß ich zu glück - lich .. war!

Die swaarmoedige en ernstige trant van die melodie word verkry deur die oorwegende gebruik van gelyke agstenote en die gereelde seufzer-formules (sien bostaande voorbeeld). Die grondaffek word verder versterk deur die "secco"-akkoorde waarmee die begeleiding begin (m. 1 - 2; ook m. 4), waardeur die indruk van 'n resitatief gewek word. Die resitatiewiese benadering, wat ook in die fermate in m. 8 (en elders) en in die ongeleide Poco adagio-gedeelte (m. 45) aangetoon kan word, is origens 'n bekende werkwyse wat dikwels in die liedere opduik as beste moontlikheid tot objektiewe teksuitdrukking.¹⁾

Ter wille van veranderde teksritmiek (addisionele lettergrepe) in die tweede, derde en vierde strofes word geringe aanpassings in die strofiese melodie gemaak. So word die appoggiatura-wending in m. 3 ("dahin") en m. 5 ("Sinn") in die res van die lied konsekwent gewysig tot (m. 14, 16 en elders). Soortgelyke wysigings kan aangetoon word in m. 18, 19 en 31.

Die melodiegewing van die laaste teksreël van die laaste strofe (m. 41 - 46) is egter in geheel 'n betreklik nuwe konsep; slegs die opslagformule in m. 41 is nog dieselfde as die ooreenkomstige m. 8. Die melodiegewing in m. 42 is, behalwe vir die chromatiese deurgangsnoot ges, dieselfde as in m. 31. Die stygende lyn f - c herinner op sigself

egter sterk aan die derde melodiëreël (Bv. m. 5 - 6). Vir die tweede verskyning van dié teksfragment (m. 43⁴ - 44¹), word gebruik gemaak van die motief soos dit in (bv.) m. 7 verskyn. Behalwe vir die slotwending bes - es in m. 45 - 46 is die resitatief nuut. Die chromatiese deurgangsnote bes - a - as is hier die geykte middel vir die uitdrukking van smart.

Harmoniese middele is konserwatief en word beperk tot die dominantmodulasie Es - (F) - Bes in m. 5 - 7. Die beklemtoning van die supertonika-mineur d.m.v. die Napelse sekst in m. 7⁴ - 8⁴ is 'n uitdrukkingshulpmiddel wat die seufzer-strukture sodoende aksentueer. Die laaste strofe (m. 35 - 41) bring geringe harmoniese verruiming deur tussendominante progressies (m. 35 en 37): I - V6/5/ii - ii - v in plaas van I - V.

Die **klavierbegeleiding**, wat, soos reeds vermeld, tekens van secco-karakter bevat, is origins (in die boonste stem van die regterhand) oorwegend melodieverdubbeld. In die derde maat verskyn die enigste opvallende afwyking hiervan, deurdat die begeleiding in dié fragment op die melodie-boterts begin. 'n Willekeurige wisseling tussen drie- tot sesstemmigheid is die reël. Hier en daar, soos in m. 3, 5 - 6 en in die tussenspele is 'n tendens tot kontrapuntiese stemonafhanklikheid merkbaar, waarby die -motief van die melodie prominent fungeer, in m. 5 en 8 selfs met gelyktydige teenbeweging. In m. 5 word die melodielyn geantisipeer deur die begeleiding. Die slottone van die strofiese melodie (m. 9 - 10) verskyn as eggo in die klaviertussenspel (m. 10 - 11). Die dramatiese konklusie van die teks, soos vervat in die laaste strofe (m. 34 - 41) gee aanleiding tot die enigste formulevariasie in die lied. Die sinkopiese opbreking van akkoordprogressies hier is 'n gewilde begeleidingsformule in dié tyd, en hou verband met die angstige hartklop van die minnaar. In sowel op. 98 (eerste en derde liedere), as in **Selbstgespräch** (WoO 114) verskyn dié formule gereëld wanneer sprake is van die gevoelige hart.²⁾ Die slotreël van die gedig (m. 42 - 45) word daarenteen juis beklemtoon deur die digte vyfstemmige akkoordhomofonie (f), wat (veral in m. 43 - 44) die melodieritme nougeset volg.

Die drie strofiese tussenspele - wat ook as naspel dien - sluit aan by

die kontrapuntiese idioom van m. 3 deur die pseudo-imitasie en es-pedaalpunt. Die verlaagde sekst-progressie (ces - bes) in die linkerhand (bv. m. 11 - 12) is 'n refleksie van die seufzer des - c in (byvoorbeeld) m. 8.

Voetnote

1. Sien ook die analyses van *An die Hoffnung*, op. 94 en *Die Ehre Gottes in der Natur*, op. 48/4. Vgl. ook Boettcher, p. 72.
 2. Vgl. ook Boettcher, p. 149 - 150.
-

2.50 In questa tomba oscura, WoO 133

As-Majeur; Lento; 2/4

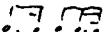
Die teks (Carpani)

Giuseppe Carpani (1752 - 1825) was 'n bekende librettis en skrywer (van onder meer 'n Haydn-biografie) in Wenen (Schürmann, 1980:660). Die ontstaan van die teks kan teruggevoer word na 'n geleentheid gedurende 1806, waartydens die begaafde gravin Rzewuska 'n liriese klavierstuk ("aria") geïmproviseer het, wat terstond deur Carpani kwasi-speronties van hierdie (eweneens geïmproviseerde) teks voorsien is.¹⁾

Laasgenoemde weerspieël 'n gewilde tema: vanuit die graf verwyd die gestorwe minnaar sy geliefde oor haar hardvogtigheid.²⁾ Die teks is voorgelê aan 47 verskillende komponiste, waaronder Beethoven, Czerny, W.A. Mozart (jr.), Salieri, Tomasek en Zelter. Die eindresultaat, wat ook 'n menuet-parodie van Heckel ingesluit het (Schmitz, 1918:206), is in September 1808 gepubliseer (KHV:597).

Die musikale vergestaltung

Die toonsetting is 'n goeie voorbeeld van die versmelting van lied- en aria-elemente. Afgesien van resitatief-agtige melodiek en drieledige vormbasis (a b a) is weinig invloed van die (resitatief en) aria te bespeur. Liedkwaliteite daarenteen, spreek duidelik uit die periodisering in tweemaat-eenhede, nougesette melodiese eenheid (vgl. byvoorbeeld die kwartsprong in m. 3 - en 24 - en m. 14) en ritmiese samehang en die afwesigheid van uitgebreide teksherhalings en kolorature.³⁾ Teksherhalings het by Beethoven die funksie van afronding van die twee hoofgeledings (vgl. m. 10 - 12 en 31 - 33). Die tweemaalige "ingrata" in m. 33 - 36 is 'n enkele oorblyfsel van dié algemene aria-praktyk. Die huiwerige herhaling "in questa" aan die begin van die reprise (m. 22) het deels 'n oorleidingsfunksie, en hou deels verband met die herbevestiging van die sombere grondaffek.

Die twee hoofseksies (a, m. 2 - 12 en 22 - 33) is identies, behalwe vir die pasgemelde herhaling. Kenmerkend is die dodemars-agtige ritmiek: 2/4 , toonrepetisies, lae ligging en 'n klein omvang binne die kwint es - bes. Die enigste intervalsprong in die melodie is die stygende of vallende kwart es - as (as - es). Die grondliggende somber toon vorm die grondslag van die teksfragment "lascia mi riposer" (= laat my rus).

Die grondliggende tweemaatfrasering van die middelgedeelte (vgl. m. 14 - 15, 15 - 17) word in m. 17 - 20 uitgebrei tot 'n driemaateenheid as gevolg van die herhaling "e non" (m. 17 - 18). Die motiwiese verwantskap met die a-gedeelte blyk veral uit die kwartsprong in m. 14 en die melodiese kontoer van m. 14 - 15. Ook die ritmiese profiel toon ooreenkomts:



In que-sta ton-da o - scu-ra la - scia-mi ri - po - sar;
In die-ses Gra-bes Dunkel lag - - - entschlummert mich sein;

La - - - scia che l'om-bre l - gnu-do
O lag bei nachten Schat-ter

Die "beantwoordende" frase van m. 15 - 17 sluit sekvensieel daarby aan. In m. 17 - 19 word die gepunteerde ritme ontwikkel tot 'n driftige monotone passasie wat, tesame met die gelyktydige crescendo-proses uitdrukking verleen aan die teks "non bagnar mie ceneri d'inutile velen" (letterlik: "en moenie my asse benat met nuttelose gif nie."⁴).

Vir 'n kort toonsetting is die ryk **toonsoortwisseling** en harmoniese idioom opvallend. Beide a-gedeeltes is in As-majeur, met 'n wending na Des (m. 7 - 8; 28 -29) wat deur middel van die "Duitse" sekstakkoord teruglei na As. Dié "verlossings"-progressie, soos ook die gepaardgaande crescendo - f - p-proses verhelder die begrippe "ingrata" (ondankbare) en die daaropvolgende peinsende "dovevi a me pensar" (letterlik: "moes aan my gedink het").

Die enharmoniese tertswending As - E in die tussenspel (m. 12 - 13), soos die veranderde begeleidingstremolo werk verrassend. Die keuse van die toonsoort van E-majeur hier is waarskynlik nie toevallig nie: ook ander liedere waarin die nagstemming figureer (soos **Sehnsucht**, WoO 146, en **Abendlied**, WoO 150) is in E-majeur. Die heftigheid van die affek, soos uitgedruk in die teks "Lascia che l'ombre ignudo godansi pace almen" (letterlik: "gun daardie naakte skaduwees uiteindelik hul rus") lei in m. 17 - 20 tot die wending E - c - f ('n mens let op die ortografiese vermenging in m. 17). Die gebruik van vierklanke in m. 15 (E: ii/4/2), m. 16 (E: V/6/5), m. 17² (E: I/4/2), m. 18 (f: iv/6/5 en "Duitse" sekst) en m. 19³ (f: vi/4/2), tesame met die peitsende monotone punterings en crescendo-proses aksentueer dié emosionele hoogtepunt. Die terugkeer na die tonika-toonsoort geskied onmodulerend vanaf die oktaaf-c in m. 20.

Soos reeds genoem, verskil die sombere (tromboon-agtige?) blokakkorde van a radikaal met die onheilspellende tremoli van b, 'n middel waardeur "verbittering" van die afgestorwene tot uitdrukking gebring word. Ook die omgekeerde proses, naamlik die unisone terugleiding (p) in m. 20 - 21, verduidelik hierdie kontras. Behalwe vir die wysiging in m. 27 (vgl. m. 6) is die da capo-gedeelte begeleidingstegnies identies aan dié van die eerste gedeelte.

Die begeleidingspatroon van a toon 'n interessante ooreenkoms met die

variasie-tema van die klaviersonate, op. 57, se stadige deel. Gemeenskaplik aan beide is die digte tekstuur, lae ligging, onpretensieuse "melodielyn" en eenvoudige kwartnootritmiek. Ook die "Duitse" sekstakkoord en grondnootprogressie kenmerk beide werke. Dit is moontlik dat WoO 133 reeds kort na die publikasie van op. 57 (1807) geskryf kon gewees het. Die komposisie was waarskynlik reeds in vroeg 1808 persklaar (KHV, 1955:596).

Voetnote

1. Op die outograaf verskyn die byskrif "Aria improvisata in Baden sopra una musica data, l'anno 1807" (Friedlaender, 1912:47).
 2. Dié gegewens is uiteengesit in die uitgawe van November 1806, van die "Journal des Luxus und der Moden" (Weimar), en verwys na die aangeleentheid as 'n "musikale grap". Sien KHV, 1955:595; Schmitz, 1918:258-264; en Thayer- Forbes:428-9.
 3. Boettcher (1928:117) verwys in dié verband na die ander da capo-toonsettings in die versameling, waarin "der Text mitunter bis zur Unkenntlichkeit auseinandergelegt, geradezu mit Musik überschwemmt ist und nach echter Arienmanier eine fortgesetzte Wiederholung der Textabschnitte stattfindet, die lediglich als Substrat für die Musik dienen..."
 4. Vgl. die vertaling by Schindler en Frimmel: "... (dass mein Schatten) nicht weckt die kalte Asche der gift'gen Tränenflut", of dié van L. Würker: "...und benetze weinend meine Asche nicht mit eittem Schmerz". Sien Schürmann, 1980:312.
-

2.51 - 54 Sehnsucht, WoO 134

Die teks (Goethe)

Goethe se gedig is reeds in 1784 geskryf maar het egter vir die eerste keer in druk verskyn met die publikasie van die vierde boek (hoofstuk 11) van die roman **Wilhelm Meisters Lehrjahre**, in 1795. (Werner, 1925:67). In die roman word die lied as 'n "unregelmässiges Duett" deur Mignon en die "harpspeler", "mit dem herzlichsten Ausdruck" voorgedra. Goethe se voorskrif van hartlikheid hou 'n bepaalde verband met sy konserwatiewe instelling ten opsigte van die lied. In 'n brief (29.12.1779) stel hy die voorwaarde dat "Lieder, von denen man supponiert, dass der Singende sie irgendwo auswendig gelernt und sie nur in der einen oder der andern Situation anbringt" (soos die geval in **Sehnsucht** blyk te wees), "eigene, bestimmte und runde Melodien haben müssen, die auffallen und jedermann leicht behält" (Werner, 1925:73). As ideaal dien die volkslied, die strofiese toonsetting.

Oor die volgorde en tydstip van ontstaan van Beethoven se vier toonsettings is daar nie duidelikheid nie. Slegs die eerste van die groep (volgens die volgorde in GA 23/37) is gedateer, nl. 3/3/1808, en het verskyn in dieselfde jaar as bylaag tot die Mei-uitgawe van die tydskrif "Prometheus". Die vier toonsettings is in September 1810 gesamentlik uitgegee (Deutsch, 1930 a:110-111). Beethoven se bewondering en agting vir Goethe se digwerk word weerspieël in die eiehandige byskrif op die oorspronklike handskrif: "Ich hatte nicht Zeit genug, um ein Gutes hervorzubringen, daher mehrere Versuche" (Mies, 1956:112). Gesien 'as verskillende "pogings" om dieselfde teks te toonset, bied die vier komposisies goeie insae in Beethoven se benadering tot komposisie. Ten opsigte van toonsoortkeuse oorweeg g-mineur: drie van die vier toonsettings (nos. 1, 2 en 4) is in hierdie toonsoort. Ander aspekte is meer uiteenlopend. Sowel die metrum (C, 6/8, 3/4 en 6/8) en daarmee samehangende woordbektoneerings, as tegniese aspekte soos begeleidingsformule en melodiese idioom verskil aansienlik. Die belangrikste verskil is egter geleë in die vormaspek. Terwyl die eerste drie 'n strofiese opset vertoon, is die laaste 'n deurgekomponeerde geheel. Dié toedrag moet teruggevoer word na die feit dat die 12 reëls van die gedig in die uitgawe van 1795 in een

geslote geheel verskyn, maar in latere uitgawes as twee strofes.¹⁾ By nadere ondersoek van die teks blyk dat dit hier eerder gaan om 'n enkelstrofe, en wel as wat Mies (1956:113) 'n "Kehrform" noem. Die terugkeer van die twee aanvangsreëls aan die einde van die identiese rymskema van die eerste vier en laaste vier reëls dui op so 'n opvatting.

1. Nur wer die Sehnsucht kennt	a }	
2. weiss, was ich leide!	b }	A
3. Allein und abgetrennt	a }	
4. von aller Freude,	b }	B
5. seh' ich an's Firmament	a }	
6. nach jener Seite.	c }	C
7. Ach! der mich liebt und kennt	a }	
8. ist in der Weite	c }	C
9. Es schwindelt mir, es brennt	a }	
10. mein Eingeweide.	b }	B
11. Nur wer die Sehnsucht kennt	a }	
12. Weiss, was ich leide.	b }	A

Inhoudelik is die teks 'n gekonsentreerde uiting van eensaamheid en liefdesverlange; die soort liriek waarvan daar in **Wilhelm Meister** talle voorbeelde te vinde is. Begrippe soos Sehnsucht, leide, allein, abgetrennt, ach, Weite, schwindelt(?) is eenduidig in hul affektiewe samehang.

Die gewildheid van die teks by komponiste blyk uit die feit dat daar reeds aan die begin van die eeu meer as sestig toonsettings daarvan bestaan het, dikwels in meer as een toonsetting (Friedlaender II, 1970:191).

Die musikale vergestaltung

As strofiese toonsettings maak die eerste drie liedere nie voorsiening vir enige vorm van teksuitbeelding nie. Uit 'n analitiese oogpunt val die klem dus meer op die geheelstemming van die enkellied, verder op die melodiese idioom, metrum, woordbehandeling, frasestruktuur, harmoniek en begeleiding. Gemeenskaplik aan die eerste drie liedere is

die drieledigheid ABA (per strofe) soos beding deur die herhaling van "strofe 1" se twee aanvangsreëls aan die einde van strofe 2 - omstandighede waarvan die komponis nouliks kan ontkom, soos reeds deur Werner (1925:71) opgemerk. Die liedere was in Februarie 1808 reeds gereed vir publikasie. Die eerste lied het in Mei 1808 verskyn. Die publikasie van die groep dateer uit vroeg 1810 (KHV, 1955:599).

Die eerste lied

g-mineur; Andante poco agitato;²⁾ C

Die melodielyn word gekenmerk deur trapsgewyse beweging; die opvallendste intervalsprong geskied in m. 10. 'n Tendens tot beklemtoning van die eerste pols in die maat deur langer nootwaardes hou noue verband met die versnitte: vgl. "nur", "Sehnsucht", "weiss", "Leide", "Allein", "Freude". Die hoofprobleem van strofiese melodiegewing word hier duidelik geïllustreer wanneer die ooreenstemmende lettergrepe van die tweede strofe in vergelyking gebring word, soos "ist" (m. 3). Die melodiese aanpassing in die reprise (m. 9, "weiss", "nach") is juis bepaal deur hierdie probleem.

Die drieledigheid van die lied berus op die verdeling van m. 1 - 4; 4 - 7; 8 - 11, waarby a' effens aangepas is ten einde die halfslot van A te vermy, en op die tonika, g-mineur, te eindig. A vorm op sigself twee tweemaat-halffrases. Dié verdeling vertoon in die reprise (A') nie so duidelik nie, vanweë die neiging tot konsentrasie.

A

1. Nur wer die Sehnsucht kennt, weiß, was ich leide.
2. Ach! der mich liebt und kennt, ist in der Leide.

A

Ich - dei - Al - lein und ab - ge - trennt von al - ler Freu - de,
Wel - te. Es schwin - delt mir, es brennt mein Ein - ge - we - de.

A'

sch - ich ans Fir - ma - ment nach Jo - ner Bel - te.
Nur wer die Sehnsucht kennt, weiß, was ich lei - dei.

Terselfdertyd word die intervalsomvang van die melodie asook die ritmiese beweeglikheid van die frase aansienlik verruim, wat 'n veel meer betekenisvolle vormafronding teweeg bring as wat die geval sou

wees met 'n blote kadensiële aanpassing. Teenoor die gelykmatige 4-maat-frases van A en A' vertoon die middelfrase (B, m. 4 - 7) byna dramaties kontrasterend. Die 4-maatstruktuur word vervang met 'n meer gedronge 3-maat-struktuur, soos ook die geval is met no. 2 en no. 4 op dié teksgedeelte. Beginnend met die tonika-majeur-weergawe (as tussendominant van IV) van die lied se openingsmaat, styg die melodielyn geleidelik tot by die liedhoogtepunt (forte) in m. 7. Hierdie punt is ook vir beide strofes die hoogtepunt: vir strofe 1 gaan dit om die eensaamheid en vreugdeloosheid; in strofe 2 daarenteen selfs om verlange as fisieke ongemak (!). Die chromaties-gekleurde, byna instrumentalistiese seufzerketting in m. 7 (Freude) dien as melismatiese terugleiding en -modulasie vanaf die tonika-parallele toonaard Bes-majeur na die tonika g-mineur (m. 8).

Die eenvoudige vormstruktuur word ook weerspieël in die ongekompliseerde **harmoniese** basis: gronddrieklanke oorweeg in A en A'. Slegs "was ich leide" (m. 3 - 4) word geaksentueer deur die tussendominant V/V. Die middelgedeelte is harmonies meer aktief, deur die toonsoorte van c-mineur (as tussendominant) om Bes-majeur (as afsluiting van B) te betrek.

Begeleidingstegnies oorweeg die kloppende harmonie-ondersteunende formule  of (in m. 3, 10 - 11) die verwante . Die vormsnit en die vokale oorleidingsmelisma in m. 7 word geaksentueer deur die kadens Bes: V6/5 - I op die eerste helfte van die maat. Die crescendo-proses waardeur die reeds vermelde stygende melodielyn op spannende wyse verder beklemtoon word. Met uitsondering van die kadensiële progressie in m. 7, word die vokale melodie nêrens in die lied in die begeleiding gereflekteer nie.

Die tweede lied

g-mineur; Poco andante; 6/8

Soos aanvaar kan word by meermalige toonsettings van dieselfde teks, en, ten opsigte van ontstaan, in onmiddellike nabyheid van mekaar, is etlike ooreenkomste met no. 2 in die algemene benadering merkbaar. Uiterlike ooreenkomste met no. 1 behels die reedsvermelde driedigtheid

(ABA: 4 + 3 + 4 mate), die hoof- en newetoonsoorte (g en Bes) en die gewysigde reprise. Ook die melodiese idioom vertoon breë ooreenkomste. Trapsgewyse beweging oorweeg; die omvang word nou beperk tot die kwint: g - d (teenoor die sekst g - es in no. 1). Die B-gedeelte (m. 4 - 7) vertoon selfs opvallende ooreenkomste met die ooreenstemmende gedeelte in no. 1.

A B

Poco Andante

1. Nur wer die Schn - sucht kennt, weiß, was ich tel - - de! Al - lein und ab - ge -
 2. Ach! der mich Hält und kennt, ist in der Wel - - te. Es schwin - delt mir, es

A'

trennt von al - ler Freu - de, seh ich ans Fir - ma - ment nach Je - ner Sel - - te.
 brennt mein Ein - ge - gei - de. Nur wer die Schn - sucht kennt, weiß, was ich tel - - del

Vernuwende trekke is die veranderende tydsoort (6/8), die melodiese kontoer en die eenvoudiger begeleidingspatroon. Die deinende melodiese patroon (om die noot bes as sentrale as) in die A-gedeeltes van no. 1 word nou vervang met die sterker liniêre daling van die eerste drie mate, wat reeds die volle omvang van die hele lied verteenwoordig. Die reprise-verandering is minder ingrypend as in die vorige poging, en word beperk tot die laaste twee mate. Die harmoniese basis in die tweede toonsetting word verruim deur die teenwoordigheid van die Napelse akkoord in m. 3 ("leide", "Weite"), wat reeds vooruitwys na die vierde toonsetting. Die begeleiding is struktureel eenvoudiger as in no. 1: 'n dun tweestemmige Alberti-formule word konsekwent gehandhaaf.

Die derde lied

Es-majeur; Poco adagio; 3/4.

Die drieledige opset word hier, soos in die vorige twee toonsettings, bepaal deur die teks. Ten opsigte van die frasestruktuur heers 'n ander benadering. Die 4 + 3 + 4-maatformasie van vroeër word omgeruil, sodat 'n drieledige maatstruktuur van 3 + 4 + 3 resulteer (A: m. 1 - 3; B: m. 3 - 7; A': m. 8 - 10). Die tonika-afsluiting van A (Es-majeur) in m. 3 bring verder mee dat A' geen kadensiële aanpassing benodig

nie (vgl. lied 1 en 2). Die eenmaligheid van die toonsoort en toongeslag (Es-majeur) teenoor g-mineur in al drie ander toonsettings, tesame met die gedifferensieerde begeleidingstegniek, die vreemdwerkende koloratuuragtige wending in die middeldeel, die konsekwente verdubbeling van die melodielyn in die begeleiding - alles dui op 'n uitsonderlike, hoewel ietwat minder geslaagde benadering tot die toonsettingsproses. Dit is waarskynlik na aanleiding van faktore soos hierdie dat Joseph Müller-Blattau (1969:50) die toonsetting as die "eenvoudigste" beskou, en gevolglik (!) chronologies die eerste plek daaraan toeken.³⁾ Van al vier toonsettings is hier die minste sprake van geordende samehang en eenheid. Die viermalige identiese herhaling van die openingsfrase (die totaal vir albei strofes) werk monotonie in die hand. Terselfdertyd vertoon die kontras tussen die liniêre idioom van dieselfde frase en die sprongryke koloratuur van die tweede frase oordrewe dramatiese. Werner (1925:74) sien laasgenoemde frase as "ein Ergebnis der Energie oder des Verstandes...; die Triole mit folgendem Quartsextakkord steht ein wenig unrein im Bilde." (Dieselfde formule keer terug in m. 4, m. 3 - 4, en 23 - 24). Die harmoniese basis verteenwoordig dieselfde eenvoud (Es - Bes - Es) as die vorige toonsettings.

Soos reeds aangedui is ook die begeleiding sterk gedifferensieerd, 'n faktor wat des te meer opval in 'n kort werkjie soos hierdie (11 mate). Binne die bestek van die eerste 7 mate (die laaste vier mate synde 'n reprise van m. 1 - 3) kan vier verskillende begeleidingstipes onderskei word, nl. parallelle tertsvoering in regterhand teenoor liggende bas-oktaaf (m. 1), 3 - 4-stemmige akkoordprogressies (m. 2 - 3); Alberti-basbegeleiding teenoor eenstemmige melodie in regterhand (m. 4 - 7); 3- tot 6-stemmige akkoordprogressies as klimaks en terugleiding (m. 7). Laasgenoemde terugmodulasie vind weerklank in die chromatiese terugleidings van no. 1 en no. 4. Uniek onder die drie strofiese toonsettings is die klavier-eggo van die slotwending in m. 10 - 11.

Poco Adagio

1. Nur wer die Sehn-sucht kennt, weiß, was ich lei - de! Al -
 2. Ach! der mich liebt und kennt, ist in der Wel - te. Es -

8

lein und ab - ge - trennt von al - ler Freu - de,
schwin - delt mir, es brennt mein Ein - ge - we - de.

cresc.

A

seh ich ans Fir - ma - ment nach Je - ner Sel - te.
Nur wer die Sehnsucht kennt, weiß, was ich lei - de!

p

Die vierde lied

g-mineur; Assai Adagio; 6/8.

Die vierde toonsetting is deurgekomponeerd en vertoon ten opsigte van vormtegniese aspekte die grootste mate van afronding. Die hewigheid in affektiewe uitdrukking van die tweede strofe se eerste vier reëls (m. 13 - 20) kom eers in hierdie toonsetting tot volle reg, nadat dit in die strofiese opset van die vorige drie toonsettings ondergeskik was aan die herhaling van die strofiese melodie. Beethoven se nuwe vormbenadering hier bring dus 'n driedigtheid teweeg wat steeds die teks as uitgangspunt het, maar in die verskeidenheid van materiaal en tegniek, en die groter ontvouingsruimte veel meer bevredigend werk. Soos voorheen, is ook hier die identiese aanvangs- en slotreëls ("Nur wer die Sehnsucht kennt..." vormbepalend: A (m. 1 - 12) B (m. 13 - 20) A' (m. 21 - 28), waarby A die volle eerste strofe, B die eerste vier reëls van strofe twee, en A' die vermelde twee slotreëls verteenwoordig. A val uiteen in drie frases van 4, 3 en 4 mate elk. Die tweede hiervan word egter voorafgegaan deur 'n volmaat tussenspel as motiwiese voorbereiding, sodat die viermaatstruktuur vir al drie

frases behou word. Die B-gedeelte omvat 'n 5-maat- (m. 13 - 17) en 'n 4-maatfrase (m. 17 - 20). Die reprise is 'n identiese herhaling van m. 1 - 4, egter uitgebrei tot 7 mate deur die herhaling van die laaste sinsnede, met "ja" as invoeging in die Goethe-tekst. Die teenwoordigheid van die Napelse as in m. 25 verwys terug na die harmoniese progressie in die derde maat van die tweede toonsetting.

Ook die algemene melodiese idioom sluit baie nou aan by dié van die eerste twee liedere (óók in g-mineur). Ooreenkomste met 1 is onder meer die beklemtoning deur langer nootwaardes by "Nur", "kennst", "weiss", "leide", "allein" "abgetrennt", ens; die driemaatfrase by "allein...Freude"; die opslagbeweging en geleidelik stygende lyn by "allein..."; die aksentuering van die sesde trap by "Freude". Ten opsigte van 2 is die frase "allein...Freude" feitlik identies in die aanvangstone a - bes en die geleidelike styging tot by die vroulike kadens c - d in Bes-majeur. Die herhaalde noot-aanvang by "Ach, der mich (liebt)" is ritmies dieselfde. 'n Vae ooreenkoms met no. 3 is geleë in die wending by "in der Weite", met die tone es - c - bes - as - g (vgl. no. 3, m. 1 - 3). Selfs die wigvormige patroon by "es schwindelt mir...", met die karakteristieke intervalvergroting het 'n voorloper in 1: "allein...".

As gevolg van die groter omvang is ook die toonsoortsituasie wyer: binne die eerste strofe (A) word g-mineur (m. 1 - 7), Bes-majeur (m. 7 - 9), c-mineur (m. 9 - 10) en g-mineur (m. 10 - 12) betrek. B begin in die derde lied se hooftonsoort, Es-majeur, m. 13 (met modulatie g - Es in m. 12), wat in m. 17 afgelos word deur 'n c-mineur-wending. Laasgenoemde gee in m. 19 aanleiding tot die "Franse" sekstakkoord es - g - cis van g-mineur, waarmee die hooftonsoort weer bereik word.

Die opvallendste aspek van die klavierbegeleiding is die konsekwente teenwoordigheid van die melodiese lyn in die regterhand, teenoor Alberti-bas in die linkerhand (m. 1 - 4), of komplementêr in albei hande (m. 5 - 11). Die enigste (geringe) afwyking in dié verband is die harmoniese aanvulling van die melodienote in die tweedestrofe, m. 13 - 17.

A
Poco Adagio

1. Nur wer die Sehn-sucht kennt, weiß, was ich lei - del 5 Al -

lein und ab - ge-trennt von al - ler Freu-de, seh ich ans Fir-ma-ment nach Jo-ner Sel - 11

B
2. Ach! der mich liebt und kennt, ist in der Wel - te. Es schwindelt 17

A
mir, es brennt mein Ein - ge-wel - de. Nur wer die Sehnsucht kennt, 22

weiß, was ich lei - de, ja, weiß, was ich lei - del 28

Die gedeelte onmiddellik hierna (m. 17 - 20) vorm tekstueel en musikaal die hoogtepunt van die lied. Ook die begeleiding pas hierby aan deur intensiewe akkoordherhalings, ter wille van die affek: "Es schwindelt mir, es brennt...". Ook hier is die melodielyn volledig teenwoordig, hoewel verskuild in die vyf- tot sesstemmige akkoordkompleks.

Eweneens soos die geval van die derde toonsetting word die lied afgesluit met 'n kort naspel as eggo (m. 17 - 28).

'n Oorsig van die belangrikste aspekte van strukturele samehang tussen die vier liedere kan as volg skematies voorgestel word:

Lied:	1	2	3	4
Toonsoort:	g	g	Es	g
Sekondêre toonsoort:	Bes	Bes	Bes	Es/Bes/c
Maatsoort:	C	6/8	3/4	6/8
Fraselengte:	4+3+4	4+3+4	3+4+3	4+3+4/5+3+4 (+3)
(Vokale) chromatiese terugleiding:	*			*
Begeleidingsformule:	*			*
Napelse sekstakkoord:	*			*
Melodiese verwantskap:				
"Allein..."	*	*		*
"Es schwindelt mir..."	*	*		*

Voetnote

1. Reichardt se tweestemmige toonsettings in dieselfde uitgawe van 1795 is egter reeds strofies. (Vgl. Werner, 1925:70-71). In 'n meer resente uitgawe - Goethe Werke, Bd. 4, Kassel Verlag F.a.M. 1977:318, word die enkelstrofiese voorkoms eweneens behou.
2. nie *poco adagio* nie. Vgl. Peters-uitgawe, p. 154.
3. Müller-Blattau stel die volgorde 3, 2, 1, 4 voor.

2.55 Andenken, WoO 136

D-majeur; Andante con moto; 6/8.

Die teks (Matthisson)¹⁾

Die eerste drie van die vier strofes van Matthisson se liefdesgedig bevat die identiese aanvangsreël "Ich denke dein...". Die slotreëls korrespondeer hiermee deur die vraag as variante: "Wenn...?"²⁾ "Wo...?" en "Wie... denkst du mein?" Die slotstrofe is egter 'n versoek, "O denke mein", en sluit af met 'n terugkeer na vroeëre strofe-aanvange, "[In jeder Ferne] denk' ich nur dein!"

Matthisson se eenvoudige liefdespoësie uit 1793 het onmiddellike byval gevind. Die kettingreaksie wat dit by ander digters teweeggebring het, word uiteengesit by Deutsch (1957:334-349).³⁾ Hiervolgens het die digteres Friederike Brun die gedig in dieselfde jaar (1793) geparafraseer, met die aanvangsreël (Ich denke dein) as titel. In 1794 het dié gedig, as toonsetting van Zelter, in Reichardt se "Musikalisches Blumenstrauss für das Jahr 1795" verskyn, in welke vorm dit onder die aandag van Goethe gekom het. Vir Goethe, op sy beurt, het die gedig aanleiding gegee tot sy eie **Nähe des Geliebten** (1796), wat onder meer deur Reichardt getoonset is. Beethoven se komposisie WoO 74 (1799/1803) is 'n gesonge toonsetting (van slegs die eerste strofe) met vier (later ses) variasies vir klavierduo. Dié komposisie, wat in 1799 as "Stammbuch"-komposisie vir die Brunswick-susters Josefine en Thérèse ontstaan het, het aanleiding gegee tot 'n verdere skakel in dié ketting, 'n gedig deur Therese self. Ook die Goethe-gedig het verdere navolging geniet. Beethoven se lied op teks van 'n onbekende digter, **Gedenke mein** (WoO 130) hou verband hiermee. Deutsch (1957:346) verwys na 'n bron wat dié kort gediggie (egter met foutiewe aanvangsreël "Ich denke dein" i.p.v. "Gedenke mein") aan die komponis self toeskryf.

Uitgaande vanaf Beethoven se Matthisson-toonsetting is daar dus drie verskillende Beethoven-toonsettings van drie verskillende, maar verwante tekste, nl. **Andenken** van Matthisson (WoO 136, "Ich denke dein..."), **Nähe des Geliebten** van Goethe (WoO 74, "Ich denke

dein")⁴⁾ en **Gedenke mein**, van 'n onbekende digter (WoO 130, "Gedenke mein").

Beethoven se toonsetting van **Andenken** dateer uit 1809 en het in 1810 in druk verskyn (KHV, 1955:601).

Die musikale vergestaltung

Beethoven se tweeledige persepsie van die gedig, waarby die verwante eerste drie strofes ("Ich denke dein") dramaties kontrasteer met die meer intensiewe opdrag van die finale strofe ("O, denke mein") vind neerslag in die tweeledige musikale opset. Hiervolgens word die eerste drie strofes strofies behandel (m. 1 - 45), terwyl die slotstrofe (m. 45 - 82) op sig self 'n vormtegniese geleding daarstel. Die laaste 11 mate (m. 72 - 82) het terselfdertyd 'n kodafunksie. Faktore soos die vae tematiese betrokkenheid van die slotstrofe tot die melodie, die stretta-agtige karakter, tussendominantiese harmoniek, ontwikkelde begeleiding, dramatiese klimakse - die enigste fortissimo-hoogtepunte kom hierin voor (m. 53, 66) - bring egter mee dat die strofe as geheel 'n kodafunksie met betrekking tot die res van die toonsetting verkry (Georgiades, 1979:42).

Die interessantste aspek van die strofiese melodie is die tweeledige verloop, waarby die slotreël "Wenn ("Wo", "Wie") denkst du mein?" (m. 14 - 19) as refrein d.m.v. 'n kort tussenspel (m. 12 - 14) geskei word van die eerste vier teksreëls (m. 6 - 12). Die heraanvang van die strofiese melodie (bv. m. 19) geskied egter sonder onderbreking. Die semantiese samehang tussen die slot- en aanvangsreël word op dié wyse geaksentueer. As verder in ag geneem word dat die slotreël nie-modulerend in die **dominant-toonsoort** (A-majeur) verskyn, om op die liggende kadenstoon by wyse van die begeleiding terug te moduleer (m. 19), word die vraag-antwoord-situasie nog verder beklemtoon:

Wenn (ens.) denkst du mein? Ich denke dein...

Maat 14 - 19 (27 - 32) 19 e.v. (32 e.v.)

Toonsoort A-majeur —————> D-majeur

Die emosionele intensiteit van die vraag word enersyds beklemtoon deur die vraag-herhaling en andersyds, deur die herhaalde "wenn" in die

tweede stelling. In laasgenoemde geval word ook "denkst" deklamatories geaksentueer deur middel van die fermate, sodat 'n verskuiwing van betekenis-aksent resulteer (Georgiades, 1979:42).

Allegretto

5

10

16

21

Die eerste gedeelte van die melodie (m. 1 - 12) omvat die eerste vier reëls van die strofe en word gekenmerk deur die hoogliggende, langer nootwaardes van die tekskern ("Ich denke dein", m. 6 - 8), gevolg deur 'n geleidelik dalende lyn (m. 8 - 12). Die wisseltoonmotief by "wenn durch den Hain der Nachtigallen..." het moontlik 'n (nagtegaal-) klanksimbooliese funksie, en toon ooreenkoms met die toonsetting van die vierde lied ("Diese Wolken in den Höhen...") uit die liedersiklus *An die ferne Geliebte*, op 98.⁵⁾

Die toonsetting van die slotstrofe bevat elemente van die aria-stretta,

soos reeds aangedui. Die gedeelte val uiteen in drie seksies waarvan die eerste twee (m. 45 - 57 en 58 - 70) - op klein uitsondering na (vgl. m. 45 en 58; 57 en 70) - identies is. Die slotgedeelte (m. 71 - 82) vorm die koda, en bevat slegs die slotreël. Emfatiese teksherhalings ("O, denke mein"; "...denk' ich nur dein"), hortende geïsoleerde motiefsplinters (veral in die koda), etlike fermates en die voegwoord "ja" (m. 76) versierk die aria-indruk. Soos in die geval van op. 94 (en in 'n mindere mate, WoO 140) word die instrumentale naspel in die slotmaat aangevul deur 'n laaste vokale eggo, "nur dein".

73

Motiwies berus die gedeelte hoofsaaklik op die wisseltoonmotief van m. 9 - 10. In m. 49 - 52 (en m. 62 - 65) word dié motiefkern aaneengeryg en sekvensmatig opwaarts gelei ten einde aan die "besserm Sterne" musikale uitdrukking te verleen. Die Tmesis-agtige onderbrekings in m. 54 - 57 (m. 67 - 70) het die effek van 'n uitdrukkingsvolle versugting: "...denk' ich nur dein!"

61

Die hunkerende liefdeslied word **tonaal** en **harmonies** ondersteun deur 'n eenvoudige benadering. Afgesien van die dominant-toonsoort in die

"refrein"-frases, ontstaan die musiek by die hooftoonsoort van D-majeur. Die stabiliserende effek van die tonikapedaalpunt in die hoofseksie van die melodie (bv. m. 7 - 11) is tekenend hiervan. In die tweede gedeelte van die lied word die dramatiese effek van hierdie middel (nou as dominantpedaalpunt) nog verder verstewig (vgl. m. 44 - 52; m. 57 - 65) deur gelyktydige chromatiek. Die driemaalige chromatiese progressie cis - d - dis - e in die middelstemme van die begeleiding in m. 45 - 49 (en m. 58 - 62) word in m. 49 - 53 (en m. 62 - 66) uitgebrei tot tien tone wat strek vanaf cis tot ais om saam te val met die gelyktydige crescendo-proses en hoër sirkelende wisseltoon-motief. In die koda verskyn die tonikapedaalpunt weer, om in m. 76 - 77 'n dissonante hoogtepunt ("ja nur dein") te veroorsaak (sien vorige voorbeeld).

Die peinsende trant van die eerste drie strofes bring mee dat ook die **begeleidingsformule** beskeie en onopvallend is. Na die inleiding (m. 1 - 6), wat die eerste gedeelte van die melodie vooruitloop, daal die regterhandparty om die vokale melodie in die onder- oktaaf te verdubbel. Eers met die kort tussenspel (bv. m. 12 - 14) - as hoër eggo van die vokale lyn van m. 10 - 12 - beweeg die regterhand op dieselfde toonvlak as die stem. Met die vraag-herhaling van m. 14 - 18 word die pastorale trioolformule verlaat ten gunste van secco-akkoorde, waardeur die vraag 'n bykans resitatief-karakter verkry. Met die modulerende terugleiding van m. 18 - 20 (m. 31 - 33) word weer teruggekeer tot die laer toonvlak van die volgende strofe-aanvang (sien ook die eerste voorbeeld hierbo).

Die meer emfatiese aard van die slotstrofe vind ook duidelike neerslag in die veranderde begeleiding. Die regterhand-melodieverdubbeling is nou (m. 45 e.v.) ritmies dieselfde, en op dieselfde toonhoogte as die stem. Die Alberti-agtige triole van vroeër vorm nou 'n onafhanklike beweging as middelstem. (Na die derde begeleidingselement, die pedaalpunt, is reeds verwys). Soos die tonikapedaalpunt, keer ook die akkoordfermates van m. 15 - 17 terug in die koda (m. 76 - 77). Die kort tussenspele in m. 44 - 45, 48 - 49, 57 - 58 en 61 - 62 is vooruitnemings van die daaropvolgende vokale frases. Die geïsoleerde (piano-) akkoorde in die finale tussenspel (m. 78 - 81) verwys terug na 'n soortgelyke praktyk in die stemparty van m. 55 - 57 (68 - 70).

Voetnote

1. Sien ook gegewens by **Adelaide**, op 46.
 2. By Matthisson lui dit: "Wann..." (Schürmann, 1980:314).
 3. Sien egter ook KHV, 1955:601 en Friedlaender II, 1970:407-8.
 4. Die identiese aanvangsreëls van WoO 74 en 136 het by Anderson (I, 1961:298) aanleiding gegee tot verwarring. Sien ook Tyson in Tyson, 1977:17-18.
 5. Dié ooreenkoms strek verder. Die toonsetting uit op. 98 berus ook op 'n tweeledige melodie, waarvan die tweede segment eweneens veel korter is as die eerste. Ook die dalende tendens is gemeenskaplik aan albei liedere.
-

2.56 Lied aus der Ferne, WoO 137

Bes-majeur; Andante vivace - poco allegretto - allegretto vivace; 6/8 - 2/4 - 6/8.

Die Teks (Reissig)

Beethoven het sewe van die keiserlik-koninklike Oostentykse ritmeester en amateurdigter, Christian Ludwig Reissig (1793 - na 1822),¹⁾ se gedigte getoonset, naamlik **An den fernen Geliebten** (op. 75/5), **Der Zufriedene** (op. 75/6), **Lied aus der Ferne** (WoO 137), **Der Jüngling in der Fremde** (WoO 138), **Der Liebende** (WoO 139), **Des Kriegers Abschied** (WoO 143) en **Sehnsucht** (WoO 146).

Soos in die geval van die ander Reissig-tekste is die sentrale tema ook hier onvervulde liefde en liefdesverlange. Terwyl die eerste strofe gelukkiger tye weerspieël ("wie glich da mein Leben... dem Nächtigall wäldchen, voll Spiel und voll Tanz!"), is die verlange en soeke na die geliefde die kern van die tweede strofe (Nun treibt mich oft Sehnsucht hinaus auf die Höh'n"). Die derde strofe vorm die emosionele hoogtepunt, deur stellings soos "Wie klopft es im Busen..."; "Ich opfre dir alles", en "denn wie ich dich liebe, so liebt' ich noch

nie!" In die slotstrofe word teruggekeer na die beeld van die blommekranse en vreugdedans van die eerste strofe.

Die musikale vergestaltung

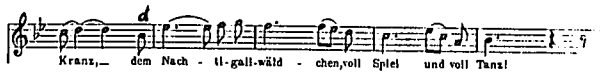
Beethoven het die lied in 1809 op versoek van die digter gekomponeer, maar die musiek gebruik vir 'n ander Reissig-gedig, nl. **Der Jüngling in der Fremde** (WoO 138). Die huidige toonsetting is sekerlik kort hierna voltooi: by vergelyking kom opvallende ooreenstemmings aan die lig (sien analise van WoO 138).

Die lied is deur Reissig aangevra vir publikasie in 'n versameling van agtien toonsettings deur verskillende komponiste van sy gedigte. Die publikasie by Artaria, Wenen, in Julie 1810, is egter voorafgegaan deur dié van Breitkopf en Härtel in Februarie 1810, soos versoek deur die komponis.²⁾

Vormtegnies is die lied 'n breedaangelegde drieledige deurgekomponeerde werk (a b a) waarby die (nie-modulerende) eerste en laaste (vierde) strofes t.o.v. musikale materiaal en toonsoort ooreenstem. Die twee middelstrofes word hiervan onderskei deur veranderde tydsoort (2/4) en die gebruik van uitdrukkingsgebonde modulاسies. Al vier strofes word verder individueel gekenmerk deur eiesoortige begeleidingspatrone. Die melodiegewing van al vier strofes behalwe die tweede, word gekenmerk deur uitgebreide herhalings van die slotreëls van die teks. Sodoende word die basiese sestienmaat strofiese melodie in die eerste strofe uitgebrei tot 25 mate (m. 23 - 48). Dié praktyk word in die derde strofe verder geïntensiveer met teksherhalings (gebaseer op die slotreël) wat strek oor 14 mate (vgl. m. 113 - 118). Die herhaling van die laaste twee teksreëls ("Komm, zaubre... die Göttin sei du!") daarenteen, vul die laaste 19 mate (m. 126⁶ - 145¹) van die lied.

Met 23 mate is die voorspel die langste in Beethoven-liedliteratuur. Die voorspel is verder uniek deurdat dit die enigste is wat die strofiese hoofmelodie (soos dit by strofes 1 en 4 verskyn) volledig bevat (m. 1 - 16). Die afsluiting van die voorspel (m. 16 - 23) bevat dieselfde materiaal as wat in die Koda (m. 39 - 48) en naspel tot die eerste strofe verskyn (m. 48 - 52).

Die vokale melodie van die eerste en vierde strofes is 'n seufzer-ryke, barkarol-agtige 6/8-konstruksie, bestaande uit 4 viermaat-eenhede (a b c d).



Kenmerkend is die aksentuerende effek van die langer eerste pols. Die eernvormigheid van die melodie word juis weerspieël in die sterk waarneembare neiging tot patroonvorming. So verskyn die ritme van die aanvangsopmaat (♩. ♪♪) ses keer binne die 16-maat melodie; dié van die variant ♩. ♪♪ vier keer. Ook die acciacatura-vorm ♩♪♪ (m. 27, 35) beklemtoon die eerste pols. Dit is verder opvallend dat die grondliggende daktiliese versnitme

~ ~ ~ ~ ~
"Als mir noch die Träne der Sehnsucht nicht floss"

wat 'n drieslagmaat suggereer, opsetlik vermy is deur die keuse van 'n barkarol-ritme. Die afleiding kan dus gemaak word dat die musikale gestalte voorrang geniet bo die eise van die woordritmiek, 'n benadering wat omskryf kan word as "instrumentaal-georiënteerd." Laasgenoemde kan ook aangetoon word in die teenwoordigheid van die talle versierings in die melodiely, soos die acciacatura in die openingsnoot van die voorspel, wat onveranderd deur die vokale party oorgeneem word (m. 24, 26 en 34), en die gebruik van die stem saam met die klavier, in die oorleiding na die slotstrofe (m. 100 - 102).³⁾

Die sonnige, opgeruimde affek van 'n tyd "voll Spiel und voll Tanz" oorheers hierdie strofe met sy dansritme en versiering. Beethoven skyn geen opsetlike poging aan te wend om verdere gedetailleerde teksbegrippe musikaal voor te stel nie.

Met die kadens in m. 38 - 39 is die einde van die teks en die strofiese melodie bereik. Vanaf hierdie punt volg 'n Koda tot die eerste strofe, waarin die laaste twee teksreëls "wie glich da mein Leben dem blühenden Kranz, dem Nactigallwäldchen, voll Spiel und voll Tanz!" gefragmenteerd herverskyn. Die eerste gedeelte hiervan (m. 19 - 42) bevat dieselfde materiaal wat in m. 16 - 19 van die voorspel verskyn het - nou verdeel tussen klavier (m. 39, 41) en stem (m. 40 - 41). Die tweede stadium (m. 42 - 46) wat deur die volgehoue agstenootbeweging en yl akkoordbegeleiding die illusie van onbekommerde spel en dans wek, het egter geen direkte tematiese verband met die strofiese melodie nie. Dit is ook die geval met die vokale slotfrase van die strofe, m. 47 - 48. Die naspel sluit aan by laasgenoemde deur die opname van dieselfde motief (vgl. m. 48²).

Die musikale inkleding van die laaste strofe (m. 102 - 146) is, soos reeds aangetoon, aansienlik langer as dié van die eerste strofe. Ook vind hier 'n verhoging in die affek plaas deur die vinniger tempo en die opbreking van die regterhandakkoorde in lewendige sestiendenootpatrone. Een invoeging, wat die agt mate van m. 110 - 118 omvat, is 'n (deels instrumentale) herhaling van die voorafgaande a- en b-gedeeltes van die melodie. Die teks van a ("o Teure, komm eilig zum bräutlichen Tanz!") verskyn gevolglik verkort tot bloot "Komm, komm eilig" (m. 113 - 114). Beide reëls c en d word herhaald aangebied (vgl. m. 118 - 126 en 126 - 134). Die koda-gedeelte (m. 134 tot en met m. 142) is identies aan m. 39 - 47. Die verwagte slotkadens (m. 142 - 143) word egter omseil deur 'n nogmalige "ja, die Göttin sei du!" in m. 142 - 145.⁴⁾ Ook die byskrif *Poco adagio*, met effek vir m. 140 - 143, is nuut en het gelyktydig 'n suiwer musiekdramatiese en teksbeklemtonende funksie.

Die sestien mate van die tweede strofe (m. 52 - 68) word onderskei van die ander drie deur die afwesigheid van enige teksherhalings. Dit moet toegeskryf word aan die afwesigheid van enige verwysings in die teks wat opeenhopende herhalings of beklemtonings van 'n bepaalde aard regverdig. Sowel die spelvreugde van die eerste strofe, as die ekstasiëse liefdesbetuiging van die derde strofe is hier afwesig. Ook is die klimaksfunksie van die herhalings in die slotstrofe om argitektoniese redes nie hier van toepassing nie. Die liefdesverlange

("Nun treibt mich oft Sehnsucht hinaus") en "schmachtender Blick" word veel eerder musikaal vertolk deur faktore soos die melodielyn, die klaviertegniese inrigting en verrassende modulatoriek van die strofe. So word 'n besondere spanningsveld gewek deur die geleidelik stygende aanvangsreël ("...in die Höh'n") en die polsende klavieroktawe in unisoan met die melodie. Mineurwendings, soos dié na (die geïmpliseerde) bes-mineur in m. 5, en es-mineur in m. 64 - 65 kan moontlik vertolk word vanuit die teks hier, "...doch kehret er **nimmer befriedigt** zurück".

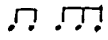
Die drif van die tweede strofe word veel intensiewer voortgesit in die stormagtige derde strofe (m. 73 - 102). Die jambiese ♩ ♪-ritme wat die grootste gedeelte van die tweede strofe kenmerk, word hier tot 'n nuwe dryfkrag ontwikkel. Tot maat 92 word slegs daarvan afgesien by frase-eindes (m. 76, 80, 84, 88 en 92). 'n Enkele keer verskyn die versierende ♪ ♪ ♪ (m. 79). Tesame met die begeleidingsformule, dien die geleidelike trapsgewys stygende melodielyn, wat binne mate 73 - 88 (p - cresc. - ff) die none f - g' dek, by uitstek die dramatiese tekssituasie: "Wie klopft es im Busen... o komm, meine Holde... ich opfre dir alles... wie ich dich liebe, so liebt' ich noch nie!" Eers by laasgenoemde hoogtepunt (m. 90) word die strawwe ritmiese reëlmaat verlaat ten gunste van meer liriese melodiebeweging. Met die nuwe F-majeursituasie sedert m. 92 word 'n sprongryke liriek volgehou om uit te loop op die reeds vermelde kadenza in m. 99, wat finale ontlading bring.

97 Poco Adagio

Ich... dich lie - be, so liebt' ich noch nie! noch nie! noch nie!

Terugmodulasie (F - Bes) geskied deur middel van tweemalige "noch nie!" (poco Adagio, f - p), in m. 100 - 102. Hierdie (instrumentalis-tiese) gebruik van die stem word meermale by Beethoven gevind,⁵⁾ en ondersteun die standpunt hierbo, ten opsigte van instrumentaaltegniese aspekte van die toonsetting.

Soos reeds genoem, is die **harmoniese verhoudings** in die eerste strofe en die musikale reprise daarvan in die vierde strofe, diatonies-gerig binne die toonsoort van Bes-majeur. Chromatiese wendings is tydelik en word beperk tot chromatiese leunnote (m. 2 en 4, en dienooreenkomstig in strofes 1 en 4) en een tydelike tonale uitwyking (na c-mineur, m. 43 - 44). Die ryker tonale geskakeerdheid in die twee middelstrofes het 'n funksie wat verwant is aan dié van die tradisionele deurwerking van sonatevorm. So beweeg die tweede strofe deur die toonsoorte Bes, bes, Des, es na f, en die derde strofe deur F, Bes, d, Bes, terug na F, met laasgenoemde as dominant van die tuistonsoort.

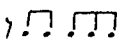
Die **klavierbegeleiding** is, in teenstelling met die imponerende liedvoorspel, onopvallend, en beperk tot ondersteunende akkoorde. Die melodielyn word in die eerste strofe in breë trekke verteenwoordig deur die boonste note van die regterhand-akkoorde. Die basiese regterhand-patroon  verleen aan die strofe 'n karakter wat vereenselwig kan word met 'n speelse dansatmosfeer, om sodoende die ligte trant van die teks te akkommodeer.⁶⁾ In die Koda tot die strofe (in m. 42 e.v.) word dié formule nog verder vereenvoudig tot blote geïsoleerde akkoorde - 'n sekere aanduiding van die begeleidingsfunksie indien die nuwe heftigheid van die melodiegewing hier in ag geneem word. Dit is ook die geval met die ooreenstemmende gedeelte in die vierde strofe (m. 137 e.v.).

In teenstelling hiermee, en met die begeleiding van die derde strofe, vertoon die begeleiding van die tweede strofe (m. 54 - 68) uniek en oorspronklik, sover dit die eerste helfte van die strofe (m. 52 - 60) betref. In dié gedeelte word aan die begeleiding 'n besondere funksie toebedeel deur die oktaaf-unisone wat die melodie in wisselende agstenote verdubbel (m. 52 - 55). In die tweede melodiefraze (m. 56 - 60) word die tegniek ritmies voortgesit, nou egter met voller akkoordondersteuning (sonder opsetlike gebruik van melodietone). Die tweede helfte toon weer betrokkenheid tot die melodietone. Die derde strofe - tekstueel die hoogtepunt van die gedig - is reeds ten opsigte van die vokale lyn gekarakteriseer as van 'n besondere spanningswerking. Die begeleidingsformule wat met die patroon 'n dubbele versnelling van die aanvang van die tweede strofe daarstel,

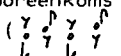
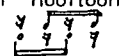
is egter 'n belangrike addisionele spanningsfaktor wat oor 20 mate (m. 72 - 91) heen onverpoosd opbou.

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The vocal line is in G major, 4/4 time, starting at measure 71. The lyrics are: "Wie klopft es im Bu - sen, als wärest du mir nab, o komm, mel - ne Hol - de, dein Jüng - ling ist dal". The piano accompaniment is in the left hand, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The score includes a 'cresc.' marking and a fermata at the end of the vocal line.

Die geleidelike toename in dinamiese vlak (p - cresc. - f - sempre piu f - sf - ff) werk ook ondersteunend in dié verband. Die keuse van die formule is verder ook ooglopend bepaal deur die aanvangsreël van die strofe: "wie klopft es im Busen...". Daarmee word weer eens dié bekende buffo-tegniek betrek, soos meermale by Beethoven-liedere verskyn.⁷⁾

Die toonsetting van die laaste strofe stel in meer as een opsig 'n reprise daar. Nie alleen word hier weer van die strofiese melodie van die eerste strofe gebruik gemaak nie: met ruim teks- en musikale herhalings word die strofe uitgebou tot 'n soort opera-finale. Die verdeling van melodiemateriaal tussen stem en begeleiding (soos in m. 109 - 113) verwys ook terug na die klaviervoorspel. Die ritmiese patroon van die regterhandbegeleidingsformule , herverskyn hier in die linkerhand - soos dit ook die geval was in die klaviervoorspel. Die drif en haas van die teks word weerspieël in die sestierendnootfiguur wat vir die grootste gedeelte van die strofe (m. 103 - 136), en meestal in die regterhand, teenwoordig is.

Die toonsetting toon in sy breedaangelegde vormtegniese balans (a b a') 'n ooreenkoms met dié van op. 94 (*An die Hoffnung*).⁸⁾ Soos egter reeds aangetoon, onderskei die "*Lied aus der Ferne*" hom van alle ander Beethoven-toonsettings deur die uitgebreide voorspel wat die volledige (versierde) hoofmelodie bevat. Dié toedrag bring mee dat die strofiese melodie drie keer in die verloop van die lied verskyn, naamlik as voorspel, en as eerste en vierde strofes.

Ten opsigte van ooreenkoms in hooftoonsoort (Bes), metrum (2/4), begeleidingsformule  en , en ritmiese vergestaltung

() van die twee middelstrofes is reeds gewys. Die tematiese verband tussen die middelstrofes en die hoofmelodie self, is egter ewe opvallend. Hiervoor kom veral die trapsgewys stygende grondstruktuur van die eerste frase van die melodie ter sprake: bes - c - d (vgl. m. 24 - 27). Vir sowel strofe 2 as 3 word die swaaiende 6/8-formule  vervang met die meer hoekige 2/4 , in die geval van strofe 2 ook met die kwartsprong f - bes. In m. 52 - 56 word die tertsoomvang bes - d uitgebrei tot die kwart bes - es; in m. 72 - 84 tot die oktaaf f - f', wat egter na nog drie mate selfs g' bereik. Die tertsstruktuur is egter ook sterk werkzaam in kleiner ruimtes soos m. 32 (c - bes - a), 36 (es - f - g), 40 - 41 (d - c - bes), 42 - 43 (bes - c - d), 90 (f - es - d), 91 (d - c - bes), ens. 'n Derde eenheidselement tree na vore in die intervalsamestelling sekunde-terts, wat in verskillende permutasies optree: m. 28 - 29 (c - d - f), 38 - 39 (es - c - bes en c - a - bes), 43 (a - g - b), 43 - 44 (g - b - c), 66 (c - des - bes), 67 (as - bes - g), 67 - 68 (bes - g - f), asook in die vokale kadensa in m. 99 - 100: e - f - d, c - d - bes, a - bes - g, g - e - f; ens.

Die variasiegrondslag wat soveel begeleidings van strofiese liedere by Beethoven kenmerk, word hier dus uitgebrei om die vokale party ook in te sluit. Terselfdertyd word die motiwiese verwerkingsbeginsel betrek, waardeur die lied in dieselfde kategorie val as ander liedere soos "Adelaide" (op. 46), "Neues Liebe, neues Leben" (op. 75/2) en "Der Wachtelschlag" (WoO 129).

Die uitgebreide reprise (strofe 4) dra verder by tot 'n liedopvatting wat verder strek as die terminologies vae "strofiese" of "deurgekomponeerde" lied. Alreeds die teenwoordigheid van 'n tematiese voorspel en die variasie-element dui meer op 'n (strofiese) kantatevorm as op 'n lied.⁹⁾ Na analogie van Muller-Blattau (1966:274-276) se waarnemings by toonsettings van Schulz en Zelter, sou die toonsetting gekategoriseer kon word as **liedkantate met reprise-finale**.

Voetnote

1. Sien Deutsch, 1936:59-65.

2. Vir nadere besonderhede sien KHV, pp. 603 - 605; vir die briefwisseling wat op die onderhandelinge betrekking het, sien Anderson I, pp. 260 - 263, 295.
 3. Dit is waarskynlik eienskappe soos hierdie wat vir Friedrich Kuhlau aanleiding gegee het tot die aanpassing van die lied as 'n werk vir klavier (4 hande), op. 77. Sien KHV, p. 604.
 4. Die woord "ja!" hier (en m. 44, 95 en 139) is 'n willekeurige toevoeging deur Beethoven self, soos meermale in sy vokale werke te vinde is. Sien ook Boettcher, p. 52.
 5. Vgl. byvoorbeeld op. 83/3, op. 98 en WoO 118.
 6. 'n Soortgelyke begeleidingsformule word deur Schubert gebruik by die verwysing na die dans, in sy "Erlkönig".
 7. Sien ook die analise van WoO 132.
 8. Die terugkeer van die uitgangsmelodie aan die einde van die liedersiklus **An die ferne Geliebte**, op. 98, berus op 'n verwante vormbeginsel.
 9. Op die oorspronklike handskrif van die lied het Beethoven eiehandig die woord "Lied (aus der Ferne)" vervang met "Gesang". Sien KHV, p. 604.
-

2. 57 Der Jüngling in der Fremde, WoO 138

Bes-majeur; Etwas lebhaft, doch in einer mässig geschwinden Bewegung; 3/8.

Die teks (Reissig)¹⁾

Die digter druk in die gedig sy soeke na sielerus uit deur die kontrasterende natuurbeelde van die lente, die wind en die maanlig enersyds en sy hartsverlange andersyds.

Die musikale vergestaltung

Soos by die *Lied aus der Ferne* (WoO 137) vermeld, bestaan daar 'n noue verband tussen die ontstaan van WoO 137 en 138 (1809). Die gelyksoortige metrum van beide tekste het meegebring dat die oorspronklike melodie vir WoO 137 vir WoO 138 benut is. In die outograaf van die lied is trouens slegs die teks van WoO 137 aangebring. 'n Outograaf met die korrekte teks bestaan klaarblyklik nie (KHV, p. 605 - 606). Vir die eerste uitgawe van Julie 1810 - in opdrag van Reissig²⁾ - is voorsiening gemaak vir die eerste strofe. Die oorblywende vyf strofes verskyn op die volgende bladsy van die uitgawe.

Die nabye ontstaan van die twee liedere kan, afgesien van die gemeenskaplike toonsoort en V-I-opslag, nie in terme van direkte materiaal-ontlening aangetoon word nie. Strukturele ooreenkomste is egter taamlik algemeen. So is hier ook 'n opvallende tendens tot beklemtoning van die eerste pols deur middel van (bv.) puntering, soos in die -figuur wat vyf keer in die 16-maat melodie verskyn. 'n Ander verwantskap is geleë in die teenwoordigheid van die seufzer wat die eerste halffrase (m. 5) sowel as die einde van die lied (m. 17) afsluit, asook elders as struktuurmiddel verskyn, soms in chromatiese vorm (m. 3, 6 - 7, 10, 12, 14). Die "kloppende" begeleidingsformule van die eerste agt mate dui origens sterk op dié van WoO 137 se derde strofe. Die sprongryke kadensiële wending (in F-majeur) in m. 8 - 9 hou sterk argitektoniese verband met die klimaks van die eerste strofe in WoO 137, naamlik in m. 30 - 31. Ook die verskyning van die sesde trap (g)

as klimaks aan die einde van WoO 137 (m. 16) word weerspieël in dié van WoO 137 (m. 35).

Trapsgewyse beweging oorweeg in die melodie, wat slegs met die opslag in m. 1 en m. 9, die kadenswending in m. 8 - 9 en m. 16 intervalsverruiming toon. 'n Volksliedagtige toon kan gelees word in die meermalige verskyning van dieselfde of naverwante ritmiese strukture. In die geval van die fragmente m. 9 - 11, 11 - 13 en 13 - 15 beweeg dié ooreenkoms selfs op sekswensvlak. Hierin kom ook die tertsbasis wat WoO 137 gekenmerk het, na vore in die progressies f - g - a, a - bes - c en bes - c - d. Die toonsetting volg 'n geykte modulasieskema tonika - dominant, met die dominantkadens aan die einde van die eerste helfte (m. 8 - 9). Harmoniese verhoudings is ewe voorspelbaar, met 'n beklemtoning van I, IV en V. Die enigste tussendominante progressie geskied in m. 6 - 7, met 'n g-mineur wending (V/vi) en 'n c-majeur wending (V/4/2 na II/6), laasgenoemde ter voorbereiding van die dominant-majeur, F.

Die **begeleiding** van die eerste helfte van die lied (m. 1 - 9) weerspieël, soos reeds genoem, die begeleidingsformule van WoO 137 se derde strofe ("Wie kloppt es im Busen...!"), asook, hoewel in 'n mindere mate, dié van die eerste strofe. As die feit in ag geneem word dat die teks (strofe 1) van WoO 137 oorspronklik tot die onderhawige melodie aanleiding gegee het, kan die ietwat onaangepaste begeleiding hier - as voorstelling van die kloppende hart - verklaar word.³⁾ Die tweede helfte van die lied (m. 9 - 17) vertoon egter begeleidingstegnies 'n "terugkeer" na die tweede helfte van die eerste strofe van WoO 137: die verbindende moment is die repeterende linkerhandpatroon.⁴⁾ Die afhanklikheid van die regterhandparty van die melodielyn self, is deurgaans duidelik, veral in die laasgemelde tweede helfte, in die vorm van die tweestemmige terts- of sekst-gevoerde bostemme. Die naspel (m. 17 - 20) is 'n ritmies gewysigde eggo van die laaste drie melodiemate. Die lied word voorafgegaan deur slegs 'n enkele tonika-akkoord.

Voetnote

1. Sien ook 2.56, WoO 137, p. 212.
 2. Sien ook opmerkings by 2.56, WoO 137, p. 212.
 3. Vergelyk egter die teksinhoud van die sesde strofe.
 4. Vergelyk 2.56, WoO 137, p. 212, m. 31 en verder.
-

2.58 Der Liebende, WoO 139

D-majeur; In leidenschaftlicher Bewegung; 6/8.

Die teks (Reissig)¹⁾

Die teks gee op 'n beeldryke wyse uitdrukking aan driftige liefdesgevoelens waarby die angstige hart die sentrale tema daarstel. In die eerste strofe is reeds sprake van die "nie gefühltes Beben." Dié spanningselement word in die strofe van die liefdesband, "das sich nicht zerreißen lässt". In die derde strofe word die onomkeerbaarheid van die situasie weer eens uitgedruk deur die "heisse Schläge" van die kloppende hart, wat dan tog onbeantwoord gelaat word, want "sie fühlt es nicht, was mein Herz im Auge spricht."

Die musikale vergestaltung

Soos die liedere op 75 no. 5 en 6, en WoO 137 en 138 het ook hierdie Reissig-lied in 1809 ontstaan en het deel uitgemaak van Reissig se liedpublikasie van 1810. Op die outograaf - wat ook die twee hierbo vermelde liedere uit op. 75 bevat - verskyn slegs die eerste strofe in Beethoven se handskrif. Die ander strofes is waarskynlik deur Reissig self aangebring (KHV, p. 607).

Ooreenkomstig die tweeledige aard van die eerste strofe vertoon ook die toonsetting 'n ooglopende tweeledigheid (a: m. 5 - 15; b: m. 17 - 29), wat musikaal veral bewerkstellig word deur die meer uitdrukkingsvolle harmoniese opset in b. Hierdeur word die veranderde tekssituasie ook

belig: die omstandigheidsskildering in a word in b opgevolg deur die meer dramatiese direkte rede, "Herz, mein Herz, was soll dies Pochen?" Ook die driemaalige verskyning van die slotreël ("...so hab' ich dich nie gesehen!") onderstreep die hoër emosionele vlak van die b-gedeelte.

In ooreenstemming met die voorgeskrewe "leidenschaftliche Bewegung", is die ritmiese vergestaltung 'n onophoudelike vloed van  -opeen-volgings. Die dringendheid van die effek word verder verhoog deur die wysiging van dié formule tot  by die frase-aanvange in m. 5, 7, 9, 11, en 19. Die effek wat so ontstaan, is dié van 'n verlenging van die eerste helfte van die maat, met 'n ewe effektiewe "verkorting" van die tweede helfte, soos byvoorbeeld in m. 7: . Die teendeel hiervan word duidelik indien die tweemaalige toonsetting van die teksreël "waltet Jetzt in meiner Brust!" (m. 11 - 15) in oënskou geneem sou word. Die ritmies gewysigde tweede weergawe bied die "verwagte" ritme (op 'n hoër vlak as die eerste, en as bevestiging van die dominant-modulasie) vorm sodoende 'n breë - meer musikaal- as tekstueel-bedingde - afronding van a. In die tweede helfte van die lied verval dié spanningsfunksie grootliks. Die verskyning van die  -vorm (in m. 19) is waarskynlik bepaal deur die teks op dié punt: "...was soll dies **Pochen**, deine Ruh' ist unterbrochen...". Hierdie is dus die enigste punt in die tweede helfte van die lied waar die melodiese vloei werklik "onderbreek" is (die afsluitende teksherhalings sedert m. 25 buite rekening gelaat). Hierteenoor word die hortende "Gemisch von Schmerz und Lust" en die "nie gefühltes Beben" van die eerste helfte juis veroorsaak deur sulke kort pouses.

Die onrustigheid en drif van die melodie word verder gekenmerk deur die springerige intervalstruktuur wat 'n tendens tot 'n sigsag-patroon laat blyk. Hierdie patroon verskyn reeds in die eerste twee mate as die opeenvolging a - d' - a - b - gis - a, en word in soortgelyke vorme in m. 11 - 13 (g - a - fis - a - g - a - fis), m. 13 - 15 (e - b - e' - cis - e' - gis - a), m. 20 - 21 (d' - b - cis' - ais - b) en m. 25 - 27/28 - 29 (fis' - d - e' - cis - d) gevind. Variante daarvan kan egter ook elders as grondliggende strukture aangetoon word (byvoorbeeld m. 7 - 8, 9 - 11, 21 - 23, 23 - 25). 'n Tweede struktuurelement is geleë in die chromaties-opgevolgde sekunde wat beperk word tot b, naamlik die progressie a - ais - b (m. 17 - 19),

wat weer teen die einde van die lied (m. 25 - 29) opduik as e - eis - fis, en gelyktydig daar as omspelings in die klavierbegeleiding (d - dis - e) verskyn. Die omgekeerde progressie (b - bes - a) verskyn in m. 22 - 23 van die begeleiding.

Die lied se sonderlinge ritmiese en melodiese eienskappe word ondersteun deur die konserwatiewe dog eiesoortige harmoniese idioom. Die tweeledige vormopset word geaksentueer deur die modulasioformule D - A in a, met terugmodulasie (via b-mineur) in b. 'n Opvallende harmoniese uitdrukkingsmiddel is die vierklank van die verminderde septiem op die verhoogde subdominant (gis - b - d - f), in die aanvangsmate van die melodie (en die voorspel).

Die klavierbegeleiding word in die regterhand gekenmerk deur 'n arpeggiërende sestiendenootmotief wat deur die konsekwente handhawing daarvan, maar ook en veral deur die -vorm daarvan, soos dit in m. 9² - 15 en 17² - 25 konsekwent verskyn, bydra tot die onderliggende grondaffek van dringendheid. Terselfdertyd kan die kwasi-ostinato effek verklarend in verband gebring word met met die "Beben" van die teks. Die linkerhandparty, daarenteen, vertoon in a meer star deur die driestemmige akkoorde in noue ligging en trapsewysse skredes. Dié trae basbeweging het selfs 'n pedaalpunt in m. 9 - 12 tot gevolg. In die b-gedeelte dui die geïsoleerde basoktawe op 'n uitbeeldende funksie ten opsigte van die "Pochen" (vgl. m. 17 - 21). Dit is eers met die naspel/tussenspel (m. 29 - 34), dat weer teruggekeer word na die linkerhandpatroon van die voorspel. Voor- en na-(tussen-)spel is volkome identies, sodat by 'n voordrag van al drie strofes dié gedeelte as gelyktydige na- en voorspel dien.²⁾

Voetnote

1. Sien ook opmerkings by WoO 137
 2. Ten opsigte van die twee slotmate, m. 33b en 34, stem die outograaf en die gedrukte weergawe nie ooreen nie. Vergelyk Boettcher: Tabel VII.
-

SES LIEDERE, Op. 75

2. 59 (Lied van) Mignon (Kennst du das Land...?) Op. 75/1

A-Majeur; Ziemlich langsam; 2/4 - 6/8;

Teks (Goethe)

Goethe se gedig het waarskynlik reeds in 1784 ontstaan, maar is eers in 1795 gepubliseer met die verskyning van die derde boek van die roman **Wilhelm Meisters Lehrjahre** (Friedlaender II, 1970:186). Die gedig word in die roman in Italiaans voorgesing deur een van die vroulike karakters, Mignon (wat haarself op die siter begelei), waarin sy uitdrukking gee aan haar verlange na haar vaderland. Struktureel impliseer die gedig 'n volksliedkarakter: al drie strofes begin met die retoriese vraag "Kennst du...?" ("...das Land: ...das Haus; ...den Berg"). In die eerste en derde strofes is 'n sterk natuurskilderende trant teenwoordig, met, in die middelstrofe, 'n beskrywing van die sangeres se tuiste. Dit is ook slegs in die middelstrofe waar die enigste emosionele spanning merkbaar word met die vraag "Was hat man dir, du armes Kind, getan?". Die tweede laaste reël van die sesreëlige strofes is 'n terugverwysing na die begin: "Kennst du es wohl?", "Kennst du es wohl?" en "Kennst du ihn wohl?". In die slotreël word verlange uitgespreek deur die wens "Dahin möcht' ich... ziehn!" (ens.) Die hoofkarakter, Wilhelm Meister (wat die gedig in Duits vertaal) verwys na die "kinderlike onskuld van die uitdrukking". "Sie fing jeden Vers feierlich und prächtig an, als ob sie etwas Wichtiges vortragen wollte. Bei der dritten Zeile [ein sanfter Wind...] ward der Gesang dumpfer und düsterer; das Kennst du es wohl? drückte sie geheimnisvoll und bedächtig aus; in dem Dahin! dahin lag eine unwiderstehliche Sehnsucht, und ihr Lass uns ziehn! wusste sie bei jeder Wiederholung dergestalt zu modifizieren, dass es bald bittend und dringend, bald treibend und vielversprechend war." (Goethe IV, 1977: 234-235)

In die 1795-uitgawe van die roman het die lied verskyn as 'n toonsetting van Reichardt (Friedlaender II, 1970:186).

Die musikale vergestaltung

Die lied is in 1809 voltooi en tesame met vyf ander liedere in 1810 gepubliseer (KHV, p.200). Bettina von Arnem se bewering dat die lied vir haar geskryf sou gewees het, is as onjuis bewys (Unger, 1936:1069 - 1072). Die toonsetting is deur Goethe self afgekeur. In 'n gesprek met die Praagse komponis Tomaschek in 1822 sou die digter hom as volg oor Beethoven se toonsetting uitgespreek het: "Ich kann nicht begreifen wie Beethoven und Spohr das Lied gänzlich misverstehen konnten, als sie es durchkomponierten; die in jeder Strophe auf derselben Stelle vorkommenden gleichen Unterscheidungszeichen wären, sollte ich glauben, für den Tondichter hinreichend, ihm anzuzeigen, dass ich von ihm bloss ein Lied erwarte. Mignon kann wohl ihrem Wesen nach ein Lied aber keine Arie singen" (Friedlaender II, 1970:188).¹⁾ Goethe se konserwatiewe (en onskuldige) opvattinge oor die liedkuns blyk uit sy foutiewe identifisering van die liedvorm as "deurgekomponeerd". Vir die digter wat "bloss ein Lied", soos die van Reichardt (sien hieronder), verag het, moes Beethoven se nuwesootige benadering, deur onder meer musikaal onderskeid te maak tussen strofe en refrein, vreemd aangedoen het.

(Reichardt)

Mit Affekt.

Kennst du das Land, wo die Ci - tro - nen blühen, im
dun - keeln Laub die Gold-o - ran - gen glühn, ein
sau - ter Wind vom blau - en Himmel weht, die Myr - the

still und hoch der Lor - beer steht? kennst du es wohl? Da -

hin, da - hin möcht ich mit dir, o mein Ge - lieb - ter, ziehn!

Die strofiese melodie is tweeledig,²⁾ met die eerste gedeelte (A) in m. 1 - 17, en B (refrein) in m. 18 - 32 (en dien ooreenkomstig in strofes 2 en 3). Die slotmate van die lied (m. 95 - 97) wyk in geringe mate af van die slot van die eerste twee strofes, en dien sodoende as kort Koda tot die lied.

Deur die tweeledigheid word Mignon se nostalgiese herinneringe (reëls 1 - 4) musikaal afgesonder van haar ekstatisiese wens "dahin...!" (reëls 4½ - 6). Die begin van die vyfde reël "Kennst du es wohl?" word dubbeld geaksentueer, eerstens deur die isolasie van die vorige vier reëls, deur middel van 'n tussenspel, en tweedens deur die kontrasterende aard van B (m. 18 en verder). As tekstuele terugverwysing na die begin van die strofe hou dit ook tematies verband met die aanvang van die lied, naamlik as 'n "reële" transposisie van die aanvang (vgl. e - fis - gis - a teenoor a - c - d - e).

Die kontras tussen A en B word vergestalt deur faktore soos die deurlopende ritmies veelsydige A, teenoor die redelik gelykmatige saltarello-agtige ritmiek in B; die 2/4-metrum in A, teenoor die 6/8 in B; die gevarieerde begeleidingsformules in A teenoor 'n polsende 6/8-metrum wat konsekwent in die B-gedeelte van elke strofe volgehou word. Die modulasieryker en dinamies meer geskakeerde A kontrasteer met B, waarin slegs die tonika-majeur verskyn, en dinamiese skakerings beperk word tot 'n lae vlak.

Benewens uiterlike kenmerke soos hierdie, bring 'n detail-ondersoek na die metriese, tonale en woord-toon- aspekte van die toonsetting veel

meer aan die lig ten opsigte van Beethoven se begrip vir die teks en die wese van die karakter wat dit voordra.

Vereers val die vreemde metriese verloop deur die hele lied op as onnatuurlik. Die eerste halffrase (m. 1 - 4) is die geykte klassieke viermaat-konstruksie. Die tweede halffrase (m. 4 - 7), daarenteen, is 'n noot-vir-noot herhaling van dieselfde toonhoogtes, met die ekwivalent van m. 2 - 3 egter saamgetrek tot één maat (m. 6). Hierdeur ontstaan dus 'n sewemaatfrase, wat reeds deur Friedlaender (II, p. 188) as "sehr eigenartig und reizvoll" beskryf is. Ook die volgende twee halffrases (m. 7 - 10 en 10 - 13) en die vokale slotmate (m. 95 - 97) is driemaatstrukture.

Ziemlich langsam.

Kennst du das Land, wo die Zi-tro-nen blühen, in dun-ke-ln Laub die Gold-o-ran-gen glühen,

Die eerste halffrase in B (m. 18 - 23) vorm 'n sesmaat- eenheid. Die gedeelte vanaf m. 18 tot en met die kadens in m. 28 vorm 'n eenheid van elf mate!

Dit wil voorkom asof dit hier vir die komponis nie slegs gaan om 'n meer gepaste woordbeklemtoning (in plaas van byvoorbeeld

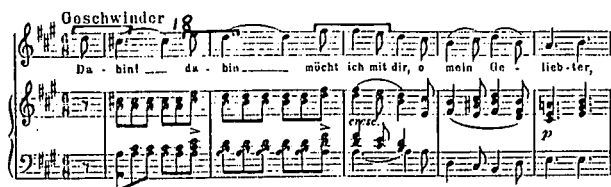
im dun-ke-ln Laub die Gold-o-ran-gen glühen

in die tweede halffrase), of selfs om blote musikale variasie nie. Die asimmetriese fraselengtes dien as simbool vir die onbestendige karakter en gebrekkige (musikale) ervaring van die hoofkarakter. As kenner en bewonderaar van die digter en sy werk, bestaan geen twyfel nie dat Beethoven goed vertrouwd was met die gemelde roman (Schmitz, 1927:67).

Beethoven se siening van Goethe (en sy eie estetiese houding jeens vokale komposisie) word duidelik uit die bekende opmerking (volgens

Czerny): "Schillers Dichtungen sind für den Musiker äusserst schwierig. Der Tonsetzer muss sich weit über den Dichter zu erheben wissen; wer kann das bei Schiller? Da ist Goethe viel leichter" (Müller-Blattau, 1969:47). Schmitz (1927:122) verhef die begrip "erheben" tot 'n grondbeginsel in Beethoven se vokale werk, waarvolgens die komponis in die musikale konsepsie van die lied bo die blote teks uitstyg, "den einfachen Liedcharakter der Gedichtes also weit überflügelt." Schmitz se verwysing in dié verband na Mozart se toonsetting van 'n ander Goethe-gedig, "Das Veilchen", sou ewe sterk van toepassing gemaak kon word op die lied Mignon. Die komponis verhef hom bo die digter van Mignon, deur nie "bloss ein Lied" te skryf nie, maar agter die "gebeure" in die teks te delf en 'n karakterskets van Mignon daar te stel.

Mignon bevestig teenoor Wilhelm dat sy die (volks-?) liedjie in Italië geleer het. Haar eenvoud en ongeunsteldheid kan gelees word in verskynsels soos die konsekwente asimmetriese frasering - soos dikwels gebeur met mondeling-oorgelewerde volksmusiek - die "foutiewe herhaling" in m. 4 - 7, die sonderlinge klimaks (ff!) by "...Lorbeer..." (m. 12), die ruim (onvolksliedmatige) modulاسie A - a - C - F - C - a (A) binne die A-gedeelte.³⁾ Ook Wilhelm Meister se "interpretasies" van Mignon se lied word noukeurig deur Beethoven nagevolg. Die statige aanvang van elke strofe, met die opwaartsbewegende kwart (e - a), die gepunteerde ritme en die stagnasie in m. 2 - 3 (en elders) is inderdaad "feierlich und prächtig". Die mineurwending in die derde reël (ein sanfter Wind...", m. 7 - 10) sou teenoor die glansende voorafgaande A-majeur, as "dumfer und düsterer" omskryf kon word. Die isolasie van die reël "Kennst du es wohl?" (m. 16 - 17 en elders) van die voorafgaande, die a-mineur toonsoort (teenoor A-majeur hierna), die beklemtoning van die vraag deur middel van sowel die frigiese progressie a: iv6 - V, as die fermate in m. 17, hou 'n gewisse effek van "geheimnisvoll und bedächtig" in. Ook die vinniger tempo, die terugkeer tot die majeure-toongeslag, en die driemalige seufzervorming by "Dahin, dahin!" (m. 18 en verder) het 'n "unwiderstehliche Sehnsucht" ten grondslag - ook deur die driftige 6/8-metrum.



Die verwysing na "herhalings" van "Lass uns ziehn!" (vgl. Goethe-teks) is nie van toepassing op die teks-geheel nie en kan hoogstens dui op Mignon se eie, willekeurige herhalings van dié fragment uit die slotreël, soos inderdaad deur die komponis in die vorm van die klimaksbewerkende slot geïmplementeer word (vgl. m. 86, 91 - 92 en 95 - 97): "bald bittend und dringend, bald treibend und vielversprechend."



Die toonsoortsituasie in die eerste deel is, soos reeds aangedui, besonder ryk. Die eerste frase (m. 1 - 7) is in A-majeur. Die derde half frase (m. 7 - 10) is in die tonika-mineur, laasgenoemde as neerslag van die teks "ein sanfter Wind...". Die volgende half frase (m. 10 - 13) beweeg deur C-majeur (as boterts van die tonika), met 'n wending na F-majeur (in m. 11² - 12¹), om 'n kadens in C in m. 13 te vorm. Die terugmodulasie na A-majeur geskied deur middel van die tussenspel in m. 13 - 15: C: I - IV/a: vi - iv6 - V. Die proses word in m. 16 - 17 herhaal, nou met die stem ingesluit. Met die dominant-drieklank so bereik, volg die refrein natuurlik hierop, in A-majeur. Harmoniese middele is eenvoudig en voorspelbaar. Die uitdrukkingsvolste effek is dié van die pas-vermelde "frigieuse" progressie in m. 14 - 17, as geliefkoosde harmoniese middel vir die uitdrukking van 'n vraag ("Kennst du es wohl?").⁴⁾

Die B-gedeelte self is harmonies ongekompliseerd, met

tussendominantiese wendinge slegs in m. 21 (en 26) na b-mineur, en in m. 28 (en 30) na D-majeur.

Begeleidingstegnies word die eerste en tweede strofes identies behandel. Die eerste 7 mate van die derde strofe is ook dieselfde as die ooreenstemmende gedeelte van die eerste twee strofes, met uitsondering van die melodieverdubbeling op die laaste agstenote van m. 68 ("Das Maultier") en m. 71 ("in Höhlen"), wat in vorige strofes afwesig was. Begeleidingsformules in die eerste twee strofes (en strofe 3 gedeeltelik) word beperk tot noot-vir-noot blokharmonieë in (byvoorbeeld) m. 1 - 7 en weer (byvoorbeeld) in m. 12 - 17, 'n getrioliseerde Alberti-basbegeleiding teenoor eenstemmige melodievoering, in (byvoorbeeld) m. 8 - 11. Laasgenoemde fragment word egter in die derde strofe (slegs ten opsigte van die gedeelte m. 72 - 75) aangepas tot 'n Alberti-bas in twee-en-dertigstenote, nou teenoor 'n melodievoering in oktawe. Digter opvullings in die tweede helfte van die gedeelte (vgl. m. 74 - 75), asook die laer ligging van die linkerhand is 'n duidelike verwysing na die teks: "...der Drachen alte Brut, es stürzt der Fels und über ihn die Fluth".

Melodieverdubbelings is algemeen. Die enigste uitsonderings is die oktaafverskil by die slot van A (byvoorbeeld m. 16 - 17) - ter wille van gewigtigheid - , die wisselakkoorde in m. 23 - 24 - ter wille van die uitdrukking van haas - , en die tussendominanties-gekleurde deurgangsakkoorde in m. 28 - 32. Die vertragingseffek van laasgenoemde hou verband met die ekstatiëse tweemalige wens "Dahin, (möcht ich ...ziehn!)", 'n wens wat klaarblyklik voorlopig onvervuld bly. Dié effek vertoon ten duidelikste in die slotmate van die lied (m. 95 - 97) deur die verlenging van die tweede pols in m. 95 oor die maatstreep. Die terugkeer na die beginstemming van die tweede en derde strofes word gekenmerk deur die invoeging van 'n maatlange klaviertussenwerpsel (byvoorbeeld m. 32), wat deur die karakteristieke fanfare-idioom, weer die aandag vestig op die "feierliche" aspek van die strofe-begin.

Vanweë die strofiese opset, is dit problematies om bepaalde woord-toon-aspekte uit te wys. Die beklemtoning van "Himmel" (m. 9) en "hoch" (m.11) as hoogliggende lettergrepe laat die vermoede

ontstaan dat die eerste strofe primêr in oorweging geneëm is by die melodiegewing. Dieselfde toonhoogtes in die tweede strofe sou dáár hoogstens as emfatiese beklemtonings bestempel kon word (vgl. m. 41: "und **sehn** mich an"; m. 45: "du **armes** Kind"). In die laaste strofe is die omstandighede gunstiger, vanweë die illustratief-emfatiese karakter van die betrokke teksgedeelte (vgl. m. 72 - 77).

Voetnote

1. In kontras hiermee beweer ene Frau von Gentz egter dat Goethe selfs tot trane beweeg is deur die lied (loc. cit.). Sien ook Schumann se gunstige kommentaar (Friedlaender II, 1970:187).
2. Boettcher (p. 58) onderskei drieledigheid a b c, waarby c die refrein verteenwoordig. 'n Verdelling (binne A) skyn egter onwenslik te wees by 'n deurlopende, pouselose melodielyn soos wat in m. 1-13 verskyn. 'n Verdelling (t.o.v. frases) sou sowel in m. 7 as m. 10 kon plaasvind, in welke geval ook vierledigheid sou kon resulteer! Op p. 112 verklaar die skrywer dan inderdaad die lied as vierledig (a b c en refrein), egter terselfdertyd met 'n oorkoepelende tweeledigheid a b, waarby b as refrein geld.
3. Alhoewel hier geen sprake van "musikale humor" is nie, is musikale karakterisering met behulp van middele soos hierdie nie vreemd by Beethoven nie. Van die bekendste voorbeelde is die "foutiewe" intredes van die hobo in die "pastorale" simfonie, op. 68 ("Lustiges Zusammensein") en aspekte van die agste simfonie, op. 92. Oor laasgenoemde, vlg. Ernst Laaff, Der musikalische Humor in Beethovens achter Sinfonie, in: Festschrift Arnold Schmitz. Wiesbaden 1963, pp. 213 - 229.
4. Sien byvoorbeeld Paul Mies, Über die Behandlung der Frage im 17. und 18. Jahrhundert - Beiträge zur musikalischen Figurenlehre, in: ZfMw 4 (1921/22), pp. 296 - 304, veral pp. 298 en verder.

Neue Liebe, neues Leben, op. 75/2

Sien 2.36, p. 132.

Aus Goethes Faust, op. 75/3

Sien 2.37, p.135.

Gretels Warnung, op. 75/4

Sien 2.34, p. 125.

2.60 An den fernen Geliebten, op. 75/5

Larghetto; G-majeur; 6/8.

Die teks (Reissig)¹⁾

Reissig se ses strofes het inhoudelik dieselfde strekking as dié van twee van sy ander gedigte wat deur Beethoven getoonset is, nl. *Sehnsucht* (WoO 146) en *Lied aus der Ferne* (WoO 137). Die kerngedagte hier, soos in die gemelde ander gedigte is weer eens liefdesverlange, wat ook tot uitdrukking gebring word deur middel van natuurbeelde. Ten opsigte van laasgenoemde kan ooreenkomste ook aangetoon word met betrekking tot ander tipiese natuurliriek, soos die gedigte van Jeitteles (*An die ferne Geliebte*, op. 98) en Matthisson (*Adelaide*, op. 46), ooreenkomstig stilistiese strominge van die tyd.

Die musikale vergestaltung

Beide laaste liedere in op. 75 het in 1809 ontstaan, en vir beide toonsettings het Beethoven slegs die eerste strofe genoteer. Die ander strofes is nie in Beethoven se handskrif nie. Die vermoede bestaan dat die digter Reissig dit self op die kopie aangebring het vir 'n afsonderlike uitgawe waarin dié liedere opgeneem is (KHV:202).

Die agtmaat-melodie (4 + 4) vorm saam met die kort naspel (m. 8 - 10) 'n totaal van tien mate. Dit is die kortste volledige liedtoonsetting van Beethoven. Dienooreenkomstig is besonderhede in alle vormkategorieë gereduseer tot die mees basiese en elementêre.²⁾ Die twee melodiefases verloop modulasieloos in oorwegend trapsgewyse beweging binne die omvang van 'n majeur sekst (g - e'). Die "süsse Ruh'" word minimaal verbeeld in die "pastorale"  -beweging, wat die eerste helfte van beide frases kenmerk.

Die klavierbegeleiding word gekenmerk deur die kloppende (7)  -ritme in die regterhand, teenoor 'n spinnende linkerhand. Slegs by die slotreël "ach! seid wir geschieden..." verskyn die melodielyn in detail in die begeleiding, wat nou ook wegdoen met die geykte patroon, en verdig tot 'n driestemmige regterhandparty. As naspel dien 'n eggo van die vokale lyn van m. 6 - 8. Die kort tussenspel in m. 4 is 'n oktaaf-unisone lyn wat beweeg na 'n vlugtige e-mineur uitwyking (m. 5 - 6). Laasgenoemde verteenwoordig ook - benewens V7/IV in m. 1 die enigste harmoniese vernuwing in die lied, wat origins volstaan met die basiese drieklanke.

Voetnotas

1. Sien ook besonderhede by 2.56, p.212, WoO 137.
 2. Samuel Gottlob Auberlen se liedjie "Der Mondschein" (Friedlaender I/2, 1970:269) is 'n goeie voorbeeld van dié tipe lied wat vir Beethoven as voorbeeld kon gedien het.
-

2.61 Der Zufriedene, op. 75/6

A-majeur; Froh und heiter; etwas lebhaft; 2/4.

Die teks (Reissig)¹⁾

Die vier strofes van Reissig se gedig blyk niks meer te wees nie as 'n verheerliking van die wyn.

Die musikale vergestaltung

Soos die geval is met op. 75/5, is ook hierdie komposisie beplan vir slegs die eerste strofe. 'n Toenadering tot die Singspielstyl (Boettcher:155) kan gelees word in die sillabiese, kwasié-volkslied-idioom.

Die vier reëls van die gedig word in die melodiegewing paarsgewys gegroepeer, en van dieselfde melodiefraze voorsien, sodat 'n agtmaat-melodie resulteer, wat op die dominant-drieklank eindig. Die tonika word bereik deur die vierde teksreël te herhaal, met tonikale betekenis. Sodoende ontstaan 'n eenvoudige drieledige struktuur. Daar is geen modulase nie.

<u>Teksreël</u>	<u>Maat</u>	<u>Melodie</u>
1	3 - 6	a
2		
3	7 - 11	a
4		
4	11 - 13	b

Die melodie word gekenmerk deur 'n voorkeur vir klein spronge, waardeur voldoen word aan die uitdrukkingvoorskrifte. Laasgenoemde kom ook na vore in die trioolritmik wat in sowel die voorspel (m. 1 - 2), tussenspel (tussen die tweemalige a, m. 4 - 5) en naspel (m. 13 - 15) voorkom. Die begeleiding van die vokale frase self word oorwegend beperk tot akkoord-progressies as driestemmige harmonisering van die melodie. Slegs in die b-gedeelte (m. 11 - 13), klaarblyklik ter beklemtoning van die "...schönsten Loos...", en ook as dominant-

pedaalpunt - ter voorbereiding van die finale tonika - word die triool-idioom van die voor-, tussen- en naspel betrek.

Voetnoot

1. Sien ook besonderhede by 2.56, p. 212, WoO 137.

Vier ariettas (en 'n duet), op. 82

Inleiding

Van Beethoven se toonsettings van Italiaanse tekste kwalifiseer sewe¹⁾ as solo-liedere met klavierbegeleiding, t.w. op. 82/1 - 4,²⁾ WoO 119, 124 en 133.

Die ontstaan van al Beethoven se Italiaanse toonsettings moet gesien word teen die agtergrond van 'n wydverspreide 18de-eeuse praktyk waarvolgens (nie-Italiaanse) komponiste oor 'n mate van vaardigheid in die Italiaanse komposisiestyl moes beskik. Beethoven se verbintenis met die keiserlike kapelmeester Antonio Salieri het reeds in 1793 begin, d.w.s. kort na sy aankoms in Wenen, en het tot minstens 1802 geduur. Dat die ouer komponis se advies aan Beethoven gedurende dié tydperk positief ontvang en verwerk is, kan met sekerheid aanvaar word. Daar is egter aanduidings dat Beethoven Salieri nog so laat as 1809 besoek het (Thayer-Forbes, 1973:149).⁴⁾

Vyf van die sewe toonsettings is gebaseer op tekste van Pietro Metastasio (1698 - 1782), 'n literêre wonderkind wat reeds op vyftienjarige ouderdom sy eerste tragedie voltooi het. Tot en met Gluck se opera-hervorming was die "Metastasiaanse" libretto die maatstaf vir alle Italiaanse operas (Riemann, 1961:208).

Die oorspronklike uitgawe van die liedere (1811) bevat beide die Itali-

aanse en Duitse tekste, laasgenoemde vertaal deur Christian Schreiber (KHV, 1955:222; Unger, 1938:153). Dit is interessant om daarop te let dat die "vertalings" in werklikheid nuwe gedigte is, soos veral blyk uit die Duitse titels en teksinhoud van op. 82/3 en 4. Beide hierdie affekmatig hoogs uiteenlopende tekste (*Stille Frage* en *Liebes-Ungeduld*) het hul oorsprong in die enkele Metastasio-gedig *L'amante impaziente* (letterlik: "die ongeduldige minnaar"). Uit 'n oppervlakkige vergelyking blyk dat die eerste (no. 3) op die Italiaanse oorspronklike berus, en die tweede (no. 4) moontlik op die "nuwe Duitse" teks, soos deur Boettcher (Plaat VIII) te kenne gegee word. Dieselfde skrywer se bewering dat ook op. 82/1 op die Duitse teks berus (*Ibid.*:40) word nie nader toegelig nie. Dit wil egter voorkom asof sangtegniese aspekte en die woord-toonverhoudings in die toonsetting eerder voorsiening maak vir die oorspronklike teks.⁵⁾

Met uitsondering van op. 82/4 - gedateer 1809 (KHV, 1955:221) - kan die ontstaandatum van die liedere nie met sekerheid bepaal word nie. Alhoewel sommige van die toonsettings reeds gedurende die 1790-erjare kon ontstaan het (KHV, 1955:240), dui verskeie faktore op 'n later datum (1809). So verwys Beethoven in 'n brief aan die uitgewers Breitkopf und Härtel (4/2/1810) na 12 "nuwe liedere",⁶⁾ 'n formulering wat moontlik kan dui op onlangse voltooiing (Anderson I, 1961:261). Sketse vir op. 82/2 is reeds deur Nottebohm (NII:267) gedateer as behorende tot die jaar 1809.⁷⁾ Op grond van Nottebohm se vermoede, stel Unger (1938:152) selfs die winter van 1809/10 voor as ontstaanstyd van al vyf werke uit op. 82. Dieselfde skrywer (pp. 152 - 153) sien 'n direkte verband tussen die groot aantal liefdesliedere uit die jare 1809 en 1810 en Beethoven se huweliksvoornemens van 1810.

2.62 Dimmi, ben mio (Hoffnung), op. 82/1

A-majeur; Allegro moderato; C.

Die teks (onbekend)

Die outeur van die liefdesgedig ("Vertel my dat jy my liefhet") is onbekend.

Die musikale vergestaltung

Die enkele strofe van agt reëls verskyn twee keer (egter met weglating van die derde en vierde reëls met die tweede verskyning), met 'n verdere herhaling van die laaste helfte as koda.⁸⁾ Die vormtegniese inrigting van die lied is dus drieledig, met sterk inwerking van die da capo-aria (a b a'). So verskyn die eerste helfte van die teks binne die eerste agt mate (2 + 2 + 4) as 'n melodie wat afsluit in die dominant-majeur. Na die secco-begeleide vyfde en sesde reëls (m. 9 - 12², poco ritardando) volg die middelgedeelte (b), op teks van die laaste twee reëls. Die vormtegniese funksie van die gedeelte (m. 12³ - 17) word geaksentueer deur die terugkeer na die aanvangstempo, die tertsverwante C-majeur, en die veranderde begeleidingsformule. Laasgenoemde dien terselfdertyd as teksverduideliking ("tu m'apri il paradiso di mia felicità!"). In m. 18 - 24 vind 'n terugmodulasie (C - A) en 'n geleidelik verbredende terugleiding plaas deur middel van die aanvangsreël. Die reprise (m., 25 - 35) is aansienlik langer as voorheen, en bevat die volledige strofe. Die koda (m. 37 - 45) berus grotendeels (m. 40 - 45) op die uitgebreide kadens van m. 32 - 35.

Die melodiese idioom is eenvoudig en oorwegend sillabies. Aria-invloede blyk onder meer uit die neiging tot sekvensmatige variëring: so is m. 3 - 4 slegs 'n ritmies- en melodie-verruimde weergawe van m. 1 - 2. 'n Soortgelyke prosedure lê die maatpare 9 - 10 en 11 - 12 ten grondslag. Ook die koloratuur-agtige inkleding van m. 27 - 28 (vgl. m. 25 - 26) en m. 39 - 40³ (vgl. m. 37 - 38) verduidelik dié beginsel. Nou verwant hieraan is die gewysigde slottoon van identiese (of verwante) fragmente, soos in m. 15 - 16 en 16 - 17; 32 - 33 en 33 - 35; m. 41 - 43 en 43 - 45.

Teksverduidelikende elemente in die melodiegewing is onder meer die seufzer-agtige (dalende) verminderde drieklank d - b - gis (m. 1 - 4). In die terugleiding (m. 18 - 24) verskyn die motief aanvanklik getsoleerd, om dan (m. 20 - 24) ritmies en diastematies uitgebreid, as 'n vyfmalige proses te verskyn. Hieruit word nie alleen 'n sterk aria-inslag duidelik nie, maar word ook die grondgedagte van die teks ("dimmi che m'ami...") melismaties geaksentueer.

Deur die secco-begeleidingsituasie en ritardando in m. 9 - 12 word die besondere betekenis van die teks "Con un tuo sguardo solo, cara, con un sorriso..." (letterlik: "met slegs een blik van jou, met 'n glimlag...") beklemtoon. "Sorriso" (glimlag) word selfs illustratief voorgestel. Die woord word by beide verdere verskynings op dieselfde wyse omskryf (m. 32, 40).⁹⁾ Melodiese hoogtepunte geskied dikwels vanweë deklamatoriese oorwegings, soos die hoogliggende "divinità" (m. 7 - 8), "paradiso" (m. 13 - 17; 33; 41 - 43).

Die opvallendste aspek van die toonsoortsituasie is die skielike tertswending vanaf die tonika A-majeur na C-majeur in m. 12. Die skielike verskyning van die nuwe toonsoort, en die beperking daarvan tot die middelgedeelte - b - van die lied, dui op 'n opsetlike voorkeur vir die betrokke teksgedeelte, d.i. die laaste drie reëls van die teks. Die gebruik van die toonsoort in "gemeenskapsliedere" soos "Gegenliebe" (WoO 118), die "Kriegslied" (WoO 122) en "Der freie Mann" (WoO 117) lei Boettcher (p. 131) tot die slotsom dat C-majeur, "Beethovens objektivste Tonart" (ibid.:130) - gereserveer word vir affekte van feestelikheid en verhewendheid.¹⁰⁾ Duideliker, en meer oortuigend is Paul Mies (1974:160) se verklaring van C-majeur as toonsoort van vreugde ("lustig", "la gaieté"). In hierdie opsig laat die Italiaanse teks geen twyfel nie: "tu m'apri il paradiso di mia felicità".

Benewens die dominant-modulasie in m. 5 - 7, die F-majeurwending in m. 13 - 14 en die D-majeurwendings in m. 29 - 32 en 36 - 39, word geen ander toonsoorte betrek nie.

Variasie in die begeleidingsformules gaan gepaard met die drieledige vormvergestalting. So word beide a-gedeeltes oorheers deur die kloppende geïsoleerde agstenootakkoorde in die regterhand (♩ ♩ ♩ ♩)

teenoor 'n volgehoue agstenootfiguur in die linkerhand (  ens.). Melodieverdubbeling word meestal slegs gesuggereer (m. 5 - 8). Presiese verdubbeling verskyn slegs by hoogtepunte, soos in m. 21 - 24 (as unisoos met die stem), en m. 29 - 35. (Laasgenoemde verskyn gewysig in die koda, m. 39 - 45.)

Die middelgedeelte (m. 12 - 17) word gekenmerk deur 'n lewendige sestiendenoot-arpeggiëring, in aansluiting by die teks ("paradiso", "felicità").¹¹⁾

Die melodiese aanvangsmate (m. 1 - 2) het die funksie van 'n soort hoofidee, wat ritornello-agtig as tussenspel in m. 17 - 24 terugkeer, deels in unisoos met die stem. In die naspel (m. 45 - 48) word dieselfde idee met behulp van 'n toonleerfiguur verder gespin.

2.63 T'Intendo, si, mio cor (Liebesklage), op. 82/2

D-majeur; Adagio ma non troppo; 2/4

Die teks (Metastasio)¹²⁾

Soos Schreiber se titelopskrif aantoon, is die lied 'n liefdesklag: "T'intendo, si, mio cor; con tanto palpitar so che vuoi lagnar..." (letterlik: ek verstaan jou, my hart, dat jy met bewing wil kla...). Verwysings na (liefdes-) smart ("dolor") en -marteling ("martir") voltooi dié gewilde tekstipe. Die teks is ontleen aan Metastasio se "Amor timido", uit die Cantate XVI (KHV, 1955:221; Schürmann, 1980:324).

Die musikale vergestaltung

Die toonsetting is tweeledig (m. 1 - 23; m. 23 - 38, met koda, m. 39 - 43). Beide segmente berus op dieselfde materiaal, wat egter in die tweede gedeelte aansienlik gewysig is ten opsigte van harmoniese en melodiese detail, en onderlinge proporsies. Die nege kort teksreëls word in die eerste geleding in twee musikale eenhede verdeel (a, m. 2 - 12; b, 13 - 22). Die skeiding word vergestalt deur middel van die klavier-

tussenspel (m. 12 - 13), asook deur die wending na die subdominant-majeur, wat reeds vanaf m. 9 sigbaar is. In die tweede geleding is dié vormopset minder ooglopend. Die a-gedeelte is aansienlik verkort, deels vanweë die weglating van die derde - vyfde teksreëls, en word gereduseer tot slegs vier mate (m. 24 - 28). Laasgenoemde is 'n sterk versierde weergawe van m. 2 - 6. Opvallend is die veranderde tonaliteitsituasie in m. 26 - 28: Bes-majeur in plaas van die oorspronklike D-majeur (vgl. m. 4 - 6). Die melodiese veranderinge in die b-gedeelte van die tweede geleding (m. 29 - 38; vgl. m. 13 - 23) is meer intensief. So korrespondeer m. 29 - 32 slegs vaagweg met die motiefiek van m. 15 - 17. Mate 33 - 38 daarenteen, is 'n nootgetroue herhaling van m. 18 - 23. Die tweemalige "tacilo" (=swyg) in die koda (m. 39 - 42) verwys na 'n bekende ariapraktyk, naamlik die aksentuerende herhaling van bepaalde kernbegrippe uit die hoofdeel van die lied.¹³⁾ Die stygende motiefsekwense in m. 19 - 21 is 'n bekend opera seria-stylmiddel, en verskyn feitlik identies by Mozart, in die "Huwelik van Figaro" (Boettcher, 1928:155).

Karakteristiek vir die melodiegewing is die ritmies veelsydige, parlando-agtige styl, wat egter by geleentheid (vgl. m. 10 - 12, 20 - 21, 27 - 29, 35 - 36) ontwikkel in wye kolorature. Die kort tweemaatfrases word feitlik sonder uitsondering gekenmerk deur seufzer-frase-eindes, dikwels acciaccatura-agtig (). Uitroepe en uitroep-agtige fragmente, soos "Ah" (m. 13, 15, 28, 30) en "tacilo" (m. 18, 33, 39 - 40) word geaksentueer deur middel van omramende of opvolgende rustekens. Die dissonerende mineur-none in m. 30 (d - es') werk affekversterkend. Dieselfde effek word in m. 20 - 21 (en 35 - 36) bewerkstellig deur die driemalige, hoërbewegende diatoniese sekwense ("non tradir l'affetti miei" - "moenie my gevoelens verraaï nie").

In ooreenstemming met die uitdrukkingsvolle teks en melodiek, is die **toonsoortpatroon** betreklik ryk. So beweeg die a-gedeelte van die eerste geleding deur b-mineur as tussendominant (m. 7 - 8) na die subdominant G-majeur (m. 9 - 12). Met laasgenoemde as uitgangstonsoort, beweeg b tussendominanties deur d-mineur (m. 16) en A-majeur (m. 17) voor afsluiting in die tonika. In die tweede geleding verskyn Bes-majeur (m. 27 - 30), gevolg deur uitwykings na Es-majeur en -mineur (m. 30 - 31), a-mineur (m. 32) voor bereiking van die

tuistoonsoort D-majeur in m. 33. In die koda verskyn slegs 'n enkele uitwyking vanaf die tonika, nl. g-mineur in m. 38 - 39, en wel vanweë die uitdrukkingsbedingde bes in die melodielyn ("tacilo").

As illustrasie van die kloppende hart, is die **klavierbegeleiding** een van die duidelikste voorbeelde van dié soort benadering by Beethoven. Die -motief kom in verskillende vorme deur die lied voor. Ook die meer geykte patrone vir dié soort effek, nl.  of  word verteenwoordig. Sodoende word 'n motiwiese samehang binne die lied verseker. As aria-lied is melodieverdubbeling skaars en word hoofsaaklik beperk tot die spanningsvolle hoogtepunt wat identies is in albei geledings (vgl. m. 18 - 23 en 33 - 38), waar die melodielyn ook deels in die onderoktaaf verskyn.

2.64 L'amante impaziente (Stille Frage), op. 83/3

Arietta buffa

Es-majeur; Allegro; 6/8

Die teks (Metastasio)¹⁴⁾

Die teks is ontleen aan Metastasio se libretto "Adriano in Siria" en beslaan agt kort reëls. Die ongeduldige minnaar bekla die langdurige afwesigheid van sy geliefde: "Oh come è lento nel corso il sole! Ogni momento mi senza un dì!" (letterlik: "hoe stadig is die son in sy baan! Elke oomblik voel soos 'n dag!"). In Schreiber se vrye Duitse vertaling val die klem sterk op die hardvotigheid van die geliefde: "Darf nimmer ich dir nahen?"

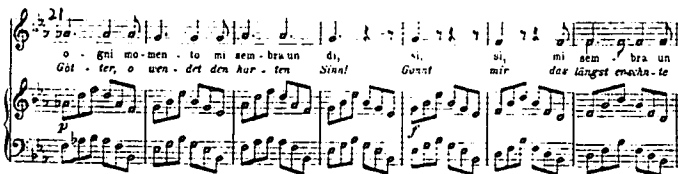
Die musikale vergestaltung

Die toonsetting, wat op dieselfde Italiaanse teks berus as op. 82/4, dra die opskrif "arietta buffa", in teenstelling met "arietta assai seriosa" by die volgende lied.¹⁵⁾ Dié prosedure herinner dus sterk aan die viermalige toonsetting van **Sehnsucht** (WoO 134, 1807). Terwyl die eerste toonsetting (no. 3) voorrang verleen aan die titelbegrip

(ongeduld), word die klem in no. 4 verskuif na die onderliggende liefdesmart.

Die toonsetting is tweeledig (a: 1 - 35; a': 35 - 51; Koda: 51 - 74), waarby a' volgens aria-praktyk 'n ritmies- en diastematiesverruimde weergawe van a is, en tekstueel slegs 'n vrye permutasie van die eerste vier teksreëls bevat. Dieselfde tekshantering vorm die grondslag van die Koda.

Die onderliggende haas en ongeduld word enersyds geaksentueer deur die toonrepetisies van die twee sekvensmatige vrae: "Che fa il mio bene? Perché non viene?" (letterlik: "wat maak my geliefde? Waarom kom sy(?) nie?"), en andersyds deur die vlugtige begeleidingsfigure in m. 1 - 2 en 5 - 6. Tesame met m. 8⁶ - 12¹ word 'n geheel van agt mate gevorm. "Languir" (smart) word in m. 10 met die geykte chromatiek geskilder. Die tweede gedeelte van die teks word in m. 13 - 35 deur middel van teksherhalings uitgebrei. Opvallend is die onreëlmatige driemaatfrases by "Oh come è lento nel corso il sole", en "ogni momento mi sembra un dì" (letterlik: "hoe langsaam is die baan van die son" en "elke oomblik is vir my soos 'n dag") in m. 13 - 20. Die res van a intensiveer hierdie teksillustrasie deur 'n geleidelike gekomponeerde verstadiging, deur langer enkelnote, 'n neiging tot monotonie, en pouses. Die mineurwending in m. 34 het - soos veral in op. 82/4 aangetoon sal word - betrekking op die affek van liefdesmart.



Teenoor die oorwegend trapsgewyse melodiegewing in a, vind in a' 'n

intervalliese verruiming plaas, soos veral geïllustreer kan word aan m. 37 - 47, wat 'n variant is van m. 2 - 12. So word die omvang van die gedeelte gestrek tot 'n majeur-none, es - f' (teenoor die vroeëre es - c'); die secco-begeleiding van m. 3 en 7 verval in m. 38 en 42; die sekunde-ketting van m. 10 - 12 word vervang deur die gebroke seufzer-figure in m. 45 - 46 ("così, così"). Mate 47⁶ - 51¹ vorm die tonika-afsluiting van die lied. In die koda word teruggekeer tot die kleiner intervalliese strukture van die begin, met 'n prominente figurering van die retoriese vraag ("perché"), die "languir" en die versugting "così" ("sô").

Ten opsigte van **toonsoort** bly die hele komposisie essensieel binne die tonikamajeurterrein. Die dominantafsluiting van die eerste agtmaat-periode in m. 12, word egter onmiddellik as dominanttoonsentrum behandel, met kadens in m. 18 - 20. Die terugmodulasie geskied in m. 21. In a' word Bes-majeur gereduseer tot tydelike uitwykings, ter wille van teksbeklemtoning (byvoorbeeld in m. 52 - 54; 58 - 60). Ook ander uitwykings (na die tonika-mineur), soos in m. 34, 65, dien dieselfde doel.

In aansluiting by die melodiegewing, het die **begeleiding** 'n belangrike funksie in die musikale realisering van die spreker se liefdesongeduld. Die tweemalige forte-motief van m. 1 - 2 (vgl. ook m. 5 - 6, 35 - 37 en 40 - 41) bevestig dié affek. In die res van die toonsetting word van etlike ander figurasies gebruik gemaak, met dieselfde affektiewe funksie. Hiervan is die tarantelle-agtige  -figuur in m. 9 - 12, die moto perpetuo-beweging (deels unisoon) in m. 12 - 28, en die wisseltoonfiguur () in m. 44 - 50 en 55 - 56 die opvallendstes. Ritmies komplementêre melodieverdubbeling word gereduseer tot gedeeltes van die koda (veral in m. 51 - 6), waar die vroeëre 2 - 3-stemmige tekstuur ook verdig word tot vierstemmigheid. In terme van woord-toonverhoudings dien die onophoudelike monotone vloed van identiese agstenootpatrone in m. 2 - 28 by uitstek as uitdrukking van die "eindelose leë ure", om in m. 29 - 34 selfs verder geïntensiveer te word deur middel van lang nootwaardes in oktawe, sforzandi op swak polse, en (in m. 33 - 34) met behulp van rustekens. Die begeleiding word in die slotmate (vanaf m. 64) uitgebrei deur akkoorde wat afgewissel word tussen die hande, en uitdrukkingsvolle seufzerfigure.

2.65 L'Amante impaziente (Liebesungeduld), Op. 82/4

Bes-majeur; Andante con espressione - Allegro; 6/8 - 2/4

Arietta assai seriosa

Die teks (Metastasio)¹⁶⁾

Die Italiaanse teks is dieselfde as vir op 82/3. Die Duitse "vertaling" is egter 'n nuutskepping. Vir Boettcher (tabel VIII) se stelling dat hierdie komposisie (asook op 82/1) op die Duitse weergawe berus, bestaan geen outentieke bewyse nie. Enkele woordbehandelings kan egter geïnterpreteer word as meer in ooreenstemming met die Duitse as die Italiaanse teks. Daarenteen dui verwante melodiese materiaal juis op die Italiaanse teks as gemeenskaplike uitgangspunt vir albei toonsettings.

Die musikale vergestaltung

Soos die geval is met Beethoven se viermalige toonsetting van Goethe se **Sehnsucht** (WoO 134), is die dubbele toonsetting van "L'Amante impaziente" 'n illustrasie van die meerduidige vertolking van identiese tekste. Die verhouding tussen op 82/3 en 4 kan ongeveer vergelyk word met dié tussen die tweede (minder komplekse) en vierde (meer komplekse) toonsettings van WoO 134. So vergelyk no. 3 as 'n vormtegnies relatief eenvoudige tweeledigheid teenoor die meer gekompliseerde vyf seksies van no. 4, naamlik die sogenaamde boogvorm, a b c b a', waarna 'n koda (m. 41⁶ - 49) volg. In dié opset verteenwoordig a en c die eerste vier reëls van die teks, en b die laaste vier reëls.¹⁷⁾ Die viermalige tempowisseling Andante (con espressione) - Allegro - Andante - Allegro - Andante en 'n gepaardgaande tydsoortwisseling (6/8 - 2/4) veraanskoulik dié opset. a (m. 1 - 8¹) word volgens eg retoriese praktyk vergestalt as drie eenhede, waarvan die eerste twee (m. 1 2, 2-4) in duidelike sekwensiële verhouding staan, as intensiverende uitdrukking van die twee vrae (Che fa...? Perchè...?). Die derde (m. 4 - 8) sit dié proses uitgebreid voort om 'n hoogtepunt te vorm. Die reprise (a'; m. 31⁶ - 40) is 'n lig gevarieerde weergawe hiervan (met weglating van "così") in die

tonika-mineur:

Arietta assai seriosa
Andante con espressione

Che fa il mio be-ne? Per-chè, per-chè non vie-ne? Ve-der-mi vuole lan-guir co-sì co-sì co-sì!
So muß ich ihm ent-eu-gen, dem lang-ge-nähr-ten Hof-fen, und mei-ner Sohn-zucht Äta-gen ver-hal-len still im Schmerz!

Andante 33 (Reprise)

Che fa, che fa, che fa il mio be-ne? Per-chè, per-chè non vie-ne? Ve-der-mi vuole lan-guir, ve-der-mi vuole lan-guir!
So muß, so muß ich ihm ent-eu-gen, dem lang-ge-nähr-ten Hof-fen, und mei-ner Sohn-zucht Äta-gen ver-hal-len still im Schmerz!

Opvallend is die aansienlike verheuwiging in uitdrukking, soos veral vergestalt word deur die huiwerige vraagaanvang in m. 31 - 33, die oormatige sekunde ges - a, die dun tweestemmige unisone begeleiding (in m. 31 - 34) en die prominensie van die Napelse sekstakkoord in m. 40. Laasgenoemde figureer ook sterk in die Koda (m. 24 - 28).

Die eerste verskyning van b (Allegro, m. 8 - 14) vertoon 'n verwante komposisiebenadering met die ooreenstemmende sinsnede in op. 82/3. Waar die karakterisering in die vorige lied meer geleë is in die illustratiewe begeleidingsformule en 'n verlangsamende melodiese verloop, is die werkwyse hier meer subtiel, en berus op die Circulatio-formule by "ogni momento mi sembra un dì" (m. 10 - 11) as versinnebeelding van die langsame tydsverloop.¹⁸⁾ Laasgenoemde vind egter ook 'n realistiese voorstelling deur die verlangsaming in m. 12 - 14. Die onderliggende ongeduld word verder ondersteun deur die harmoniese verloop, wat binne dié seksie die toonsoorte van F-majeur (m. 8 - 9), c-mineur (m. 9 - 11), g-mineur (m. 11 - 12), D-majeur (m. 12 - 13) en Es-majeur (m. 13 - 14) betrek.

Met die tweede verskyning van b (m. 23 - 31) word van dieselfde middele gebruik gemaak, egter vanuit Es-majeur. Reeds in m. 24 word teruggekeer na die hooftoonsoort, Bes-majeur. Uitwykings word beperk tot die na c-mineur in m. 27 - 29, en na die uitgangstonsoort van a',

naamlik bes-mineur. Die wisseltoonbeweging by "ogni momento..." in m. 27 - 29 toon noue ooreenkoms met dieselfde teksfragment in op. 82/3 (vgl. m. 21 - 24), omstandighede wat nie alleen dui op die nabye ontstaan van die vorige lied nie, maar ook die waarskynlikheid van 'n oorspronklike toonsetting van die Italiaanse (in plaas van die Duitse teks) beklemtoon.

Die derde seksie (c, Andante) vorm die middelpunt van die toonsetting se simmetriese vormuitleg. Soos a, is dit gebaseer op die eerste helfte van die teks, en is agt mate lank (m. 15 - 23). Harmonies, melodies, motiwies en begeleidingstegnies is die gedeelte uniek binne die toonsetting. Die beweeglike, "galante" kwaliteit van die twee tweemaatfrases (m. 15 - 19) verskil sterk van die hoekige, sillabiese melodiegewing van dieselfde teksgedeeltes in op 82/3 en elders in no. 4 (m. 1 - 4; 31 - 36). Die grasiouse styl is sterk aria-georiënteerd,¹⁹⁾ soos ook die variant (van m. 16) in m. 18 getuig. Die klem wat in ander weergawes van die twee vrae gelê is op dringendheid en haas, word hier vervang met 'n liries-peinsende meditasie (piano). Die tweede gedeelte hiervan (m. 19 - 23) keer egter terug na 'n vorige woordbehandeling, soos in m. 4 - 5 (36 - 38; 41 - 43) of, in op 82/3, m. 8 - 10; 43 - 45. Kenmerkend is die chromatiese seufzer-progressie by "languir" en "così" (c - ces; ces - bes).²⁰⁾

In ooreenstemming met die vyfledige struktuur van die lied kom ook die **toonsoortverhoudings** segmenteel voor. Met uitsondering van die uitwyking na g-mineur ("languir") in m. 5 - 6, verskyn a in die hooftoonsoort, Bes-majeur. Die dominantslotakkoord van m. 8 word (as F-majeur) die uitgangstonsoort vir b, wat - soos reeds vermeld - 'n ryke verskeidenheid van uitdrukkingsbedingde toonsoorte (F - C - g - D - Es) bevat. Laasgenoemde toonsoorte (met uitwyking na es-mineur in m. 21 - 22) bly geldend vir die geheel van c, om in b (m. 23 - 31) weer terug te keer na die hooftoonsoort. Die laaste twee mate vestig die tonika mineur, wat oorheersend is in a': eers sedert m. 46 word die - deur die Napelse ces versluisde - tonika majeure weer gevestig.

Die **klavierbegeleiding** is primêr ingestel op die melodielyn en die uitdrukkingsvergestalting. Melodieverdubbeling is deurgaans aan die orde, maar word variërend vergestalt, en neem verskillende vorme aan,

in ooreenstemming met die wisselende uitdrukkingsgehalte. So verskyn binne a opeenvolgend tweestemmige oktaafunisone (m. 1 - 2), tertsverdobbeling tussen die hande (m. 2 - 3), sesstemmige akkoordverdobbeling tussen die hande (m. 4 - 6) en akkoordwisseling (m. 7 - 8). 'n Soortgelyke prosedure kenmerk a'. In b word oktaafunisone (m. 10 - 11; 25 - 26) eweneens klimaksbewerkend versterk deur dubbele tertsvoering (m. 11 - 12; 26 - 29), gevolg deur digter vyf- tot sesstemmige akkoordrepetisies by emosionele hoogtepunte (sf; m. 12 - 13; 29 - 31).

Soos met die melodiegewing, is ook die c-gedeelte (m. 15 - 23) uitsonderlik vergestalt ten opsigte van begeleiding. Opvallend is die melodieverdobbeling op oktaafafstand en die sonderlinge repeterende es as middelstem. Die uitdrukkingsfunksie is nie duidelik nie, maar mag (in die sin van oordramatisering) assosiasie hê met 'n sterwensklok.²¹⁾

'n Meer objektiewe verklaring sou kon aanknoop by die affektiewe werking hiervan: 'n eenvormige, variasielose reëlmaat as uitdrukking van wanhopigheid by die besef van die onvermydelike.²²⁾ (Toonrepetisie as pedaalpunt kenmerk ook die laaste vyf mate van die toonsetting.) 'n Verdere motief in die gemelde vier mate (m. 15 - 19) is die gebroke akkoorde wat as tussenwerpsel in m. 17 en 19 verskyn. Die 7  - figuur, wat beskou kan word as 'n uitgebreide seufzer (m. 40 - 42). Die resignerende affek van die laaste mate word allereers deur die gebroke melodie en melodiese sugfigure, maar ook deur die volgehoue Napelse ces, die eentonige pedaalpunt, die veertienmalige "klok"-motief en die afname in dinamiek (p - dim.- pp) vergestalt.

Voetnote

1. Van 'n verdere sololied, "E pur fra le tempesta" (Hess 231) is slegs die tenoormelodie deur Beethoven nagelaat. Vgl. ook Hess, 1957: 59, 60, 64. Hess het die melodie van 'n eie (!) klavierbegeleiding voorsien. Sien Hess, 1954: 451 - 452 en 557.
2. Op. 82/5 is 'n komposisie vir duet, en word nie hierby in ag geneem nie.

3. WoO 125 (*La Tiranna*) is in werklikheid gebaseer op 'n Engelse teks van William Wennington.
4. Salieri se wenke vir die verbetering van die *Fidelio*-partituur is egter nie aanvaar nie (Thayer-Forbes, 1973:149).
5. Die moontlikheid dat die vertalings eers ná voltooiing van die toonsettings gedoen is, kan nie uitgesluit word nie. Uit die briefwisseling met Breitkopf und Härtel (Leipzig) in verband met die C-majeur mis (op. 86) blyk dat Beethoven die taak om 'n vertaler van die Latynse teks te vind, aan die uitgewers oorgelaat het (Julie 1808: "...Hören Sie sich doch um, wer uns diese wohl machen könnte... wenn es nur gut auf die Musik passt..."). Die keuse het op die teoloog Christian Schreiber geval. In 'n brief gedateer 19.2.1811 skryf Beethoven met betrekking tot die vertalings van op 82 aan die uitgewers: "Dr. Schreiber werde ich gern danken für seine Übersetzungen..." waaruit afgelei kan word dat ook hierdie onderhandelings deur die uitgewers behartig is. Beethoven se subtitels *arietta buffa* en *arietta assai seriosa* vir repektiewelik op 82/3 en 4 sou in so 'n geval voldoende stemmingsaanduideings wees vir Schreiber se "vertalings". (Sien KHV, 1955:240; Anderson I, 1961:192 en 314.)
6. Ses liedere, op. 75; op. 82/1 - 5 en WoO 137.
7. SV 59. KHV se ontkenning van sulke sketse (p. 221) moet dus gewysig word. Gegewens oor die Moskouse sketsblad, SV 364 (vir op. 82/1) was nie ter insae nie.
8. Die Duitse "vertaling" verskyn egter twee keer volledig.
9. Die feit dat die alternatiewe Duitse teks by die tweede van die verskynings (m. 32) afwyk van die ander twee, kan moontlik 'n verdere bevestiging wees van die vermoede dat Beethoven die Italiaanse teks as uitgangspunt geneem het en nie die Duitse nie, veral aangesien die weergawes in m. 32 en 40 musikaal feitlik identies is.
10. Boettcher se verdere tipering van C-majeur as 'n simbool vir "bevryding", illustreer hy aan die hand van 'n gedeelte uit op. 94, en, in op. 82/1, aan die hand van die Duitse teks, "und aus den Stürmen bricht der Gewährung süßes Licht."
11. Dit is moontlik dat juis hierdie ritmiese verlewendinging aanleiding gegee het tot Schreiber se verwysing na "Stürmen". Dit is wenslik om hier te wys op Max Unger (1938:153-152) se bespreking van 'n

latere weergawe van op. 82/1 (Hess 140). Hiervolgens het Beethoven klein veranderinge in (veral) die begeleiding aangebring (vgl. m. 16, regterhand, e - g - e' - g, in plaas van die gedrukte g - e - g' - d, ens.; in m. 42 - 44 word die repeterende agstenootakkoorde gewysig in ooreenstemming met die aanvangsnote van die lied). Die laaste linkerhandakkoord in m. 12 is egter 'n drukfout: d - g - b in plaas van e - g - c.

12. Sien ook die inleiding tot op. 82.
 13. Vgl. in dié opsig ook op 82/3 en 4, en WoO 133.
 14. Sien ook die inleiding tot op. 82.
 15. Beide verskillende Duitse "vertalings" berus egter op dieselfde affekmatige grondslag van liefdesverlatenheid. Sien ook opmerkings by op. 82/4.
 16. Sien ook die inleiding tot op. 82.
 17. Boettcher (p. 60) stel 'n uitgebreide tweeledigheid voor, nl. a(abcb)b, wat egter nie die tematiese verwantskap tussen die eerste en laaste seksies uitlig nie.
 18. Kyk 3.3, voetnoot 16.
 19. Vgl. ook die tweede tema uit Mozart se klavierkonsert K.V. 414, deel I.
 20. Vgl. ook op. 82/3: m. 10 - 12l; 45 - 57, ens.
 21. Vgl. ook die "doodsklok"-simbool in *Klage* (WoO 113), en *Vom Tode* (op. 84/3). Ook gedurende die 19de- en 20ste eeu sou hierdie middel aangewend word vir uitdrukkingsverwante effekte, soos Ravel (*le gibet*, uit *Gaspard de la nuit*) en Chopin ("reëndruppel"-prelude, op.).
 22. Dit is opvallend dat die drie verskynings van dié vroeë naamlik m. 1 - 4; m. 15 - 19 en m. 31 - 36, gaandeweg in intensiteit toeneem: die sekwensiële stellings in a word in c vervang met nuwe melodiese materiaal en begeleidingsformule, om in a' weer eens gewysig te word met behulp van harmoniese middele.
-

Drie liedere op tekste van Goethe, op. 83

Inleiding

Van die 9 Goethe-gedigte waarvan Beethoven voltooië toonsettings nagelaat het - in enkele gevalle selfs meer as een toonsetting van dieselfde gedig - vorm op. 83 die enigste liederegroep wat uitsluitlik van Goethe-gedigte gebruik maak. Op. 52 en 75 bevat slegs enkele toonsettings van dié digter.

Die tekste

Al drie die gedigte, **Wonne der Wehmut, Sehnsucht** en **Mit einem gemalten Band**, is liefdeslierek. Die eerste gedig het, soos die titel aandui, liefdesweemoed as grondgedagte: "Trocknet nicht, Thränen der ewigen Liebe..." "wie todt ihm die Welt erscheint..." "Thränen unglücklicher Liebe." Hierbenewens word in die tweede die liefdesverlange tot uitdrukking gebring: "Was zieht mir das Herz so?" "...und windet und schraubt mich aus Zimmer und Haus" "...da möchte ich wohl hin..." Natuurbeelde vervul hierin 'n belangrike funksie: "...wie dort sich die Wolken und Felsen verziehn..." Die minnaar haas hom "sobald ein singender Vogel zum buschigen Wald", en verskyn later as "ein blinkender Stern".

Die derde gedig daarenteen, is 'n onbekommerde, lighartige liefdeslied: die veelkleurige blommeband dien as simbool vir die band van liefde. Die samevoeging van die drie gedigte in een groep vorm sodoende 'n proses wat reik vanaf die weemoed en trane van die eerste, déur die verlange na, en bereiking van die geliefde, tot die onbekommerde spel in die slotlied. Al drie gedigte is in 1810 geskryf (KHV, 1955:223).

2.66 Wonne der Wehmut, op. 83/1

E-majeur; Andante espressivo; 2/4.

Die musikale vergestaltung

Die kort, gekonsentreerde lied bestaan ook in 'n vroeëre afskrif (Hess 142) wat tans in die Goethe-Schiller Archiv in Weimar bewaar word (KHV, 1955:223-224). Bettina von Brentano se bewering dat die lied vir haar geskryf sou gewees het, en dat sy dit tesame met die lied van Mignon (Kennst du das Land... op. 75/1) aan die digter sou gestuur het, blyk onjuis te wees. Die afskrif het waarskynlik in Goethe se besit beland deur Rochlitz.¹⁾ Dit is hierdie afskrif wat Goethe in November 1821 aan die jeugdiges Mendelssohn voorgelê het vir bladspeel.²⁾

Die lied, met 23 mate een van die kortstes van Beethoven, beklee 'n unieke posisie - nie alleen in Beethoven se liedkuns nie, maar ook binne die kategorie van die lied hoegenaamd. So word die melodielyn gekenmerk deur kort en van mekaar afgesonderde versierde seufzer-motiewe wat hulle aanvanklike beslag kry in die aanhef "Trocknet nicht". Die aanhef, wat vier keer in die teks verskyn, word deur Beethoven verdubbel tot agt verskynings. Die begeleiding fungeer nóg as blote melodieverdubbeling, nóg as suiwer harmoniese ondersteuning: begeleiding en stempartye verskyn as wedersyds aanvullende faktore.

Vormtegnies staan die lied op die grens tussen die (terminologies in elk geval meerduidige) gevarieerde strofiese vorm en deurkomponering, sodat selfs stimuli vanaf die vormwêreld van die instrumentale musiek as waarskynlik beskou kan word.

Die gedig beslaan in sy geheel slegs ses reëls, wat deur Beethoven deur middel van herhaling aansienlik uitgebrei word. In die volgende oorsig word die oorspronklike vorm van die teks aangegee, met die komponis se toevoegings in hakies:

TEKS

LIED

1	Trocknet nicht, trocknet nicht	}	a	A (1 - 10)
2	Thränen der ewigen Liebe [Trocknet nicht!]			
3	Ach, nur dem halbgetrockneten Auge	}	b	
4	Wie öde, wie todt die Welt ihm erscheint			
5	Trocknet nicht, trocknet nicht	}	a'	A+ (11 - 15)
6	Thränen unglücklicher Liebe [unglücklicher Liebe]			
7	[Trocknet nicht, trocknet nicht	}		A++ (16 - 23)
8	Thränen unglücklicher Liebe!			
8	Unglücklicher liebe!			
9	Trocknet nicht.]	}		Koda (20 - 23)

Die vormverloop van die lied word bepaal deur die meermalige verskyning van die seufzer-motief, soos dit in die eerste twee mate van die stemparty verskyn.

Die identiese herverskyning daarvan in m. 16, en die ritmies vereenvoudigde herverskyning (na 'n volmaat-pouse) in m. 11 en 12 kan vertolk word as die voltooiing van 'n drieledige opset A - A+ - A++. Ook die toonsoortverloop E - (G - e) - E ondersteun so 'n opvatting. Hiervolgens moet A+ gesien word as 'n voortgesette ontwikkeling van die hoofmotief, en A++ (m. 16 - 19) as 'n gewysigde reprise. Die slotmate (m. 20 - 23) dien as Koda.

Die problematiek van die vormvergestalting in **Wonne der Wehmut** is juis geleë in die feit dat die hele lied ontwikkel uit een frase (Boettcher, 1928:113). Die ritmiese gestalte van die motief (= frase) soos dit in m. 1 verskyn, keer identies terug in m. 2 (stem), m. 5 (klavier), m. 12 (klavier), m. 16 en 17 (stem), terwyl variante daarvan in m. 5 (stem), m. 6 (klavier), m. 11 (stem en klavier), m. 12 (stem) en m. 22 (stem) teenwoordig is. Hierdie min of meer duidelike ooreenkomste kan egter nog verder uitgebrei word indien die melodiese kontoer van die motief . . . van toepassing gemaak word op die res van die lied, soos by "Ach, nur dem halb(-getrockneten Auge)" in m. 6 - 7, en "(Au-)ge, wie öde" (m. 8). Indien die strukturele betekenis van die seufzer self (m. 1: "nicht") in ag geneem word, word die innerlike samehange nog hechter: slegs die melodiese stilstand in m. 9 ("wie tot

Eers in die reprise (m. 16) keer die "trane"-motief weer terug in die oorspronklike vorm. Ook die twee slotmate bevat dit met die oorspronklike omvang van 'n septiem uitgebrei tot 'n elfde.

Die drieledigheid word dus daardeur bevestig dat die twee hoofmotiewe in m. 1 - 4 voorgestel word, in m. 5 - 10 gewysig herverskyn en uitgebrei word (A), in m. 11 - 16 verder ontwikkel word (A+) en in m. 16 - 19 gewysig herverskyn (A++), gevolg deur die Koda (m. 20 - 23). Ook Schollum⁴⁾ beklemtoon dié siening deurdat "Durchführung, variierte Reprise und Ariettenkoda völlig offenliegen" (p. 578). Vir Moser⁵⁾ is die vorm van die lied dié van 'n "sehr frei gestalteter Reprisenbar": Stollen (m. 1 - 4) Gegenstollen (m. 5 - 10), Abgesang (m. 11 - 15), verkorte reprise met Stollenpaar en "Schlussdevisen".⁶⁾

Boettcher (p. 114) se tweeledige verdeling A (m. 1 - 10), A' (m. 11 - 19), Koda (m. 20 - 23) gaan klaarblyklik uit van die verdelende funksie van die volmaatpouse (m. 10 - 11) en die (vae) verwantskap tussen die harmoniese en melodiese verloop by "Thränen unglücklicher Liebe" (m. 13 - 14). Sowel die terugleidingsfunksie van m. 15 (ritardando) as die aanvangsmotiewe in m. 16 word nie in berekening gebring nie!

Die melodiese idioom word deurgaans bepaal deur die affeksituasie. Die kernbegrip "trocknet nicht" wat, soos reeds aangetoon, deur Beethoven verdubbel word tot agt verskynings, verskyn in ses van die agt gevalle as geïsoleerde seufzer-uitroepe, en kan aldus beskou word as behorende tot die tradisie van die musiekretoriese Exclamatio/Suspiratio-figuur. Slegs by besondere uitdrukkingshoogtepunte, soos m. 12 - 13 en m. 17 - 18 word die momentele intensiteit voortgesit deur tekstuele uitbreiding, in beide gevalle ondersteun deur chromatiese infleksies. In die geval van m. 17 is dit juis betekenisvol dat die hoogliggende g (forte) ook die klimaks van die hele lied vorm. Meer liriese momente, wat herinner aan Reichardt se melodieke, kom voor in die melodiese verloop van m. 3 - 4, 6 - 8, 12 - 15 en 20 - 21. Die sesmalige g in m. 8 - 10 ("wie todet die Welt ihm erscheint!") is, soos die trane-figuur, 'n musiekretoriese oorblyfsel, en hier aangewend met soortgelyke betekenis as in die Gellert-lied, op. 48/1: melodiese stilstand ter wille van die uitdrukking van verstarring maar ook ter

wille van die aksentuering van die begrip self.⁷⁾ Die verandering van E-majeur tot e-mineur (gis na g) bring reeds 'n verdonkering.

Uit 'n harmoniese oogpunt word 'n spanningskurwe bewerkstellig wat soortgelyk is aan die driedelige vormverloop - A: E - B - (e - D); A+: (G - a) - e; A++: E. Hiervolgens is in A die tonika-dominant polariteit oorheersend tot en met m. 8, waarna chromatiese infleksies ("wie todt die Welt...") deur e-mineur en D-majeur lei na G-majeur, A' se aanvangstonsoort. Laasgenoemde beweeg sekwensteel deur a-mineur (m. 12) en sluit af op e-mineur: V, waarna A++ in E-majeur verskyn. Die oorwegende drieklankharmonie word ter wille van affekskildering soms uitgebrei tot meer dissonerende vierklanke, vergesel van opvallende wisseling in dinamiese vlak:

1. Teks: "wie todt die Welt ihm erscheint"

Harmoniese progressie: d/D: ii - ii7 - v6/5 - ii4/3 - v7

Dinamiese vlak: sf sf sf dim. p

Maat: 8 9 10

2. Teks: "Thränen unglücklicher Liebe"

Harmoniese progressie: e: iv - vii4/3 - iv7 - i6/4 - v

Dinamiese vlak: (p) crescendo sf sf

Maat: 13 14

3. Teks: "Thränen unglücklicher Liebe"

Harmoniese progressie: E: IV7 - V4/2 - I6 - I6/4 - V - vi

Dinamiese vlak: cresc.- f - dim. - p

Maat: 17 18

Soos reeds aangedui, is die funksie van die klavierbegeleiding meer as slegs harmoniese ondersteuning. Terwyl lg. geld vir die grootste deel van die lied, beklee die begeleiding 'n gelykwaardige posisie teenoor die stem, en vervul 'n spesifieke vorm- en uitdrukkingsfunksie. So is die toonleermotief eie aan die begeleiding, en kenmerk die begin, reprise en slotmaat van die lied. In m. 5, 6 en 12 neem die begeleiding selfs die stemparty se hoofmotief oor (vgl. m. 1 - 2). In m. 7 - 8 en 22 vind dié toonleermotief selfs (beperkte) weerklank in die stemparty.

2.67 Sehnsucht, op. 83/2

b-mineur; Allegretto; 6/8.

Teks (Goethe)

Sien op. 83/1, hierbo.

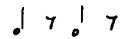
Die musikale vergestaltung

Sehnsucht (nie te verwar met die ander, maar gelyknamige teks van Goethe - WoO 134 - of Reissig - WoO 146 - nie) is 'n strofiese toonsetting van al vyf strofes van die Goethe-gedig. Die vierreëlige melodie bly ten opsigte van vorm en ritmiese gestalte dieselfde vir die eerste vier strofes, a a b c. Die herhalingsbeginsel hierin vind ook neerslag in die melodiekonstruksie van die laaste reël (vgl. bv. m. 8² - 11²): m. 9² - 10² is 'n versierde variant van m. 8² - 9² (x', x²). Die teksfragment van x² self word in die daaropvolgende maat herhaal as kadensiële afronding (y) wat resulteer in 'n 9-maat melodie:

Was zieht mich das Herz so? Was zieht mich hin-aus? und win-det und schraubt mich aus Zim-mer und Haus? Wie
dort zieh die Wolken um Felsen verzehn, da mücht ich hin-ü-ber, da mücht ich wohl hin, da mücht ich wohl hin!

Ritmies vertoon die melodie eenvoudig en eenvormig. Die 6/8-metrum verskyn as die opeenvolging van $\frac{6}{8}$ en (by frase-eindes) $\frac{1}{2}$. Die enigste ander ritmiese konstruksie is dié van x² ($\frac{6}{8}$) wat ook die enigste melismas in die melodie bevat. In die tweede, derde en vierde strofes word ook x' (gedeeltelik) gemelismatiseer (m. 21, "drun(ten)", m. 33 "lieb-(lich)", en m. 45, "fin(ster)"). Vanweë die strofiese opset is geen woordskilderende elemente in die melodie nawysbaar nie. Dit kan trouens aanvaar word dat dit vir die komponis hier (in teenstelling met byvoorbeeld meer gekompliseerde melodieë soos dié van op. 94) meer gaan om 'n "musikale deklamasie" (Boettcher 1928:80) van die teks as woorduitleg. Die grondaffek (ongeduld?) word egter effektief vasgevang in die springerige karakter en innerlike gedrongenheid van die

liedmelodie.

Soos in op. 98 en elders, word die musikale ontwikkelingsproses dus vergestalt deur middel van die woordskilderende variasiebeginsel van die begeleiding. Dié prosedure word veral duidelik uit die begeleidingstegniese inkleding van die eerste helfte van die strofiese melodie. Hiervolgens vertoon strofe 1 die ritmiese formule . In die tweede strofe word die vlug van die kraai illustratief voorgestel deur figure soos (γ) ; die derde strofe vertoon 'n groter mate van beweglikheid in vergelyking met die eerste strofe. In die vierde strofe val die gelykmatige -beweging op as voorstelling van die sinkende son. Hierteenoor vertoon die tweede helfte van die melodie in die begin minder variërend; strofes 1, 3 en 4 (vgl. m. 6 - 11, 30 - 35 en 42 - 47) selfs identies. Die tweede helfte van strofe 2 bring slegs vernuwung () ten opsigte van die eerste gedeelte daarvan (vgl. m. 18 - 20).

Ook die **harmoniese progressies** is ongekompliseerd. Met uitsondering van melodiëreël b (bv. m. 6 - 8) wat berus op die basiese drieklanke (I, IV, V) van die parallelle majeuretoonsoort (D-majeur), bly die melodie binne die b-mineur toonsoort, met I- en V-drieklanke.

Die identiese tussenspele (vgl. m. 11 - 14, 23 - 26, 35 - 38) berus op 'n klaviereggo van die voorafgaande vokale kadens (vgl. byvoorbeeld m. 10 - 11 met 11 - 12) met 'n aansluitende voortspinnende sestiendenootfragment (bv. m. 13 - 14). Laasgenoemde dien ook as voorspel.

Met die modusverandering (b-mineur - B-majeur) in die laaste (vyfde) strofe, volg Beethoven dieselfde prosedure as in ander liedere (WoO 110, op. 98 no. 3, op 48 no. 6). Die verandering vind reeds in die tussenspel (m. 47 - 49) plaas. Die melodie behou origins dieselfde kontoer as vroeër. Sowel x^1 as x^2 (m. 56 - 57) word nou voorsien van melismas, waarvan die instrumentale karakter van die versiering in m. 57 opval. Die variasiefunksie van die begeleiding val hier nog meer op as vroeër. Die hoë ligging van die begeleiding van frases a, a en b (m. 49 - 55) word duidelik beding deur die veranderde tekstsituasie: begrippe soos "ich ein blinkender Stern", "Was glänzet da droben?" en "...Leuchten" maak die registerverandering en sestiendenoot-"flikkering" sinvol en gepas. Soortgelyk dien die terugkeer na die "normale"

toonhoogte in m. 56 - 60 moontlik ter verduideliking van die teksgedeelte "ich leg dir zu Füßen...".

2.68 Mit einem gemalten Bande, op. 83/3

F-majeur; Leichtlich und mit Grazie vorgetragen; C.

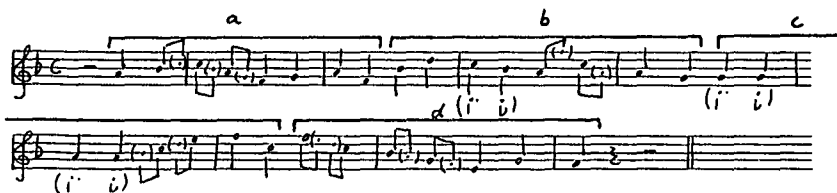
Die teks (Goethe)

Sien op. 83/1, hierbo.

Die musikale vergestaltung

Die lied is 'n strofiese toonsetting van al vier strofes van die Goethegedig, volgens die skema A B A + Koda, waarby B die twee middelstrofes verteenwoordig. A (m. 1 - 9 en 28 - 36) is 'n agtmaat melodie van vier tweemaatfrases (a b c d) ooreenkomstig die vier reëls van die strofe. Vir die reprise word die melodie uitgebrei tot 10 mate deur die herhaling van d (m. 36 - 38). Die eerste melodiereël (a) is 'n voorstudie van die aanvang van die odenmelodie (op 'n teks van Schiller) in die negende simfonie (Friedlaender, 1912:36), (sien volgende voorbeeld).

As sodanig verteenwoordig die melodie 'n tipe wat meermale in Beethoven se liedskeppings opduik ter uitdrukking van wat Boettcher (p. 81 - 82) 'n "Gemeinschaftsempfinden" noem. Karakteristieke eienskappe is die grondliggende skema van gelyke nootwaardes, 4/4- of 2/4-maatslag, 'n eenvoudige harmoniese skema T - D (of S) - T, en twee vier- of agtmaatfrases soos blyk uit die volgende:



In 'n skets vir die melodie is die sillabiese opset ook opvallend:



(NB II, 1970:287)

Teenoor die uitgesproke, byna volksliedagtige liriek van A, vorm die middelgedeelte 'n opvallende teëbeeld in musikale konsepsie. Vir die twee meer intensiewe middelstrofes word die agtmaalkonstruksie van die eerste en laaste strofes vervang met 'n veel vryer konstruksie. So verskyn strofe 2 gekonsentreerd binne ses mate (m. 11 - 17) as drie frases, waarvan die eerste twee verwant is (vgl. m. 11 - 12 en 13 - 14). Die Gavotte-agtige ritme van A word vervang met die meer dringende deklamatoriese idioom van hoofsaaklik sillabiese agstenote wat etlike toonherhalings bevat. Laasgenoemde verwys terug na die woordbehandeling in byvoorbeeld die Gellert-liedere, op. 48. Die gewigtigheid van die teksfragmente "Zephyr, nimm's auf deine Flügel, schling's um meiner Liebsten Kleid..." vereis die minimum aan melodiese wendings, ter wille van groter oortuigingskrag.

Strofe 3 (m. 17 - 23) sluit sonder onderbreking hierby aan en verloop in een geheel. M. 17 - 19 verskyn in m. 19 - 21 ritmies gevarieerd.



Die twee slotreëls van die strofe, "einen Blick, geliebtes Leben! und ich bin belohnt genug" (m. 21 - 23) sluit af op Bes: V7. Eers die herhaling daarvan (m. 23 - 27) met die opvallende seufzer-formasie by

"Einen Blick..." bring 'n kadensiële afsluiting in Bes.

Beide middelstrofes vorm dus 'n onskeibare, deurgekomponeerde geheel, wat allereers van A onderskei word deur die dringendheid van die teks, waardeur ook die oorwegend sillabiese deklamasie verklaar kan word. Slegs die aanvang van die derde strofe ("Sieht mit Rosen sich umgeben, selbst wie eine Rose jung") bevat melismas in ruime mate.

Die stretto-koda (m. 38 - 47) bestaan uit drie seksies, waarvan die eerste (m. 38 - 41) die eerste drie reëls van strofe vier herhaal in 'n sillabies digte agstenoot-per-lettergreep deklamasie, met m. 38 - 39 en 39 - 40 melodies identies. Die Adagio-kadenza in m. 41 ("[ver-]bindet") wat die seksie afsluit, vorm die hoogtepunt van die hele lied. In die tweede gedeelte van die Koda (m. 41 - 45) vertoon die vierde reël van die strofe twee maal in geïsoleerde agstes (♩ 7 ♩ 7 ♩ 7). Die slotgedeelte van die Koda (m. 45 - 47) is 'n gekomponeerde ritardando (♩ ♩ ♩).

Die **harmoniese struktuur** van die lied is deurgaans eenvoudig met toonsoortverhoudings A: Tonika; B: Tonika - Subdominant; A: Tonika. Harmoniese progressies binne die enkelstrofes word beperk tot I, IV en V. Slegs in die Koda word van tussendominante harmonieë (m. 41 - 44) gebruik gemaak. Pedaalpuntvorming word beperk tot m. 17 - 20 en die slotmate (m. 45 - 47).

Vanweë die teksbepaalde drieledige opset, is die (twee) tussenspele nie identies nie. Die tussenspele tussen strofes 1 en 2 (m. 9 - 11) is 'n triooleggo van die voorafgaande melodiereël d. Hierdie formule verskyn weer in m. 36 - 37 as begeleidingsformule. Die klaviertussenwerpsels in m. 12 - 13 en 14 (in beide gevalle struktureel identies) het beide woordskilderende betekenis ("Flügel" en "schling's"). Die verbinding tussen strofes 3 en 4 (m. 27 - 28) het die funksie van 'n modulatoriese oorleiding na die reprise van A. Die huiwerige intonasie van die stem op die aanvangswoord van die vierde strofe, "fühle", is 'n uitsonderlike geval van stembetrokkenheid by wat gewoonlik die domein van die klavierbegeleiding is. 'n Soortgelyke "instrumentale" benadering tot die stem, eweneens met oorleidingsfunksie, is dié in **An die Hoffnung**, op. 94 (m. 71 - 72). Terselfdertyd dien dié prosedure in op. 82/3 'n besondere dramatiese funksie: nl. as huiwerige aanloop tot

die dringendheid wat die res van die strofe kenmerk.

Begeleidingstegnies handhaaf die lied (met uitsondering van die eerste gedeelte van die Koda) 'n vaste patroon: trioolomspelings van die melodie in die regterhand, harmoniese ondersteuning in die linkerhand deur middel van akkoorde of enkelnote. Slegs in m. 21 - 22 en 25 - 26 word die trioolformule verlaat ten gunste van gelyke beweging. Die hantering hou verband met hierdie hoogtepunt van die derde strofe: "Einen Blick, geliebtes Leben! und ich bin belohnt genug". Ook die veranderde tekstuur in die klavierbegeleiding in m. 23 - 24 (dialogueffek tussen beide hande) en die tendens tot verhoging in dinamiese vlak (vgl. m. 21 - 23: cresc - f - fp) ondersteun so 'n opvatting. In die Kodagedeelte m. 38 - 41, word die begeleiding in ooreenstemming met die aard van die teks versnel tot γ -figure.

Die melodiese kadensformule e - g - f vorm 'n motiwiese struktuur wat blywende invloed op die res van die lied uitoefen. As kadensiële wending keer dit terug in die melodie by m. 16 - 17 (a - c - bes), asook in die daaropvolgende frase-einde (m. 18 - 19: a - c - (c) - bes) en die versierde variant van lg. in m. 20 - 21. 'n Interessante weergawe word gevind in die seufzer by "Einen Blick..." in m. 23 - 25 (es - f - d), terwyl duidelike herhalings ook in die Koda (m. 38 - 39, 39 - 40 en 46 - 47: e - g - f) aanwesig is. Verwante wigvormige formasies kan egter ook elders aangetoon word (sien volledige melodie hierbo). Ook die Kodagedeelte in m. 38 - 44 kan verklaar word as 'n voortspinning (m.b.t. intervalstrekking) van dieselfde motiwiese sel.



'n Belangrike eienskap van hierdie lied is sy aria-agtige karakter: Da Capo met 'n tipiese kadensa in m. 41. Dit vergelyk met die tipe opera-aria met 'n liedagtige eenvoud wat by Mozart gevind word of ook by geleentheid in Beethoven se "Fidelio".

Voetnote

1. Thayer-Forbes, pp. 493 - 498 passim; Kinsky-Halm, p. 224
 2. Kinsky-Halm, p. 224; Friedlaender, Deutsche Dichtung in Beethovens Musik, p. 36.
 3. Robert Schollum (Anmerkungen zur Liedgestaltung bei Beethoven, in: Beethoven Almanach 1970. Wenen 1970, p. 61), verwys na die "Hypotyposis der herabströmenden Tränen".
 4. Zu Form u. Wiedergabe von Liedern Beethovens, in: Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongress, Berlin 1970. Berlyn 1971, p. 575 - 579.
 5. Vergelyk Das Deutsche Lied II (Zwölf Liederabende). Berlyn/Zürich 1937, p. 25.
 6. Sien ook *Adelaide*, op. 46, *An die Hoffnung*, op. 94, en *An die ferne Geliebte*, op. 98 in dié verband.
 7. Vergelyk ook Schollum, Anmerkungen, p. 61: "...Symbol der durch Gott erfolgenden Stabilisierung."
-

2.69 An die Geliebte. WoO 140

D-majeur; 2/4

Die teks (Stoll)

Johann (Joseph?) Ludwig Stoll (1778 - 1815) was 'n teaterregisseur en amateur digter/skrywer (Friedlaender, 1912:44), met wie Beethoven klaarblyklik goeie vriendskapsbetrekkinge gehandhaaf het (Thayer-Forbes, 1973:531). Die betrekkinge blyk verder uit 'n brief wat die komponis ("Herfs" 1809) aan ene Joseph Hammer gerig het, en voorspraak gedoen het vir Stoll (Anderson, p. 244). Ook die feit dat die gedig eers teen die einde van 1813 gepubliseer is, en die twee komposisies op dieselfde teks Desember 1811 gedateer is, en dus op persoonlike kontak kan dui, ondersteun dié opvatting (KHV, p. 608 - 609). Beethoven se persoonlike toegeneëtheid jeens die teks word weerspieël uit die opmerking op 'n skets: "Wenn noch zwei Strophen wären, würde es schöner sein" (Boettcher, 1928 IX/6). Die literêre waarde van die gedig kan bevraagteken word. Die toegeneëtheid van die eerste persoon word tot uitdrukking gebring deur die wens "...dass ich dir vom stillen Auge... die Thräne von der Wange sauge...", want daardeur "...sind auch deine Schmerzen mein!"

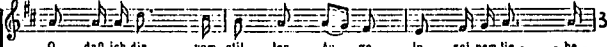
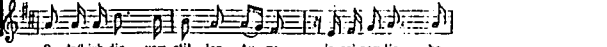
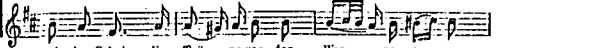
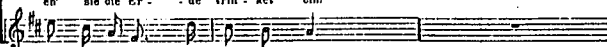
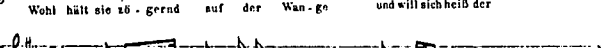
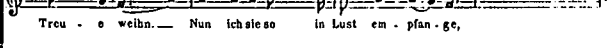
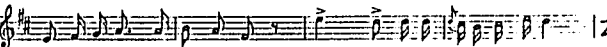
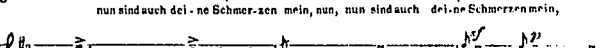
Die musikale vergestaltung

Beide toonsettings berus op dieselfde melodiese materiaal. Uit die ontstaansvolgorde van die twee toonsettings (volgens KHV, p. 608) blyk die eerste egter 'n tegnies eenvoudiger weergawe te wees, vergelykbaar met 'n gevorderde skets vir die tweede weergawe. Met behoud van dieselfde toonhoogtes, is in die tweede weergawe egter klein wysiginge aangebring ten opsigte van ritmiese gestalte en metriese ordening (sien vergelykende tabel hieronder). Die begeleiding van die twee liedere verskil egter grondliggend. Die uitvoeringsvoorskrif by die tweede weergawe (Andantino, un poco agitato) ontbreek by die eerste.

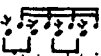
Die tweeledige vorm van die toonsettings word geaksentueer deur die volmaat-pouse in m. 12, as skeiding tussen die twee strofes (strofe-helftes?). Die interne vormverhoudings in die toonsettings is

egter meer kompleks: by nadere betragting kom 'n drieledige opset aan die lig deur die reprise-funksie (a') van m. 17 - 21 (vgl. m 4 - 7). Hierdeur verkry die gedeeltes in m. 13 - 16 die funksie van 'n middelseksie (b). Die motiwiese betrokkenheid van laasgenoemde by a (vgl. m. 8) plaas die toonsettings in 'n kategorie van sonatevorm-eksperimente, soos in die geval van op. 75/2, op 83/1 en WoO 129.

Die stretta-agtige koda van die eerste toonsetting begin in m. 22', en dié van die tweede toonsetting in m. 21'. Die volgende vergelykende tabel verduidelik die onderlinge verband tussen die twee toonsettings:

1		3
	O daß ich dir vom stil - len Au - ge In sei-nem lie - be -	
2		6
	O daß ich dir vom stil - len Au - ge In sei-nem lie - be -	
		9
	vol - len Schein die Trü - ne - von der Wan - ge sau - ge,	
		12
	vol - len Schein die Trü - ne von der Wan - ge sau - ge,	
		15
	eh' sie die Er - de trin - ket ein!	
		18
	eh' sie die Er - de trin - ket ein!	
		21
	Wohl hält sie zü - gernd auf der Wan - ge und will sich heiß der	
		24
	Wohl hält sie zü - gernd auf der Wan - ge und will sich heiß der	
		27
	Treu - e weihn - Nun ich sie so in Lust em - pfin ge,	
		30
	Treu - e weihn; nun ich sie so im Kuß em - pfin ge,	
		33
	nun sind auch dei - ne Schmerzen mein, nun, nun sind auch dei-ne Schmerzen mein,	
		36
	nun sind auch dei - ne Schmer-zen mein, nun, nun sind auch dei-ne Schmerzen mein,	
		39
	Ja, nun sind auch dei - ne Schmerzen mein! mein! mein!	
		42
	nun, nun sind auch dei - ne Schmer-zen mein! mein! mein!	

Die toonsoortskema is vir beide toonsettings identies. Die dominantmodulasie in a, wat kadenseer in m. 11, word reeds in m. 13 gekanselleer deur die terugmodulasie na die tonikatoonsoort, D. Tussendominantiese wendinge word beperk tot m. 13 ("wohl hält sie zögernd..."), A-majeur: V4/2 na V6) en (slegs in die tweede toonsetting) m. 23 - 24 ("...nun sind auch deine Schmerzen mein!", D-majeur: IV7 - V4/3). Beide toonsettings bevat die mineur-sekst (d - bes) in die klaviervoorspel.

Die vroeëre ontstaan van die eerste toonsetting word duidelik uit die eenvoudiger benadering tot die begeleiding wat egter 'n belangrike bydrae lewer tot die drieledige vormvergestalting. In a (m. 4 - 11) en a' (m. 17 - 21) word die melodieverdubbelende akkoordstruktuur van die regterhand by die linkerhand gekontrasteer deur arpeggiërende trioolfigure. In b (m. 13 - 16) en die voorafgaande tussenspel, asook in die Koda (m. 22 - 26) word dié opset omgekeer. Ook die voorspel tot die toonsetting (m. 1 - 4) hou by laasgenoemde verhouding, sodat die begeleidingstegniese verhouding tussen die klavierstemme 'n viermalige wisseling vertoon. Die emfatische slotmaat ("mein! mein!") bevat dienooreenkomstig slegs die kadensiële V7 - I as geïsoleerde akkoorde (f - pp). Hierteenoor is die begeleidingstegniek van die tweede toonsetting veel meer subtiel en uitdrukkingsmatig deur die volgehoue . Lg. figuur verskyn dikwels by Beethoven-liedere ter uitdrukking van heftigheid of angstigheid (soos onder meer in WoO 132, 137 en 139). Die Koda (m. 21 - 25) word egter begeleidingstegnies afgegrens van die res van die toonsetting deur die vierstemmige sestiendenoottekstuur. 'n Opvallende ontwikkeling vanaf die situasie in die eerste toonsetting is die versnelde weergawe van die trioolfiguur van m. 11 - 12, wat nou (in die tweede weergawe) as twee-en-dertigstes herverskyn (). As seufzer-figure vertoon dié konstruksie sinvol teen die agtergrond van die teks.

Vir die afwesigheid van dinamiese voorskrifte in die eerste toonsetting (met uitsondering van die laaste drie mate) word in die tweede toonsetting vergoed deur 'n rykgeskakeerde dinamiese proses.

2.70 Der Gesang der Nachtigall, WoO 141

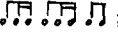
C-majeur; Allegro ma non troppo; 3/4.

Die teks (Herder)

Johann Gottfried Herder (1744 - 1803) se **Gesang der Nachtigall** is 'n verheerliking van die lente. Elk van die nege strofes sluit met die refrein "Jetzt (of: "und", of: "drum") sei fröhlich und froh; er entblüht,¹⁾ der blühende Frühling" (Schürmann, 1980:331 - 332).

Die musikale vergestaltung

Volgens 'n inskripsie op die outograaf is die lied gekomponeer op 3 Mei 1813 (KHV, 1955:611; Kalischer, 1896:27).²⁾ Alhoewel slegs die eerste twee strofes voorsien word, is dit duidelik dat die komponis al nege strofes in gedagte gehad het vir die strofiese toonsetting. Op die outograaf bemerk die komponis self: "Alle übrigen Verse [d.w.s. strofes 3 - 9] müssen nur die Exposition der Frühling enthalten, ohne die Nachtigall [d.w.s. die nagtegaalnabootsende voorspel] zu berühren..." (KHV, 1955:611).

Elk van die vier sesvoetige reëls van die gedig word musikaal verteenwoordig deur 'n tweemaalfrase. Die laaste (refrein-) reël word van die res geskei deur 'n tussenspel van een maat, sodat 'n tweeledigheid resulteer. Die melodie bestaan slegs uit agste- en sestiendenote wat in klein intervalle om c' as sentrale toon roteer, sodat veral die eerste gedeelte van die melodie (m. 7 - 12) voorkom as 'n willekeurige pouselose vloed van (hoofsaaklik) sillabiese tone. Die uitdrukkingsresultaat is dié van onbelemmerde vreugde, terwyl klanknabootsing van die nagtegaal se roep ook moontlik gesien kan word in die ostinaatagtige ritmiek wat weinig variasie toon (vgl. m. 1, 2 en 12: ; m. 14 en 15: , ens.).³⁾ Modulasie wat wel plaasvind (G-majeur in m. 10 - 11) verskyn vlugtig en word nie kadensieel vasgelê nie.

1. Hie- re, die Nae- ti- ge! singt, der Fröh- ling ist wie, der ge- kom- men,
 2. Gür- ten und Au- en- schmücken sich neu zum- Fr- ühe der Frau- de.

wie, der ge- kom- men der Fröh- ling und deckt in jä- g- li- chem Gar- ten
 blu- mi- ge Lau- ben- wöl- ben sich hold zur Hüt- te der Freundschaft.

Wohl, lust- si- tet; bestreut mit den sil- bernen Blüten der Mandel.
 Wir wis- sen, ob er noch lebt, so- lan- ge die Lau- be nur blü- het?

Ook die klavierbegeleiding ondersteun hierdie natuurekstase. Behalwe vir die regterhand, wat die melodie een- tot tweestemmig verdubbel, volstaan die bas met 'n ostinaatagtige stereotiepe agstenoot-polsing, wat slegs vir 'n enkele halfpols (m. 10³) opgebreek word in twee sestiendenote.

Die voorspel (m. 1 - 6) is, soos dié van die vyfde lied uit die liedersiklus **An die ferne Geliebte** (op. 98), klanknabootsend.⁴⁾ Karakteristiek is die huiwerige aanvang met repeterende kwartnote, wat gaandeweg (m. 2 - 3) versnel tot 'n triller in twee-en-dertigstenote (m. 4), om in m. 5 te kulmineer in motiefrepetisie. Gelyktydig hiermee vind 'n crescendo-proses plaas.

Allegro ma non troppo.

p *cresc.*



Die slotmaat van die voorspel (m. 6) dien as oorleiding tot die liedaanvang. Die naspel/tussenspel (m. 16 - 17) bevat geen toonskildering nie, maar berus musikaal op die slotfrase (m. 14 - 15) van die lied. Die slot (m. 17) is 'n abrupte kadens op die laaste twee polse van die maat. Die tussenspel (m. 13) daarenteen, bevat 'n vlugtige terugverwysing (op die derde pols) na die nagtegaal-wisseltoonmotief.

Voetnote

1. - oorspronklik "entflieht" (Schürmann, 1980:331)
 2. Boettcher (Tabel X) se opgawe 3/6/1813 is waarskynlik 'n drukfout. Ook die verwysing na die tydsoort as 6/8 (p. 74) is foutief en deklamatories onwaarskynlik by Beethoven.
 3. Ook Kunzen (1761 - 1817) se lied "Seufzer" ("Die Nachtigall singt überall") vertoon die nagtegaalkarakteriserende wisseltoonmotief in die melodie (Friedlaender 1/1, 1970:301 - 302).
 4. 'n Meer bekende voorbeeld van die nagtegaalroep by Beethoven is te vinde in die natuur-episode aan die einde van die stadige deel uit die **Pastorale** simfonie, op. 68. Dié natuursimbool kan ook in 'n mindere of meerdere mate in Beethoven se **Mailied** (op. 52/4), **Lied aus der Ferne** (WoO 137), **Andenken** (WoO 146) en **Adelaide** (op. 46) gevind word.
-

2.71 Der Bardengeist, WoO 142

e-mineur; di non trattar / nïässig langsam; 6/8.

Die teks (Hermann)

Franz Rudolph Hermann (Herrmann, 1787 - 1823) was 'n literator wat onder meer handboeke vir skoolgebruik geskryf het (Schürmann, 1980:663). Die titel **Der Bardengeist** verwys na 'n antieke Keltiese musiekpraktyk, waarby die barde (soos die druïdes) as sangers van helde- en religieuse liedere 'n hoë status geniet het. Die begeleidingsinstrument was die crwth (Riemann-S, 1967:82). Die teks word gekenmerk deur 'n diepliggende, pessimistiese toon:

"Dort auf dem hohen Felsen sang
ein alter Bardengeist,
es tönt wie Aeolsharfenklang
im bangen, schweren Trauersang,
der mir das Herz zerreist." (eerste strofe).

In die vyfde van die agt strofes is die barde-gestalte self aan die woord:

"Ich suche wohl, nicht find' ich mehr
Ach! die Vergangenheit.
Ich suche dort im Sternenheer
Der Deutschen goldne Zeit."

Die musikale vergestaltung

Volgens die inskripsie op die (tans verlore) outograaf is die werk op 3 November 1813 voltooi. Die lied is nog in dieselfde jaar gedruk as musiekbylaag vir Johann Erichson se "Musenalmanach für das Jahr 1814" (KHV, 1955:612).

Beethoven se toonsetting is 'n goeie voorbeeld van die komponis se vermoë om 'n hoë stemmingsintensiteit met min tegniese middele en binne slegs 18 mate te bewerkstellig. Die melodie self is slegs nege mate lank (m. 2 - 11), en behalwe vir die artikulasiepouse in m. 5 - wat tweeledigheid meebring - verloop dit ononderbroke as 'n bewustelik monotone lyn. Die klein omvang (E - B) en die byna ostinaatagtige

repetisie van die -ritme skep 'n soortgelyke troostelose effek as wat Schubert later met 'Der Leiermann' (uit 'Winterreise') sou bereik. Origenis is hierdie die enigste Beethoven-lied waarvan die stemparty in die F-sleutel genoteer is. Lg. het geen verbintenis met die manlike "Bardengeist" nie (- wat in elk geval slegs in die vyfde tot sewende strofes self aan die woord is -), maar is 'n bewustelike poging om die donker, droefgeestige toon van die teks te aksentueer. Die keuse van 'n mineurtoonsoort is 'n vanselfsprekende voortvloeisel van hierdie gegewe. Alhoewel strofies gekonsipieer, is die melodiegewing duidelik op die eerste strofe gerig. Die stygende lyn by "...auf dem hohen Felsen..." in m. 2 - 3 is eenduidig as woordskildering. Die B in m. 3 is terselfdertyd die hoogste toon van die hele toonsetting. In die tweede melodiese segment (m. 5 - 11) val die repeterende G¹) (in m. 6 - 7) en F (in m. 8) op as uitsonderlik en kan as karakterisering van die instrument gesien word. Die klein intervalsbeweging, hoofsaaklik veroorsaak deur die Napelse kadensprogressie f - e - dis - e is verder 'n hoogs effektiewe middel ter uitdrukking van die teksgedeelte "...im bängen, schweren Trauersang..." (m. 7 - 9). Die crescendo- en decrescendo-proses in m. 9 - 10 is 'n laaste uitdrukkingshoogtepunt ter wille van die slotreël "der mir das Herz zerreisst".

Soos reeds aangestip, is die toonsoort- en harmoniese funksies nou betrokke by die grondliggende stemming van die lied. Alhoewel geen modulasie (soos bevestig deur 'n kadens) nawysbaar is nie, word die Napelse wending in m. 8 - 9 bemiddelend voorafgegaan deur 'n tydelike uitwyking na C-majeur (m. 7 - 8). Vir 'n klein toonsetting soos hierdie is die harmoniegebruik ryk en geskakeerd. Veral treffend is die progressie i6 - VI in m. 3 - 4 en i6 - iv6 in m. 9 - 10. Ewe verrassend is die stemmingskeppende funksie van die voorspel (m. 1 - 2) wat ook as deel van die strofiese terugleiding (m. 13 - 15) dien. Die eenstemmige arpeggio wat met die lae E' 'n aanvang neem, en binne een maat (uitgebrei tot vierstemmigheid) oor meer as drie oktawe strek, bevat iets van die misterieuse teksinhoud, maar mag ook sinnebeeldelik wees van die wind oor die snare (vgl. Wolf; Italienisches Liederbuch). Stuber (1958:67) meen selfs dié konstruksie "dürfte das Erscheinen des Geistes versinnbildlichen." Die eerste gedeelte van die strofiese oorleiding (m. 11 - 13) is 'n effens afwykende eggo van die vokale slotfrase. Die naspel self (m. 15 - 18) verwys vlugtig terug na die

vokale aanvang, en sluit af met stomp, geïsoleerde kwartnoot-akkoorde. Die laagliggende B-pedaalpunt in m. 16 - 18 ($i6/4$ - $i6/4$ - $V5$) is 'n laaste bevestiging van die grondliggende affek.

Märlig langsam

1. Dort auf dem ho-hen Fel-sen

sang ein al-ter Bar-dengeist; es tönt wie Ä-öls-har-fenkling im ban-gen schweren

Trau-er-sang, der mir das Herz zer-reißt.

Ad. Ad. Ad.

Voetnote

1. Die keuse van die toon G is moontlik nie toevallig nie. Die snare van die Eulusharp (windharp), waarom dit in m. 6 - 7 gaan, is gewoonlik almal in G gestem (Riemann-S., 1967:9). Indien dié prosedure by Beethoven opsetlik is, is hier 'n sekere bewys van die komponis se musikaalretoriese instelling.

2.72 Die laute Klage, WoO 135

c-mineur; Andante sostenuto; 6/8

Die teks (Herder)¹⁾

Die enkele strofe van ses reëls is, ooreenkomstig 'n bekende laat agtiende-eeuse praktyk, naturalisties ingeklee. Die tortelduif se jammerklag is 'n projeksie van die individu se persoonlike emosionele belewenis: "Ich klage wie du und berge den Jammer in's verwundete Herz...".

Die musikale vergestaltung

Nottebohm se datering van die lied as "ongeveer 1809" (Boettcher, 1928:tabel xii; KHV, 1955:600) word nie naderby gekwalifiseer nie. Ondersoek na die manuskrippapier en watermerk dui egter daarop dat die werk gedurende dieselfde tyd as **An die Hoffnung** (op. 94) en die vioolsonate, op 96 kon ontstaan het, dus 1814/15 (Brandenburg, 1977: 13, 15, 17). Die lied is vir die eerste keer in 1837, tesame met die dubbellied **Seufzer eines Ungeliebten** en **Gegenliebe** (WoO 118) deur Diabelli gepubliseer. Die onpassende inleidingsmate ontbreek in albei handskriftelike weergawes, en is (klaarblyklik) deur Diabelli voorsien (Boettcher, 1928: 99).²⁾

Die laute Klage is een van slegs twee gedigte in heksameter, wat deur Beethoven getoonset is, die ander een synde 'n ander Herder-gedig, **Gesang der Nachtigall** (WoO 141). Anders as by die vroeëre toonsetting, word die inwonende metrum in **Die laute Klage** geïgnoreer, ten gunste van 'n vrye musikale deklamasie, waarby slegs die grondaffek van klag en smart bepalend is.³⁾ Die resultaat is onreëlmatige vyf- en sewemaatfrases, 'n uitsonderlike verskynsel onder die Beethoven-liedere. Dié unieke posisie word verder versterk deur die feit dat die lied - afgesien van die veel vroeër, en fragmentariese toonsetting van **Que le temps me dure** (Hess 129) - die enigste in c-mineur is. Paul Mies (1925:158) se karakterisering van dié toonsoort binne die Beethoven-werke as pateties en hartstogtelik,⁴⁾ is terselfdertyd ook 'n omskrywing van die liedkarakter. Boettcher (1928:99) se karakterisering

van die lied as unieke vokale uitvloeisel van die (stadige) sonatemiddeldeel, sluit hierby aan.

Die lied is deurgekomponeerd, met 'n tweeledige inslag. Die eerste gedeelte (a, m. 2 - 13) omvat die eerste vier reëls van die gedig, en word op sigself verdeel in twee vyfmaatfrases (m. 2² - 7²; 8² - 13¹). Die tweede hiervan (a') is ten opsigte van die aanvang 'n variant van die eerste (vgl. m. 2 - 3 en 8 - 10). Die tweede gedeelte (m. 14 - 28) berus tekstueel op die laaste twee reëls van die gedig, en staan eweneens in variasieverhouding tot mekaar (b b'; vgl. m. 14 - 21; en 21 - 28).

Karakteristiek vir al vier melodiese segmente is die neiging tot pouselose, deurlopende lyne. Kleiner intervale en liniêre beweging is 'n kenmerk van a en a': besonder treffend is die dissonante passasies g - des - en c - ges by "...Jammer in's verwundete Herz" in m. 11 - 12. Ander uitdrukkingsvolle nuanses is die chromatiek by "Armen" (m. 5) en die intensiverende omspeling van die hooftone by "Jammer" in m. 11 (vgl. m. 3). Die dalende lyn by "...vergessenden Schlaf" in m. 7 kan moontlik 'n illustratiewe funksie hê.

Andanto sostenuto

Tur - tel - tau - be, du klagst no - hut und rauest dem

Ar - men sei - nen einzigen Trost, süß ver - ges - sen - den Schlaf. Tur - tel.

Die b-gedeelte - die eintlike klag - vertoon aansienlik meer beweglik en is ryker aan dissonante intervale as a. Die sinsnede "Ach, die

vertheilende Liebe! Sie gab dir die laute Jammerklage zum Trost" (m. 14 - 19) word affekmatig ingeklee deur middel van die verminderde septiem, wat in m. 15 sowel as direkte interval (es - fis) as dissonante passasie (fis - a - c - es) verskyn. Die variant daarvan, in b (m. 22) word gewysig tot die kombinasie van vergrote sekunde (as - b) en verminderde kwint (b - f). Ander soortgelyke verskynings is die vergrote kwarte f - b (m. 17; 24) en des - g (m. 18; 25). Die "verstummenden Gram"⁵⁾ van die laaste sinsnede word byna realisties voorgestel deur die pouseryke, gebroke melodielyn (m. 19 - 21; 26 30).

1. Ach, die hart ver - lei - len - de Lie - be! Sie gab dir die lau - te Jam - mer - kla - ge zum Trost, - zum

2. Trost, mir den ver - stum - men - den Gram, mir, mir den ver - stum - men - den Gram!

Ter wille van die uitdrukkingsvereistes van die teks wend die komponis hom tot die geykte middel van chromatiek. Die drietoonfiguur bes - a - as in m. 5 is die eerste verskyning van 'n chromatieses motief wat gelyktydig uitdrukkingsmatig én as eenheidsbewerkende struktuur werkzaam is. In die klavierbegeleiding van m. 5 - 6 (linkerhand middelstem) verskyn die struktuur in die opeenvolging d - des - c, en in m. 7 - 8 (en m. 10) as es - e - f. By die vroeë hoogtepunt in m. 11 word dit selfs uitgebrei tot die progressie bes - b - c - des. Die "Jammerklage" van m. 17 - 18 en m. 24 - 25 bevat dié motief as 'n opwaartse en weer afwaartse beweging op die tone b - c - des. Ook die gereelde twee- tot viermalige toonherhaling het so 'n verenigende funksie by sowel stem as begeleiding, en verskyn in elke maat. Dié treurmarsagtige element (vgl. bv. m. 21 - 24) gee selfs in die slotmate

van die vokale party (m. 29 - 30) aanleiding tot stagnasie op die toon g (pp).

In ooreenstemming met die uitdrukkingvolle chromatiese melodieë vertoon ook die **toonsoortpatroon** en **harmoniese middele ryk** en geskakeerd. Met c-mineur as uitgangstonsoort kan altesaam 10 modulaties aangetoon word. Die eerste wending is dié na die parallelle majeur, en word bevestig deur die kadens in m. 7. Die begin van die tweede melodiefraze (m. 8) beweeg vanuit c-mineur na die supertonika-mineur. Die gebruik van die Napelse akkoord in m. 12 het terselfdertyd 'n uitdrukkingfunksie.⁶⁾ In die b-gedeelte van die lied skyn die toonsoortwisseling meer intensief te word. Die uitgangstonsoort van m. 13, f-mineur, word chromaties omvorm tot g-mineur (m. 14 - 16), gevolg deur f-mineur (m. 16 - 17), wat ontwikkel tot As-majeur (m. 18 - 19). Die b-gedeelte word afgesluit in die hooftoonsoort, c-mineur (m. 21), wat ook die uitgangstonsoort is vir b'. Laasgenoemde volg dieselfde progressie as b, deur die wendings na f-mineur en As-majeur (vgl. m. 23 - 26 en 16 - 19). In beide gevalle word die begrip "Jammerklage" geaksentueer deur die "Duitse" sekstakkoord in f-mineur. Die slotmate is 'n finale bevestiging van die hooftoonsoort. Uitsonderlik is die harmoniese progressie IV6 - VI - ii6/5 in m. 28² - 29¹.

Die **klavierbegeleiding** is ten opsigte van die boonste stem 'n betreklik noukeurige verdubbeling van die melodie, met polsende akkoordherhaling volgens die  -patroon 'n algemene kenmerk. Die enigste verlewendinging hiervan is die oplossing in sestiendenoot-passasies in m. 15 ("...vertheilende Liebe,"). Die melodiese karakter van die "verstummenden Gram" in m. 19 - 21 en 26 - 30 word in die komplementêre ritmiek van die begeleiding weerspieël. Laasgenoemde formule vorm ook die basis vir die kort naspel (m. 30 - 32). Die tussenspele in m. 7 - 8 en 13 - 14 is eggo's van die onmiddellik voorafgaande melodiese fragmente, terwyl die klavier-tussenwerpsel in m. 21 die aanvang van b' vlugtig vooruitloop.

Voetnote

1. Sien ook besonderhede by WoO 141.
 2. Dit is ook Diabelli wat 'n gedeelte van 'n ander toonsetting van Beethoven, die lied **An Laura** (WoO 112) as 'n klavier-Bagatelle (op. 119/12) gepubliseer het.
 3. Beethoven se eiehandige afskrif van 'n ander Herder-gedig "Macht des Gesanges" bevat die nota, "eigentlich deklamiert", wat betekenisvol is vir die komponis se toonsettingskonsep van karakteristiek retoriese tekste (Boettcher, 1928:50)
 4. - 'n waarskynlike omskrywing van werke en werkdele soos die klaviersonates op. 13 en op. 111, en die dodemars uit die simfonie, op. 55.
 5. "Gram" is deur Beethoven self gewysig tot "Sinn", 'n verandering wat deur Boettcher (1928:51 - 52) in verband gebring is met die komponis se doofheid. Reeds in die eerste uitgawe is die teks "foutiewelik" herstel tot die oorspronklike.
 6. Vgl. ook die gebruik van dié akkoord in die tweede en vierde toonsettings van die uitdrukkingsverwante Goethe-tekste "Sehnsucht" (WoO 134).
-

2.73 An die Hoffnung op. 94

Die teks (Tiedge)¹⁾

Beethoven het meermale toonsettings van identiese tekste gemaak,²⁾ vanweë sy gedokumenteerde "worsteling" om die mees geskikte toonsetting te vind, maar ook vanweë sy voorliefde vir bepaalde tekstipes. Terwyl die komponis met sy vroeëre toonsetting van die eerste "Urania-gesang" (op. 32, 1805) 'n strofiese benadering gehad het, en slegs die strofes 2 - 4 benut het, word in op. 94 ook die eerste strofe betrek, wat die drieledige opset van die strofes 2 tot 4 voorafgaan in die vorm van 'n betragende resitatief. Die kern van die teks is reeds geleë in die retoriese vrae van die eerste strofe: "Ob ein Gott sei?", "ob er einst erfülle...?", "ob, ...sich dies rätselhafte Sein enthülle?" en die "antwoord": "Hoffen soll der Mensch! Er frage nicht!" Die eintlike lofsang aan die hoop tree eers na vore in die tweede, derde en vierde strofes, as opdragte: (2:) "...lass den Dulder ahnen, ..." (3:) "...nahe dich, wo dein Verlass'ner trauert..." en (4:) "lass ihn...das Leuchten...sehen!" Natuurbeelde is vanselfsprekende hulpmiddele in liriek soos hierdie: "ausgestorb'ne Zweigen" en "Mitternacht" in strofe drie, en "die letzten Strahlen", "Wolkensaum" en "Sonne" in strofe vier.

Waar die toonsettings van die Goethe-gedig **Sehnsucht** (WoO 134) Beethoven se soeke na 'n geskikte metrum, toonsoort en toongeslag, en deklamatoriese styl illustreer, dui die toonsettings van die Tiedge-tekste meer op die bevoorkeuring van bepaalde tekstipes. Die keuse van 'n resitatief vir die eerste strofe in op. 94 hou noue verband hiermee. Tekste wat hom persoonlik aanspreek en met sy persoonlike etiese en morele standpunte ooreenstem, word bevoorkeur, en vereis gevolglik die "mees objektiewe" musikale ekwivalent, naamlik die resitatief (Boettcher, p. 72).

Nottebohm (NB II, 1970:119-122) se vermoede dat die ontstaan van op. 94 verband hou met die skielike dood van 'n Beethoven-weldoener, graaf Ferdinand von Kinsky, op 3 November 1812, berus op blote veronderstelling. As gronde vir sy siening voer Nottebohm onder andere aan die wyding van die lied (aan die weduwee, die gravin Karoline

Kinsky), die teksinhoud, en die ontstaan van die werk (Augustus-November 1813, dit wil sê 'n jaar ná Kinsky se dood - volgens Nottebohm se berekeninge, p. 121). 'n Ander ewe twyfelagtige verklaring vir die ontstaan van die lied berus op die mededelings van die sanger Franz Wild (Thayer-Forbes, 1973:610-611; NB 11, 1970:121) waarvolgens die lied spesiaal vir hom gekomponeer sou gewees het (in 1816). Die datum van die uitvoering was volgens Wild Mei 1816, 'n maand na publikasie! (KHV, p. 266). Thayer se aanname dat Beethoven die (sopraan-)lied gedurende 1815 vir Wild sou verwerk het, geld as meer waarskynlik. Die uitgewer se oorspronklike voorneme om die werk reeds in 1815 te publiseer (KHV, p. 266) lei Sieghard Brandenburg tot dié jaar as ontstaandatum (Brandenburg, 1977:17).

Die musikale vergestaltung

Vormtegnies behoort die lied, soos die **Busslied**, op. 48/6, tot die kategorie van die meer komplekse liefvorme. As 'n soort "resitatief en aria" (Boettcher, p. 111)³⁾ word die lied voorafgegaan deur 'n resitatief (eerste strofe). Die tweede, derde en vierde strofes verskyn as 'n deurgekomponeerde eenheid, tesame met 'n herhaling van die tweede strofe aan die einde. Die resulterende vorm van die lied is dus tweeledig, A (eerste strofe) - B (strofes 2, 3 + 4 en 2), waarvan A self tweeledig, en B drieledig is: A (ab) - B (aba). Die gronde vir so 'n komplekse struktuur moet in die aard en konstruksie van die teks self gesoek word: die lewensbeskoulike inhoud en gewigtige affektiewe waardes van die teks, en veral die lang vyfvoetige teksreëls wyk af van die tradisionele "musikale" tekste wat die liedkomposisies van lirici soos Schubert en Brahms kenmerk. Böttcher beweer selfs (p. 49) dat slegs enkele liedtekste by Beethoven as "musikaal" bestempel kan word: "Nicht das lyrisch wallende Gefühl, sondern das Klargedachte und Abgeschlossene sucht Beethoven im Liedertext". Sodanige tekste vereis 'n musikale idioom wat nie ingeperk word deur 'n metrumbepaalde ritmiek, balanserende frases en half frases en voorspelbare harmoniese progressies nie. Gevolglik verkies Beethoven vir hierdie tekskonstruksie, soos in etlike ander liedere⁴⁾ die resitatief, wat hom die "beste Möglichkeit zur Objektivierung" (Boettcher, p. 72) bied.

Die prosa-agtige teks van die eerste strofe (m. 1 - 26) word getoonset

as 'n musikaal tweeledige konstruksie, waarby die vormbepalende funksie van faktore soos toonsoort, tempo, dinamiek, ritmiek en harmoniese idioom opvallend is. So word die aanvangstonsoort bes-mineur gekontrasteer deur D-majeur in die tweede gedeelte, en word die *poco sostenuto* vervang deur *Allegro*. Soortgelyk word die aanvanklike dinamiese vlak (p) mettertyd opgevolg deur 'n crescendo-proses wat tot by forte strek. Op ritmiese vlak kontrasteer die aksentverskuiwing en verskeidenheid nootwaardes van die eerste gedeelte met die flinke vierslagmaat van die tweede. Ook die modulasieryke chromatiek van die begingedeelte kontrasteer stilisties met die latere suiwer diatoniese D-majeur. Die eerste gedeelte hiervan bevat die drie vrae wat as sodanig die "klag van die vertwyfelde" daarstel, en 'n sterk retoriese inslag toon. Al drie begin met die vraende "ob", wat, tesame met die stelselmatige verhoging van die aanvangsnoot van die vrae (bes - c - cis) 'n spanningsverhoging meebring; al drie vrae word na "ob" onderbreek deur 'n afwagtingsvolle pouse; al drie melodiese lyne het 'n stygende tendens in gemeen, wat in die religieuse konteks 'n skilderende gebaar impliseer, naamlik as "opwaartsgerigte" vrae. Die gewigtigheid van die vrae word verder onderstreep deur die besondere verhouding van die melodielyne tot die begeleiding. So verskyn die eerste vraag en die eerste gedeelte van die derde sonder begeleiding (die akkoorde in m. 5, 7 en 14 het eerder 'n metriese as "begeleidings"-funksie in die engere sin), terwyl die begeleiding in m. 9 en 10 stagneer op die akkoord bes: V⁷. Die woord self, en dus die gewigtigheid van die teks, geniet voorrang bo dit wat 'n kleinmeester as begeleidende "aanvulling" sou gehanteer het. Ook verbreed die toonomvang en intervalsintensiteit gaandeweg. So strek die eerste vraag oor die interval van die verminderde kwint, die tweede (in m. 9 - 10) oor 'n volmaakte kwint (tesame met die voortsetting in m. 11 en 12 word dié omvang nog verder vergroot tot die majeure sekst) en die derde, as gevolg van die sprong van 'n verminderde septiem bes-cis in m. 15, oor 'n oktaaf.

Die toonsoort- en modulasiëgebruik in die gedeelte is waarskynlik uniek vir so 'n kort tydsverloop in enige Beethoven-musiek. In die liedere verskyn bes-mineur nêrens anders as hoof- of uitgangstonsoort nie.⁵⁾ Ook die modulatoriese verloop vanaf bes na D - die dominanttonsoort van die lied se hoofdeel (G-majeur) - is van besondere betekenis vir

die musikale vergestaltung in die lig van 'n teks soos hierdie. Dit verloop deur die toonsoorte bes (1) - f (4²) - bes (8²) - d (12) - a (18) - d (19) - D (20²), met momentele verwysings na c (m. 4, 13 en 17). Die harmoniese spanning as musikale refleksie van 'n verwyfelde gemoed, word verder onderstreep deur die teenoorgestelde beweging wat resulteer uit die stygende tendens van die stemparty (asook, hoewel tot 'n mindere mate, die klavierregterhand) en die dalende chromatiese beweging van die begeleidingsbas.⁶⁾ Laasgenoemde beweeg oor 'n afstand van 18 mate stelselmatig deur twee oktawe (die oktaafsprong in m. 17³⁻⁴ geskied uit klaviertegniese oorwegings):

maat: 1 2 3 4 5 8 11 12 16
 bes - a - as - g - f - e - es - d - cis - b - bes - a

maat: 17 18
 g - fis - f - e.

'n Besondere manifestasie van die teksinhoud word geïllustreer deur die "wifelende" chromatiek in m. 12 - 13, wat die toonaarde van d en c impliseer.

Met die oplossing op D:V⁷ in m. 20 word die Allegro-gedeelte bereik, wat gekenmerk word deur 'n ondubbelsinnige D-majeur. Die byskrif Allegro, die crescendo-proses, die terughoudingslose, metries ongekompliseerde en - met uitsondering van m. 20⁴ - suiwer diatoniese progressies verskaf 'n direkte kontras met die voorafgaande. Die stemparty word fanfare-agtig ingeklee;⁷⁾ forte, maar nou met 'n dalende tendens. Die afwesigheid van die begeleiding dien egter dieselfde doel as voorheen. Die responsiewe sinsnede "Hoffen soll der Mensch! Er frage nicht!" as hoofgedagte van die teks word hierdeur soortgelyk

beklemtoon as vantevore.



Die tweede gedeelte van die lied (Larghetto, m. 27 - 89) is 'n gewysigde strofiese toonsetting van die tweede (G, m. 27 - 46), derde (Es - d. m. 47 - 58), vierde (d - C - G, m. 59 - 70) en weer tweede (G, m. 70 - 89) strofes. Maat 89 self is 'n vernuwende aanhang in vergelyking met die vroeëre verskyning van dié toonsetting van die tweede strofe. Die oorgange tussen strofes 1, 2 en 3 geskied by wyse van modulerende tussenspele: m. 26 - 28 (D - G), m. 45 - 47 (G - Es). Die modulerende oorgange tussen strofes 3, 4 en 2 daarenteen, verloop met inbegrip van die stem: m. 56 - 58 (Es - g - d), m. 68 - 69 (C - G). Met omvange van respektiewelik 17, 11, 11 en 17 mate per strofe vorm dié gedeelte 'n ewewigtige geheel. Die wyer omvang van die omramende toonsettings van die tweede strofe, word teweeggebring deur die herhaling van die slotreël van dié strofe: "O Hoffnung, lass durch dich...seine Thränen zählt!" Hierbenewens verskyn ook kleiner gedeeltes uit dié teksgedeelte meermalig (m. 38 - 39, 42 - 43, 81 - 82, 85 - 86). Herhalings in die twee middelstrofes word beperk tot slegs een verskyning: "von einer nahen Sonne sehn!" (m. 68 - 70). Terwyl herhalings in die tweede strofe 'n meer dramatiese funksie gehad het, het dit hier ook 'n vormtegniese funksie: nie alleen word die troosvolle begrip "Sonne" hier beklemtoon as hoogtepunt nie (die a in m. 68/70 is ook die hoogste toon in die hele lied), maar die gedeelte dien ook 'n modulatoriese doel deur die progressie C:IV - G:V⁷, waarna die werklike oorleiding (m. 70 - 71) na die reprise van die tweede strofe volg.

Die omramende funksie van die tweede strofe word ook duidelik uit bepaalde musiekstilistiese eienskappe soos melodiese idioom, frasestruktuur, harmoniek, interne modulاسie, en begeleidingsformules wat verskil van die ander strofes.

Afgesien van die rustekens in m. 30, 32 en 40 (73, 75 en 83) verloop

die vokale lyn ononderbroke in een geheel. Die enkele rusteken in m. 34 (77) het 'n metriese aksentuering- eerder as fraseringsfunksie. Die neiging tot deurlopendheid word veral treffend geïllustreer deur die pouselose aaneenskakeling van sinsnedes soos "...gequält/ o Hoffnung..." (m. 33 - 34, 76 - 77), "...zählt o Hoffnung..." (m. 38, 81) en die opeenhopende driemalige "...Thränen zählt!..." (m. 42 - 45, 85 - 88). **Harmonies** is die tweede strofe eweneens die eenvoudigste van die vier strofes. Met uitsondering van die C-majeur wending in m. 34 - 36 (m. 77 - 79), word die toonsoort van G en die primêre funksies deurgaans behou. Melismas en intervalspronge in die melodielyn verskyn geïsoleerd en dien ter beklemtoning van enkele begrippe: die dalende chromatiese halftoon-melismas by "Gram" (m. 31 - 32, 74 - 76) en "(Thränen) zählt" (m. 38, 43 - 44, 81, 86 - 87) kan beskou word as tipiese Sturm und Drang-formules vir begrippe soos hierdie. Ander, diatoniese melismas ("Nächten", m. 30, 73; "zarte Seele quält", m. 33, 76; "Thränen", m. 37, 42; 80, 85; "Hoffnung", m. 38 - 39, 81 - 82) het eweneens beklemtoningsfunksies.

Die **klavierbegeleiding** vertoon 'n betreklik homogene en gelykmatige trioolpatroon . Afwykings hiervan bewerk intensivering, en gaan sonder uitsondering gepaard met 'n toename in die dinamiese vlak, soos by verwysings na die titelbegrip "O, Hoffnung" in m. 33 - 34 en 38 - 39 (76 - 77, 81 - 82) en by die strofehoogtepunt in m. 43 - 45 (86 - 88) waarby die trioolfigure vervang word met die meer beweeglike sestiendennootpatroon. Dieselfde geld ten opsigte van verdigting binne die trioolritme, soos in m. 36 (41) ("dort oben").

Die kontraswerking van strofes 3 en 4 teenoor die omramende tweede strofe word bepaal deur die veranderde tekssituasie. Die strekking van die tweede strofe is van 'n meer algemene en inleidende aard: vir die beproefde twyfelaar se (nog ongekwalfiseerde) kwellings bestaan die troos: "dass dort oben ein Engel seine Thränen zählt". Hierdeur dien ook die herhaling van dié strofe aan die einde byna vanselfsprekend as afronding en bevestiging. Hierteenoor vertoon die derde en vierde strofes 'n meer persoonlike uitdrukking: kwellings word nou gekwalfiseer as die verlies van geliefdes, verlatenheid en die Noodlot self. Natuurbeelde soos "ausgestorb'ne Zweigen", "von der Mitternacht umschauert" en "die letzten Strahlen" is natuurrealistiese simbole vir

die beswaarde gemoed. Kontras binne die twee strofes berus eweneens op die groter persoonlike funksie van die hoop, soos vergestalt deur die opdrag "nahe dich" (strofe 3) en "lass... das Leuchten... sehen" (strofe 4).

Hierdie toedrag word ook musikaaltegnies verduidelik: waar die tweede strofe wegbeweeg van 'n "liedmatige" struktuur deur middel van aaneenlopende melodiese lyne, verkry die derde strofe 'n eie musikale profiel juis deur die opbreking in kort melodiese eenhede. Die strofe val musikaal uiteen in etlike kort gedeeltes wat aan die begin selfs enkeltone betrek (m. 47 - 48). Die sterk deklamatoriese inslag wys as sodanig terug na die resitatief van die eerste strofe. Ook hier is trapsgewyse beweging oorwegend. Slegs die fanfare-agtige "dann nahe dich" (m. 53 - 54) wat op sigself terugverwys na m. 22 - 23, wyk hiervan af; ook hier die onderbroke, hortende gang van m. 5 - 17. Die toonsoort en stemming van die derde strofe word noukeurig voorberei deur die tussenspel (m. 45 - 47), deur eers die slottone van die tweede strofe te eggo, en dan modulatories die gepunteerde ritme vooruit te loop. Die stemming van die strofe word veral effektiëf vergestalt deur die talle seufzer-agtige halftoonskredes in m. 50, 51, 55 - 58. Dissonante intervale soos die verminderde septiem by "trauert" (m. 55) en dissonante lopies ("sich auf versunk'ne Urne stützt", m. 57 - 58) is eweneens uitdrukkingsbedag, en hou noue verband met ouer komponisietegniese (van veral die Barok, soos elders volledig aangetoon word).

In die vierde strofe (m. 59 - 70) wat met begrippe soos "Schicksal" en "letzten Strahlen" en "das Leuchten..." inhoudelike kontras bewerkstellig, word die tekstuele klimaks bereik. In teenstelling met die derde strofe is intervalspronge hier 'n kenmerk: binne m. 60 en 61 word die oktaaf-omvang bereik, terwyl m. 62 - 63 oor 'n verminderde 11de strek. Ook trapsgewyse beweging strek oor groter afstande as tevore: 'n verminderde oktaaf in m. 64 - 67 en 'n majeur none in m. 68 - 69. 'n Sintese met die frase-struktuur van die tweede strofe word bewerkstellig deurdat hier slegs twee vokale frases verskyn, geskei deur die volmaat-pouse in m. 63² - 64¹.

Uit 'n harmoniese en tonaliteitsoogpunt is die twee middelstrofes veel ryker vergestalt as die tweede. Tertsmodulasie soos reeds binne die eerste strofe aangetoon is (bes - D), verskyn ook elders in die lied, soos in die oorgang G - Es in m. 45 - 47, asook binne die vierde strofe (g - B, m. 62 - 63). Die harmoniek binne die derde strofe is rykgeskakeerd, met progressies wat strek vanaf Es, deur bes (m. 50 - 51), f - c (m. 51 - 52), C (m. 53 - 54), g (m. 55 - 58) en d (m. 59 - 60). Met d-mineur as uitgangstonsoort (met toonsoortteken) beweeg die vierde strofe deur g (m. 62), die boterts B (m. 63 - 65), C (m. 65 - 68), voordat die hooftoonsoort van die reprise, G-majeur, met die oorgang in m. 69 - 71 bereik word. Die verrassende toonsoortverskuiwing g - B is die enigste direkte in die hele lied, en moet gesien word binne die konteks van die vierde strofe as hoogtepunt voor die reprise. Die twee teksgedeeltes wat hierdeur belig word is verteenwoordigend van die mees dramatiese kontraste in die lied. Die eerste gedeelte hiervan, en wat op sigself kontrasterende elemente bevat - vergelyk die "opwaartse" blik in m. 60 en die "ondergaan" van die "laaste strale" in m. 62 - 63 - spreek eenduidig van melancholie en verbittering, terwyl die tweede die vertroosting bevat. Die tertverskuiwing mag origens ook geld as vergestaltung van 'n oënskynlike natuursimbooliese opvatting by Beethoven. Dieselfde soort progressie kenmerk 'n soortgelyke tekssituasie in die lieder siklus *An die ferne Geliebte*, op. 98 (vergelyk m. 276 - 277, Es - G) en die tertverskuiwings in die "pastorale" simfonie, op. 68, dele 1 en 3. Die verrassende toonsoortverskuiwing C:IV - G:V⁷ in m. 68 - 69 aksentueer (ff) die begrip "Sonne", wat, soos voorheen vermeld, die klimaks van die hele lied is.

In noue samehang met hierdie harmoniese, melodiese en ritmiese middele dien ook die **begeleiding** tot 'n verstewiging en bevestiging van die tekssituasie. Teenoor die gelykmatige trioolbeweging wat die tweede strofe as geheel gekenmerk het, verskyn nou onderskeidende begeleidingsformules vir elke vokale frase, waardeur die woordbetekenis verder verhelder word. Die melodiese lyn is noukeurig in die begeleiding teenwoordig, by geleentheid selfs in 2- en 3-stemmige unisoon met die stem (vergelyk m. 56 - 58 en 62 - 63), terwyl die begeleiding in die tweede strofe oorwegend harmonies ondersteunend was.

Die begeleiding van die derde strofe intensiveer gaandeweg in

beweeglikheid, vanaf die geïsoleerde akkoordondersteuning in m. 47 - 52 - ter wille van begrippe soos "verhalt", "schweigen" en "ausgestorb'ne" (Zweigen) - deur die voller legato-progressies (m. 51 - 53), akkoordwisseling (m. 52 - 53) en die "nagstemming"-sestiendenoot-triole (m. 56) tot die (deels) unisone dalende progressie in m. 57 - 58. Die angs wat spreek uit die "klag aan die Noodlot" aan die begin van die vierde strofe word treffend voorberei deur die kort tussenspel van m. 58 - 59: 'n gekomponeerde accelerando wat pp - crescendo - f vanaf 'n driestemmige unisoon groei tot 'n akkoord-fanfare. Laasgenoemde bereik sewestemmigheid in maat 60. Die verwante affek van die volgende mate (61 - 62¹) sluit begeleidingstegnies aan hierby.

Met 'n nog meer geïntensiveerde gemoedstemming as met die unisone lyn in m. 56³ - 58¹ word dieselfde tegniek in m. 62 - 63 gebruik: weer unisoon met die stem, weer eens versprei oor drie oktawe, weer eens dalend. Die interval van die verminderde septiem van voorheen is steeds melodies aanwesig, nou egter na onder uitgebrei en uitdrukkingsmatig onderstreep deur die tempo-voorskrif Adagio by die laaste drie tone d - c - b. In sterk kontras met die voorafgaande volg in m. 63 'n rustige ronkende trioolbegeleiding (dolce). Die belangrike funksie van die begeleiding word duidelik uit die toename in bewegingsintensiteit: m. 63: , 66: , 67: . Die gelyktydige toename in dinamiek (pp - ff), die geleidelike trapsgewyse stygende melodielyn, wat in m. 68 self versnel tot 'n sestidenootlopie, dra by tot die totstandkoming van die dramatiese hoogtepunt in m. 69/70, waar die begeleiding stol op drie herhaalde V⁷-akkoorde.

Die tussenspel (espressivo, m. 70 - 71) het, soortgelyk aan die instrumentale musiek, terugleidingsfunksie, d.i. na die "reprise", die herverskyning van die tweede strofe vanaf m. 71⁴. Opvallend egter is die betrokkenheid van die stem self by dié proses. Die gedrae inkan-tasie van die aanvangswoorde (van die tweede strofe) - en wat as sodanig geen grammatiese "betekenis" het nie, dien so as "instrumen-taal-resitatiwiese" oorleiding, vóór die werklike begin van die strofe (a tempo).

Dié reprise van die tweede strofe is in alle opsigte identies aan die vorige weergawe, met uitsondering van die slotmaat, m. 89, wat, soos

in die geval van opp. 46 en 98, 'n laaste beklemtoning van die kerngedagte daarstel, deur die geïsoleerde uitroep "o Hoffnung!". Komposisie- tegnies hang die werk ten nouste saam met die grondaffekte soos hierbo beskryf. Motiewe en motiefagtige strukture het dus eerder uitdrukkings- waarde as struktuurbetekenis in die enger sin van die woord. Drie sulke konstruksies kan allereers in die inleidende resitatiefstrofe aangetoon word: 'n chromatiese dalende idee, die opwaarse trapsgewyse beweging (wat egter in die B-gedeelte na gelang van tekstuele omstan- dighede ook dalend verskyn) en die fanfare-idee van m. 22 - 24. Die chromatiese idee verskyn reeds in die oorleidende tussenspel (m. 26 - 27), met die progressie cis - c - (b), om in die volgende maat die vorm aan te neem waarin dit in m. 31, 43 en 44 (stem en begeleiding) en m. 45 (begeleiding) verskyn. Die uitdrukkingswaarde is in alle gevalle identies, naamlik dié van "Gram", "Thränen zählt" (vergelyk ook m. 37 - 38). Dit het ook 'n soortgelyke funksie in die gevalle van m. 55 ("Verlass'ner trauert"), m. 61 - 62 ("scheidend...Tagen") m. 57 ("versunk'ne Urnen") en m. 50 - 51 ("ausgestorb'ne Zweigen"). Stygen- de melodiese lyne is dikwels verklaarbaar as woordskildering: m. 34 - 35, 39 - 40 (77 - 78, 82 - 83): "durch dich **empor** gehoben"; m. 36, 41 (79, 84): "dass dort **oben**..."; m. 59 - 60: "Und blickt er **auf**..."; m. 67 - 69: "...**Sonne**...". Dalende lyne het dikwels dieselfde soort funksie: m. 56 - 58, "**versunk'ne Urnen**"; m. 62 - 63 "...die **letzten** Strahlen untergehen". Verwant hieraan is die dalende progressie aan die begin van die tweede strofe: "Die du so gern in heil'gen **Nächten**..." en (m. 49), "...geliebte Stimmen **schweigen**..." (=afgestorwenes).

Die fanfare-idee vind sy duidelikste neerslag in die reeds aangehaalde m. 36 (79), asook by verwysings na die begrip "Hoffnung", soos in m. 33 - 34 (38 - 39, 76 - 77, 81 - 82). 'n Besondere opvallende verwysing na dié motief verskyn in m. 53 - 54, waar juis die hoop uitgespreek word.

Voetnotas

1. Sien ook gegewens by op. 32.
 2. Vgl. *Opferlied* (op. 121b, WoO 126 en Hess 145), *Sehnsucht* (vier maal as WoO 134) en *Vom Tode* (sien analise en bespreking van op 48).
 3. Wild het na die lied verwys as 'n "kantate". Vergelyk Thayer-Forbes, p. 610.
 4. Vergelyk *An Laura* (WoO 112), *Seufzer eines Ungeliebten* (WoO 118), *Der Wachtelschlag* (WoO 129).
 5. 'n Moontlike aanknopingspunt is Beethoven se assosiasie van die parallelle toonsoort Des met Klopstock se verhewe literêre styl, wat hy as Maestoso bestempel het. Sien F. Rochlitz, *Für Freunde der Tonkunst* IV, Leipzig 1832, p. 352 en verder, soos aangehaal deur Thayer/Forbes, p. 802.
 6. Stuber (1958:72-73) sien die gebruik van chromatiek hier as simbool vir die chaos van 'n verwarde wêreld, en bring dit ook in verband met die resitatiefaanvang van die finale van die negende simfonie, op. 25.
 7. R.K. Steblin, *Key Characteristics in the 18th and early 19th centuries: a historical approach* (Ph.D, Illinois 1981, p. 194, nota 35) wys aan die hand van vroeg negentiende-eeuse bronne op die krygskarakter van D-majeur. 'n Verband tussen die fanfare-idioom en die positiewe karakter van die "hoop" is seker nie vergesog nie. Daar is egter ook iets onverbiddeleks hieraan - dat die mens geen ander keuse as hoop het nie.
-

2.74 Des Kriegers Abschied, WoO 143

Es-majeur; Entschlossen; C.

Die teks (Reissig)¹⁾

Die teks is 'n samevatting van die soldaat se gedagtes by die afskeid van sy geliefde voor sy vertrek na die front. Die grondtrek van die vier strofes is die gelyktydige liefde vir die geliefde, en vir die vaderland. Nogtans is geen teken van konflik of weemoed te bespeur nie, want "zärtlich muss der wahre Held stets für ein Liebchen brennen, und doch fürs Vaterland im Feld entschlossen sterben können."

Die musikale vergestaltung

Volgens nagelate sketse het die toonsetting gedurende dieselfde tyd ontstaan as die kantate **Der glorreiche Augenblick** (op. 136), naamlik in die tweede helfte van 1814 (KHV, 1955:612).

Die dubbele konteks waarbinne die teks gesien moet word, nl. as **liefdeslied** van 'n kryger, word ook weerspieël in die toonsetting wat deels op militaristiese motiewe, deels op meer liriese beweeglikheid berus. Ook die afwisselingsryke begeleidingsopset plaas dié "krygslied" in 'n ander kategorie as 'n "egte" krygslied soos WoO 122. Die melodie is tweeledig, en bestaan uit twee agtmaatfrases, wat veral ten opsigte van die verwante slotmate van beide 'n a - a'-opvatting moontlik maak. Die a-gedeelte (m. 2 - 10) op sig self, bestaan uit twee viermaateenhede wat slegs ten opsigte van kadenswending verskil (onvolmaakte kadens teenoor dominantmodulasie).²⁾ Die melodie is oorwegend sillabies, waardeur die (identiese) melismas by "Lieb' entbrannt" (m. 4), "Vaterland" (m. 8) en "zärtlich" (m. 12), des te meer opval.

Die "krygs"-aspek van die lied kom na vore in die fanfare-motief van m. 2 - 3 (en 6 - 7), en ook in forse en wydgespanne bewegings soos in m. 4 - 5, 8 - 9 en 16 - 19. Meer liriese momente is herkenbaar in die trapsgewyse beweging van die tweede gedeelte (m. 11 - 15): "denn

zärtlich muss der wahre Held...". Vanweë die strofiese opset is besondere woordbehandeling nie noemenswaardig nie. Indien die waarskynlikheid dat die eerste strofe as uitgangspunt gedien het, korrek is, het die halfnootopslag in m. 11 (in plaas van 'n kwartnoot soos by ander frase-aanvange) egter spesiale betekenis. Hierdeur word die skakelwoord "denn" retories geaksentueer. Ook die unisone begeleidingsfragment hier word beklemtoon (sfp). 'n Soortgelyke aksentuering in m. 13 (rf) belig die begrip "wahre".

Ooreenkomstig die tweeledige vormopset volg ook die toonsoortsituasie 'n geykte modulasiëpatroon van I - V; V - I. Behalwe vir twee tussen-dominantiese progressies (in m. 6 - 7 en m. 17) volstaan die harmonisering by die primêre drieklanke.

Soos reeds vermeld, kom die **klavierbegeleiding** 'n spesiale funksie toe, wat verder geaksentueer word deur die teenwoordigheid van sowel 'n voorspel (m. 1 - 2), 'n naspel (m. 19 - 23) en 'n tussenspel van 1 maat tussen beide seksies (m. 10 - 11).

Begeleidingstegnieke is verrassend ryk en geskakeerd en reik vanaf unisone melodieverdubbelings (m. 2 - 4, 6 - 8, 15 - 19), deur 'n melodie-plus-begeleidingsformule, soos in m. 4 - 6 en 8 - 11, tot by die geykte "klop"-begeleiding in m. 12 - 15.

Voetnote

1. Sien ook WoO 146.
 2. In een van die vroeë sketse vir die lied verskyn die twee viermaatfrases nog as identiese konstruksies. Sien NB II, p. 310.
-

2.75 Merkenstein, WoO 144

Es-majeur; 6/8.

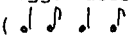
Die teks (Rupprecht)

Johann Baptist Rupprecht (1776 - 1846) was 'n bekende Weense handelaar, botanis en vryskutskrywer/digter (Schürmann, 1980:668) met wie Beethoven klaarblyklik op vriendskaplike voet verkeer het. Dit was dieselfde amateurdigter wat die komponis behulpsaam was met die vertaling van die Skotse liedere wat as WoO 156 uitgegee is (Anderson II, 1961:521).

Die gedig van ses strofes is 'n hartstogtelike natuurliriese hulde aan die ruïnes van die 12de-eeuse Merkenstein-kasteel by Baden (Schürmann, 1980:336), en is opgedra aan Graaf Joseph Karl von Dietrichstein (KHV, 1955:277).

Die musikale vergestaltung

Beethoven het twee toonsettings van die gedig gemaak, waarvan WoO 144 die eerste is en volgens die komponis se dagboek van 1814 op 22/12/1814 geskryf is. Die tweede toonsetting (vir duet, op. 100) is vroeg die volgende jaar geskryf. Sketse vir beide komposisies dateer uit November, 1814. WoO 144 het 'n jaar later (einde 1815) as bylaag tot 'n almanak verskyn (KHV, 1955:277).

Van die 16 mate bestaan die oorwegend sillabiese melodie 12 mate. Mate 5 - 6, 14 en 16 is klavier-eggofrases. 'n Voorliefde vir wigformasie van die eenvormige ritmiek ( ens.) en in m. 1 - 2, vir drieklankbreking, is opvallend, en aksentueer die erns van die teks (Mies, 1974: 145).

Eersgenoemde formasie lei in die tweede gedeelte van die lied (veral m. 7 - 11) tot 'n eenvoudige dog treffende sekwensiële proses, wat saamval met die tydelike wending na die dominanttoonsoort in m. 9 - 11. Die dalende arpeggiëring as titelaanhef in m. 1 - 2 word motiwies weerspieël in m. 12 (wat terselfdertyd die terugmodulasie bevat), en in m. 15. Laasgenoemde - eweneens die titelbegrip - dien sodoende as "reprise" in die kleine. Die enigste melisma verskyn in m. 13 ("denk

ich dein"), wat terselfdertyd die enigste liniêre konstruksie in die melodie is (d.w.s. benewens die eggofrase onmiddellik daarna).

Behalwe vir die eggofrases volstaan die **begeleiding** grotendeels by die eenvoudige twee- tot driestemmige formule wat slegs in die slotmate (12 - 16) en in samehang met die crescendo-proses meer beweeglik vertoon, ter wille van klimaksbewerking. Hierteenoor is die unisone imitasie in m. 1 - 2 meer indrukwekkend. Die fp-aksentuering in m. 1 en die gewysigde imitasie en fermate¹⁾ in m. 2, onderstreep die retoriese aanvangsuitroep.

Merkenstein, op. 100 (duet)

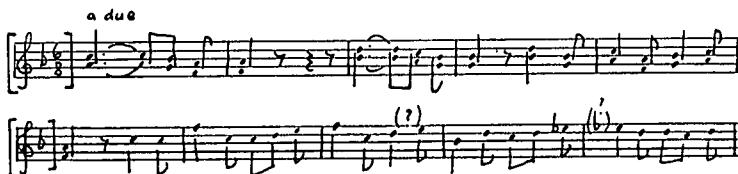
F-majeur; Mässig, jedoch nicht schleppend; 3/8.

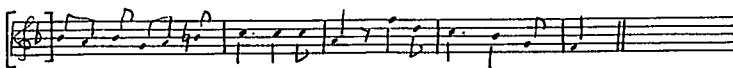
Die teks (Rupprecht)²⁾

Die teks is identies aan dié van WoO 144.

Die musikale vergestaltung

Op. 100 is vroeg in 1815 voltooi, en is gebaseer op sketse wat in die onmiddellike nabyheid van dié vir WoO 144 ontstaan het (NB II, 1970:308 en 136). Dat albei toonsettings oorspronklik uit dieselfde vroeë konsep in onafhanklike komposisies ontwikkel het, blyk uit een van die vroeë sketse: uiterlike kenmerke van op. 100 is al reeds sigbaar, soos die toonsoort (F-majeur), dominantmodulasie teen die einde, dominant-aanvangsnoot en tertsgesoriënteerde sekwense van die begin. Ooreenkomste met WoO 144 kan egter gesien word in die 6/8-metrum, herinnerings aan WoO 144 se kenmerkende wigmotief en 'n identiese vokale slotwending as die in WoO 144 (NB II, 1970:308).





'n Latere skets (NB 11, 1970:316) is reeds veel nader aan die (in 1816) gepubliseerde lied, egter steeds in die 6/8-tydsoort.



Anders as WoO 144 is hier geen voor- of naspel nie. Die terts- en sekstgevoerde tweestemmige melodielyne beweeg sonder noemenswaardige onderbreking vir die hele duur van die 14 mate; slegs die aanvangsuitroep word afgerond deur 'n artikulerende rusteken (m. 2). Die meer liriese inslag van dié toonsetting (teenoor WoO 144) blyk veral uit die reedsvermelde tertsmelodiek, asook uit die uitdrukkingsvoorskrif dolce.

Kenmerkend vir die melodiegewing is die ietwat gedwonge drieslagmaat, in plaas van die miskien meer logiese gelyke maatslag (2/4 of 6/8) vir die viervoetige strofes. Spraakvreemde deklamasie soos in m. 4 - 5 ("...wo ich wand'le...") en 10 - 11 ("weidend Herden..."), en beklemtoning van 'n swak pols ("denk" in m. 12) is uitvloeisels hiervan. Die tertsinterval skyn 'n verenigende funksie te hê (vgl. die aanhef, m. 1 - 2, 3 - 4; die identiese middelfrases, m. 6³ - 10²).

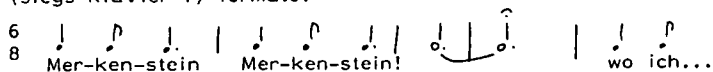
Toonsoort- en harmoniese aspekte is ongekompliseerd. Die enigste uitwyking (na die dominant-majeur) geskied teen die einde, in m. 10 - 12. Slegs die hoofdrieklanke I, IV en V⁽⁷⁾ word benut.

Die klavierbegeleiding is ten volle melodieondersteunend. Die linkerhandparty beklemtoon die harmoniese funksies deur enkeltone of oktawe, met, in die slotmate (m. 10 - 12) 'n geringe mate van liniêre beweeglikheid. Die titelbegrip word in m. 1, 3 en 13 - 14

begeleidingstegnies geaksentueer deur artikulerende rustekens.

Voetnote

1. In skets (NB II, 1970:308) is selfs sprake van 'n uitgekomponeerde (slegs klavier-?) fermate:



2. Sien ook WoO 144. Die insluiting van die duet in dié studie moet gesien word as illustrasie van Beethoven se gedifferensieënde toonsettingsbenadering van dieselfde teks.
-

2.76 Das Geheimnis (Liebe und Wahrheit), WoO 145

G-majeur; Innig vorgetragen und nicht schleppend; 2/4

Die teks (Wessenberg)

Ignaz Heinrich Carl Freiherr von Wessenberg (1774 - 1860), 'n Rooms-Katolieke geestelike, se gedigte is in 1800 en 1801 in twee bande gepubliseer (KHV:614; Schürmann, 1980:671). Inhoudelik stel die gedig die soeke na die deugde van liefde en waarheid daar, soos geïmpliseer deur die subtitel van die lied. Beide begrippe word natuursimbolies voorgestel ("das Blümchen..." "das Sternlein"). Die slotsom waartoe die digter kom - by monde van die muse - word saamgevat in die twee slotreëls van die enkelstrofe:

"Im Innersten glühet und blüht es zart,
wohl jedem, der es getreu bewahrt!"

Die musikale vergestaltung

Volgens die sketse dateer die ontwerp van die lied uit die jare 1815 en 1816 (NB II, 1970:324, 348). Volgens KHV (p. 614) het Beethoven die manuskrip aan Fanny del Rio geskenk, maar dit reeds in September 1816 teruggevra met die oog op publikasie. Die toonsetting het op 29 Februarie 1817 as bylaag tot die "Wiener Modenzeitung und Zeitschrift für Kunst, schöne Literatur und Theater" verskyn.

Wessenberg se enkelstrofiese gedig (Schürmann, 1980:337) word deur Beethoven behandel as twee strofes van vier reëls elk, en strofies getoonset. Die laaste twee reëls van die tweede strofe word egter as koda herhaal.

Ooreenkomstig die sterk retoriese teks is die melodiegewing streng sillabies met die enigste melisma in die finale maat (m. 25). Die kwasi-resitatiewiese resultaat sluit stilisties aan by liedere soos WoO 132 en op. 94. Modulasie word beperk tot geringe uitwykings, en slegs in die begeleiding. Die strofiese melodie is agt mate lank (m. 1 - 8), en is saamgestel uit twee ritmies identiese tweemaatfrases (m. 1 - 2; 3 - 4) en 'n aaneenlopende viermaatfrase (m. 4 - 8). Mate 6² tot 8¹ word

effens gewysig op dieselfde teks ("...mir das Blümchen und Sternlein kund") as strofiese afsluiting in m. 8² en 10¹ herhaal. Hierdeur word die melodie verleng tot 'n totaal van 10 mate. Op enkele ritmiese afwykings na (m. 14, 16) is die melodielyn van die tweede strofe (m. 12 - 21) identies aan dié van die eerste strofe.

As 'n sillabiese melodie is die individuele lettergreep van primêre belang. Liriese kwaliteite word tot die minimum beperk. So bestaan die tweemaat pare van die eerste melodiehelfte slegs uit 'n geritmiseerde toonleer (g - e'). Die deklamatoriese beginsel van toonherhaling, soos dit in die Gellert-liedere, op. 48 (veral nos. 1, 3 en 4) en in *An die ferne Geliebte*, op. 98 (die tweede lied) verskyn, is ook hier teenwoordig, en verleen erns en waardigheid aan die toonsetting. Die geleidelike stygende lyn het terselfdertyd emfatiese (as musikale intensivering van die vrae), en woordskilderende betekenis ("Sternlein"). Ook die tweede helfte van die melodie volstaan met die minimum beweging, en is direk ontleen aan die eenvoudige harmoniese basis: maat 5⁴ - 6³ is 'n ritmies ietwat meer beweglike herhaling van m. 4⁴ - 5³. Die afsluitingsfrase in m. 8 - 10 word selfs gereduseer tot blote kadensiële funksie: die progressie d' - d' - g in m. 9 - 10 is 'n verdubbeling van die klavierbegeleiding. Die melodielyn van die koda-aanhang (m. 21 - 25) verwys deels terug na hierdie tweede melodiehelfte (vgl. m. 21⁴ - 23³) en deels na die strofiese tussenspel van m. 10 - 11 (vgl. m. 23⁴ - 24⁴).

Soos reeds genoem, is modulاسie in die eng sin van die woord afwesig. In dié opsig toon dié toonsetting 'n merkwaardige ooreenkoms met die volgende lied, *Sehnsucht* (Reissig, WoO 146), 'n lied wat ongeveer gelyktydig met *Das Geheimnis* gekomposeer is. Anders as in WoO 146 is hier egter nie sprake van starre bewegingloosheid, pessimistiese verlange en nagsimbool nie. Die afwesigheid van modulاسie het hier, in WoO 145 eerder die funksie van vastigheid en stabiliteit, soos veronderstel deur die etiese boodskap van die teks. Individuele begrippe in die teks word egter wel belig m.b.v. heel bepaalde harmoniese progressies. So word die vraende sinsnede "das nie verblüht?" (m. 1 - 2) treffend belig deur die verrassende tertswending V - III. Soortgelyk word die "Sternlein" van m. 3 musikaal gekarakteriseer deur die tertswending vi - IV.

Innig vorgelragen und nicht schleppend

Wo blüht das Hümchen, das nie ver-bliht? Wo strahlt das Sternlein, das o-wig glüht? Dein Mund, o Mu-an! dein heil'-ger Mund tu mir das

Dieselfde prosedure in die tweede strofe (m. 12 - 14) is ook sinvol, as die antwoord van die muse: "Verkünden kann es dir nicht mein Mund / macht es dein Innerstes nicht kund!"

Waar die tussendominantie progressie in m. 7 en 9 (18 en 20) slegs dien as kadensiële voorbereiding, bevat die chromatie progressie V - IV6/5 - VII7 van die tussenspel (m. 10 - 11) iets van die onderliggende onsekerheid van die vraesteller. Die uitstel van die tonika-akkoord (as begin van die tweede strofe, vgl. m. 12) sluit affektief hierby aan. Dié voorlopige onafgeslotenheid word aan die einde van die lied meer bevredigend opgeklaar, deurdat dieselfde progressie tot 'n logiese slot gevoer word (m. 24 - 25). Deur die momentele crescendo-proses in m. 24 verkry die chromatiek die nuwe funksie van teksaksentuering: "...wohl jedem der es getreu bewahrt!"

22

Im In-ner-sten glü-het und blüht es zart, wohl jedem, der es getreu be-wahrt!

#IV $\frac{5}{7}$ VII 7

Meer nog as die harmoniek, is die melodieverdubbelende klavierbegeleiding primêr ingestel op affekskildering. Die karakteristieke huiwerende akkoorde van die strofegin (m. 1 - 4, 12 - 15), tussenspel (m. 10 - 11) en die twee slotmate van die lied kan moontlik vertolk word as uitdrukking van die vraesteller se onsekerheid. In sy toonsetting van die Tiedge-tek **An die Hoffnung** (op. 94, strofe 3, m. 49 e.v.) wend Beethoven dieselfde begeleidingsformule aan, ter uitdrukking van dood en swye. Die crescendo-proses van die arpeggiërende kadensa in m. 4 is 'n intensivering van die retoriese vraag "Wo strahlt das Sternlein das ewig glüht?" Die ekwivalent daarvan in die tweede strofe (m. 15) beklemtoon op soortgelyke wyse die finaliteit van die muse se woord "...macht es dein Innerstes dir nicht kund!" Die vier- tot sesstemmige akkoordbegeleiding in m. 5 - 8 het 'n koraalagtige effek, om sodoende aan te sluit by die solemniteit van die versoek: "Dein Mund, o Muse, dein heil'ger Mund..." (sien eerste vb. hierbo). Dieselfde melodiefragment word in die tweede strofe (vgl. m. 16 - 17, 21 - 23) illustratief benader: die ruisende arpeggiërende linkerhandparty verwys na die begrippe "glühet" en "blüht".



Ook die aanvang van die tweede strofe vertoon begeleidingstegnies variërend teenoor die ooreenstemmende gedeelte in strofe een (vgl. m. 12 - 14).

Die noue wisselwerking tussen vokale melodie en begeleiding word verder geïllustreer deur die onafhanklike tussenspel van m. 10 - 11, wat in die koda (m. 23⁴ - 24⁴) ook vokaal benut word. Die klaviertussenwerpsel wat die koda voorafgaan (m. 21) berus op die tweede gedeelte van die strofiese melodie, en dien dus as vlugtige voorbereiding van die koda, wat in m. 21 - 23 dié idee bevat.

2.77 Sehnsucht WoO 146

E-majeur; Mit Empfindung, aber nicht zu langsam; 3/4.

Die teks (Reissig)¹⁾

Beethoven het Reissig se gedig **Sehnsucht** teen die einde van 1815 of vroeg-1816 gekomponeer en in Junie 1816 tesame met komposisies van Gyrowetz en Seyfried gepubliseer (KHV, 1955: 602, 616). Reissig toon in sy gedig dieselfde soort liefdesliniese benadering as 'n ander dillettante digter, Jettteles, in die gedigte vir Beethoven se lieder siklus **An die ferne Geliebte**, op. 98. Natuurbegrippe in die eerste strofe, soos "Die stille Nacht **umdunkelt...**", "der Stern der Liebe **funkelt**", "**sanft** wallen in dem See", "**Verstummt** sind... die Sänger der Natur", "**geheimnisvolles Schweigen** ruht...", word in die tweede op die gemoedstoestand van die digter geprojekteer: "Ach, mir nur schliesst kein Schlummer die **müden** Augen zu: Komm, lindre meinen **Kummer**, du stiller Gott der **Ruh...** täusche hold mein **Sehnen...**". Eers in die derde strofe word die liefdesverlange self geïdentifiseer: "lass mich ans Herz sie drücken, dass edle Lieb' entglüht!"

Die musikale vergestaltung

Die liedvorm is gevarieerd strofies. Terwyl die harmoniese basis vir al drie strofes identies is, word afwykings ten opsigte van begeleidingsformule aangebring ten einde die strofestemming nader te belig. Die melodielyn word in enkele gevalle gewysig, om dieselfde rede.²⁾ Sowel strofehelftes (m. 63 - 73 en m. 12 - 13) as strofe-eindes word aangevul met eggofrases in die klavierparty. Die kort voorspel is 'n vooruitneming van die eerste twee mate van die melodielyn. Die strofiese melodie is agt mate lank en tweeledig (4 + 4 mate), waarvan die eerste helfte (m. 2 - 6) op die dominantharmonie eindig, en die tweede (m. 7 - 11) op die tonika. Ander uiterlike kenmerke is die oorwegend trapsgewyse beweging om die melodie-as gis, 'n klein omvang, dis - cis' en die totale afwesigheid van modulاسies. Die buitenste grensnote verskyn elk egter slegs by een geleentheid (dis in m. 3, cis' in m. 5), sodat die aktiefste melodietone binne die kwint e - b verskyn. Dié klein toonruimte bring mee dat herhaling dikwels

plaasvind: uit die totaal van 57 melodienote verskyn die drie middelnote van die kwint, fis, gis, en a respektiewelik 10, 16 en 11 keer. Ritmies oorweeg gelykmatige agstenootbeweging; vyf punterings ($\text{♩} \text{♩} \text{♩}$) verskyn eweredig verspreid (in m. 3, 5, 8 en 10), soos ook sestiendenote, wat twee keer as herhaalde note (m. 3, 5 en 8) voorkom. Melismas word in die eerste strofe beperk tot die tweede helfte van die melodie (m. 8: "den Zweigen", m. 10: "Schweigen ruht... Blumenflur"). Nuwe melismas in die ander strofes verskyn slegs by "Kummer" (m. 16), terwyl dié in m. 19 ("die Thränen") en m. 29 ("ich meine") verminder word in vergelyking met die gedeelte ooreenstemmende m. 8. Ander ritmiese wysigings in die loop van die tweede en derde strofes is die slotmaat van die eerste melodiehelfte ("edle Lieb' entglüht", m. 27; vergelyk m. 6), die melodiestotmaat self ("einem Wonnentraum", m. 22; vergelyk m. 11) en die tweede maat van die tweede melodiehelfte ("wie sehn' ich mich nach dir", m. 30; vergelyk m. 9). In al drie gevalle speel die teksuitdrukking 'n betekenisvolle rol in die opbreking van die oorspronklike (legato-)agstenootprogressies tot uitgekomponeerde marcato-figure ($\text{♩} \text{♩}$). Die puntering in m. 5 word na die tweede pols verskuif ter wille van die kernwoord "Herz" daar. Die opvallendste eienskap van die melodie is geleë in die opsetlike "miskenning" van die grondliggende gelyke metrum van die teks, wat 2/4 of 4/4 impliseer:

Die stil-le Nacht um-dun-kelt'er-qui-ckend Thal und Höh

Volgens die nagelate sketse (NB II, 1970:332-333) was 2/4 juis die uitgangsmetrum. Van die 16 geselekteerde sketse wat Nottebohm (NB II, 1970:332-3) vir die liedaanvang aantoon om die gewenste metrum en melodiese patroon te vind, is die eerste vyf, die negende en die tiende in dié metrum, terwyl 6/8 in nos. 3 en 11 oorweeg is. Die uiteindelijke 3/4-metrum verskyn eers sedert die sesde poging.³⁾

molto adagio (1)

Die stil - le Nacht um - dun - kelt, er - qui - ckent Thal und Höh

(2)

Die stil - le Nacht

(3)

Die stil - le

(4)

Die stil - le

(5)

Die stil - le

(6) Die stil - le Die

stil - le Der Stern der Liebe funkelt

(8) Die stil - le

(9) Ver-
stummt u. a. w. Die stil - le

(10) Die stil - le

(11) Die stil - le (12) Die stil - le

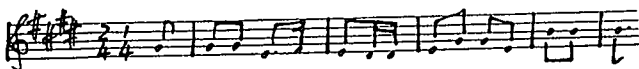
(13) Die stil - le

(14) u. a. w. Die stil - le

(15) Die stil - le u. a. w.

(16) Die stil - le Der
Stern u. a. w.

Die musikale effek hiervan is dat "verwagte" aksentuerings ("umdunkelt", "Höh", "Liebe" ensovoorts) gevoeg word in 'n nuwe aksentsisteem, 'n lang, breeddeinende melodie waarvan die metriese essensie plek maak vir stemmingsuitdrukking. Die "natuurlike" 2/4-maatslag word gewysig deurdat elke tweede (2/4-) maatslag met die helfte verkort word,⁴⁾ sodat hier sprake is van metriese sametrekking. Riemann interpreteer die resultaat as "pseudo-drieslagmaat", en doen selfs 'n meer "korrekte" notering aan die hand (Schering, 1925: 30 - 31).



"...Auf Grund der Sinnbetonung (setzt Beethoven) eine höhere musikalisch-metrische Ordnung, in der die innere Bewegung des Textes zum Ausdruck kommen soll" (Boettcher, 1928:96). Die "innere Bewegung" is geleë in die grondliggende stemming van nagstille en liefdesverlange, ondersteun deur begrippe (in die eerste strofe) soos "undunkelt", "sanft wallend", "verstumt", "geheimnisvolles Schweigen ruht...". Hierdie fokus op die grondstemming van die gedig is 'n verrassende ontwikkeling in Beethoven se strofiese liederre van die later jare, en dui vooruit op die stemmingslied van die Romantiek by Schubert (vergelyk byvoorbeeld Schubert: Nacht und Träume). Vir Ernst Bücken (1925:41 - 42) is met **Sehnsucht** reeds die grense van die klassieke lied oorskry.

Soos in die romantiese stemmingslied, vervul die **begeleiding** 'n belangrike funksie in die vaslegging van die stemming. Die finale stap tot 'n onafhanklike stemmingskeppende begeleiding is egter nog nie in **Sehnsucht** geneem nie. Die gekyke klassieke prosedure van harmoniese ondersteuning en aksentuering van melodietone word nog gehandhaaf. Vier- tot sesstemmigheid oorheers. Die norm hiervoor word in die blok-harmonieë van die eerste strofe gestel.

Mit Empfindung, aber nicht zu langsam

Die still-le Nacht um-dun-kelt er-

Pia. Cres.

In die eerste en derde mate van beide strofiehelftes (m. 3 en 8) word die gelykmatige agstenootakkoorde vervang met enkele ondersteuningsakkoorde. Die tussenspel tussen die twee helftes is 'n lig versierde eggo van die vorige maat. Die tussenspel na die strofe - met twee mate dubbeld die lengte van die halffrasetussenspel - berus op dieselfde eggobeginsel, 'n oktaaf hoër, met die tweede maat 'n begeleidings-tegniese voorbereiding van die begeleidingspatroon van die tweede

strofe. Dit is juis hierdie verandering in begeleidingspatroon wat die begrip "gevaricerde strofiese lied" in hierdie geval regverdig. In breë ooreenstemming met die algemene strekking van die teks, word die blokkharmonieë figuratief opgebreek in 'n figuur wat 'n seufzer-karakteristieke werking het ("Thränen"?).



Besonder subtiel is die opvulling by "Sehnen" (m. 21). In die tussenspel tussen strofes 2 en 3 (m. 22 - 23) - nou slegs 'n maat lank - word reeds op die derde pols oorgegaan na die trioelverwerking van die harmoniese basis. Die grondgedagte van "...ed'le Lieb' entglüht" is waarskynlik hiervoor verantwoordelik.



In die laaste melodiefragment (m. 31 - 32: "und lächle Hoffnung mir!") word die teksassosiasie nog duideliker deur nóg fyner ritmiese onderverdeling, wat ook in die naspel (m. 32 - 34) naklink.



Soos die metriese organisasie, klein melodie-omvang, modulasieloosheid⁵⁾ en oorwegende p-vlak - slegs die laaste kwart van die strofiese melodie en laaste maat van die naspel toon geringe dinamiese

opwellings - dra ook die karige **harmoniese middele** by tot die vaslegging van die grondaffek van rustigheid en bewegingloosheid, as musikale vergestaltung van verlange en kommer. Afgesien van die Schubertiaanse V/V in m. 8 en 10 (en m. 19 - 21, 29 - 31) berus die harmoniek op die basiese drieklanke I, IV en V7, waarvan IV slegs in m. 5 en 11 (en m. 16, 22, 26 en 32), en in die strofiese naspele, verskyn. Met b as gemeenskaplike toon vir tonika- en dominantharmonieë benut die komponis by uitstek die "pastorale" pedaalpunt as belangrikste harmoniese middel vir die daargestelling van 'n swewende, hoogtepuntlose effek. In dié opsig toon die komposisiewyse 'n opvallende ooreenkoms met die teksverwante tweede lied uit **An die ferne Geliebte**.⁶⁾ Die metries swewende trant van die melodie word verder ondersteun deurdat harmonieë oor die maatstreep heen herhaal, soos tussen m. 4 en 5, 6 en 7, 8 en 9, 9 en 10 (en ooreenstemmend in die tweede en derde strofes).

Alhoewel dokumentêre bewyse ontbreek, is die vermoede sterk dat Beethoven by die konsepsie van **Sehnsucht** primêr uitgegaan het van die woordsituasie in die eerste strofe. Die feit dat slegs woorde uit die eerste strofe in die sketse voorkom, kan moontlik as staving dien van so 'n opvatting. Dit is egter die toongewing self wat duideliker uitsluitel hieroor bied. Die dalende lyn by "Die stille **Nacht** umdunkelt" (m. 3), soos die opwaartse kwintsprong by "Thal und Höh" (m. 4) - dié grootste enkele melodiesprong in 'n melodie wat andersins gekenmerk word deur klein intervalle, en die enigste kwintsprong - en die golfbeweging by "...wallend in dem See" (m. 6)⁷⁾ is betreklik eenduidig as skilderingsmomente.

Voetnote

1. Sien 2.25, p. 212, WoO 137.
 2. Vergelyk ook op. 98, eerste lied.
 3. Lewis Lockwood (in Tyson, 1973:97-122) wys op die tekortkominge van Nottebohm se metodes, en bied 'n noukeuriger, volledige "diplomatiese" transkripsie van al 31 sketsfragmente, wat versprei is oor 6 sketsbladsye. Nottebohm stel dit egter duidelik (p.332) dat dit in sy seleksie van 16 sketse slegs gaan om uittreksels, wat beperk word tot die liedaanvang.
 4. Vergelyk ook **Lied der Mignon**, op. 75/1 in dié verband.
 5. In die sketse nos. 1 - 3, en 8 - 12 (no. 12 in Es!) is dominantmodulasie nog oorweeg.
 6. Ook daardie lied word gekenmerk deur 'n klein melodie-omvang, dalende melodietendens, en modulasieloosheid (binne elk van die drie seksies). In die middeldeel vorm die stem self 'n pedaalpunt.
 7. Sien ook Bücken, op. cit. p. 39 - 41 oor toonsimbole in die liedere.
-

2.78-83 Die liedsiklus An die ferne Geliebte, op. 98

Eenheidsaspekte

Inleiding

Van Beethoven se 89 klavierbegeleide liedere word die betekenis van die twee geslote liedgroepe (of siklusse) uit die middelskeppingstydperk gereeld beklemtoon: die Gellert-liedere, op 48 (1803); en die siklus *An die ferne Geliebte*, op. 98 (1816). Die rede hiervoor is nie soseer die uiterlike formaat nie, as die opvallende verskil in die benadering tot teksvergestalting.¹⁾ Terwyl die Gellert-toonsettings insae gee in die tydperk rondom die Heiligenstadt-brief van 1802 (Massenkeil, 1977) sou op. 98 gesien kon word in die konteks van Beethoven se eie liefdesteleurstellings (Kerman in Tyson, 1973:129).

Die teks (Jeitteles)

Reeds ten opsigte van teksinhoud stel die Weense arts Aloys Jeitteles se ses gedigte, waarop die siklus gebaseer is, 'n geslote eenheid daar. (Die gedigte is, sover bekend, nooit onafhanklik uitgegee nie.) Die verbindende gedagte is 'n tema uit die sfeer van die liefdesliriek, naamlik die emosionele staat van skedding van die geliefdes. Hierbenewens word die vier middelste gedigte omraam deur die ander twee. Die eerste gedig kan gesien word as 'n soort uiteensetting van die situasie: die verlangende sanger sit "spähend" op die heuwel; as enigste boodskapper van die liefde word die liedkuns self gekies, want "vor Liederklang entweicht jede Raum und jede Zeit". In die slotgedig word teruggekeer na die aanvangsgedagte: die geliefde word versoek om ook die liedere te sing, want "dann vor diesen Liedern weicht was geschieden uns so weit". In die middelgedigte word die ten aanvang geskilderde gevoelens van die sanger deur middel van natuurbeelde intensiverend herhaal. Terwyl in die tweede gedig slegs die wens uitgespreek word om by die geliefde te wees, word in die derde die wolke, die stroompie, die winde en die voëls medebodskappers van sy groete en trane. Dieselfde natuurbeelde dien in die vierde gedig as beliggaming vir heftiger wense: die wolke en winde word die middele waardeur hy haar wil opsoek; die stroompie moet haar beeltenis aan

hom besorg. Met sekerheid stel hy egter vas (no. 5) dat "unserer Liebe kein Frühling erscheint". Dramaties gesien, word hiermee 'n keerpunt bereik, gevolg deur die resignerende houding van die laaste strofe, met sy beklemtoning van die "Abendroth", die stilte en die verlange.

Met hierdie geslotenheid van teks as uitgangspunt is dit te verwagte dat die komponis 'n soortgelyke resultaat met musikale middele sou nastreef. Beethoven wat reeds in sy instrumentale musiek 'n fyn, konsekwente vormbewussyn openbaar, slaag uitmuntend hierin. Nie alleen word die werk afgesluit in die aanvangstonsoort Es-majeur nie, maar keer ook die aanvangsmelodie opnuut (gewysig) terug in die laaste lied. Hierdeur bewerkstellig hy 'n eenheid met die tekstuele struktuur waarin die laaste gedig 'n variant is van die eerste. Soos dikwels in die instrumentale musiek, rond Beethoven die siklus af met 'n sangerige koda.

Die musikale eenheid

Tonale eenheid

Die musikale geslotenheid kom ook in ander aspekte tot uiting. Ooreenkomstig die eksposisie-agtige funksie van die eerste gedig, is ook die musikale vergestaltung daarvan uniek deur die teenwoordigheid van die enigste werklike slotkadens in die siklus (afgesien van die slotlied); die gepunteerde halfnootfermate in m. 52 het feitlik die betekenis van die grammatiese dubbelpunt. Die kadense van die ander liedere daarenteen, het slegs 'n oorgangsfunksie. Die G-majeur kadens aan die einde van die tweede lied (m. 99 - 100) vervloei modulerend in die As-majeurtoonsoort van die derde en vierde liedere; hierdie laasgenoemde twee sentrale toonsettings van die siklus vloei self sonder onderbreking in mekaar, in sowel die begeleiding as in die vokale party (m. 153 - 155). Ook by die oorgang vanaf 4 na 5 is geen afsluitingsakkoord merkbaar nie; die stem bring 'n modulerende voortspinning van die laaste reël van 4 (m. 186 - 189) as oorleiding tot C-majeur voorspel (tot 5) in m. 190. Die aanvang van die "Hügel"-melodie (vergelyk 1) in die laaste lied (klavier m. 295) daarenteen, word onderstreep deur die voorafgaande fermate op die dominantvierklank in Es-majeur. Die resultaat van hierdie prosedure is

'n soort omraming van die vier middelste liedere, soortgelyk aan die tekstuele opset by Jeitteles. Dit is hierdie eienskap sowel as ander (byvoorbeeld dié van tonale eenheid) wat aanleiding gegee het tot Boettcher (1928:67) se stelling dat die hele siklus "ein ungeheuer erweitertes Lied" is.

Die individuele lied is nie te skei van die voorafgaande of daaropvolgende nie.

Die toonsoortverhoudings in die siklus toon dieselfde strukturele doelgerigtheid; die volgorde, Es - G - As - C - Es toon 'n beweging van 'n kwart na die middelpunt van die siklus en terug (Es - As - Es). Van die "tussentoonsoorte" (G en C) het die eerste die funksie van "leittoon" na die As-middelpunt van die siklus, terwyl die beweging As - C (- c) - Es meer spanningsloos verloop (in ooreenstemming met die teks). Die planmatigheid van die toonaardverloop en die vormkeuses vir die individuele liedere kan as volg voorgestel word:

Lied: 1	2	3	4	5	6
Liedvorm: gevar.	aba	gevar.	gevar.	gevar.	gevar.
	strofies	strofies	strofies	strofies	strofies + Koda
Toonsoort: Es	G	As	As	C	Es

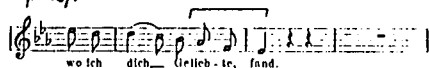
Die melodiese eenheid

Voordat die individuele liedere in detail bespreek word, is dit wenslik om kortliks in te gaan op die melodiese eenheid in die liedere. Joseph Kerman (1973:142-148) het reeds gewys op die gereelde verskyning van halftoonintervalle en die dalende tertse as eenheidsfaktore, terwyl Ewald Zimmermann (1951:65 - 72) die sikliese eenheid probeer verklaar uit die openingslied se funksie as "kiemseel" vir die hele siklus. Volgens Zimmermann kan tendensiële eienskappe in liedere 2 - 5²⁾ teruggevoer word na een van die vier 2-maatstrukture waaruit 1 saamgestel is.

'n Besonder opvallende eenheidsprinsiep in die siklus word gevind in die dalende toonleerfiguur. Dit is teenwoordig in vyf van die ses liedere (1, 3 - 6). Opvallend is verder die meermalige verskyning van 'n melodiese wending wat redelik tipies is vir die volksmusiekidroom. Hier

is sprake van die intervalsopeenvolging dalende terts en aansluitende dalende sekunde soos in die eerste lied (vir die eerste keer) voorkom by die woorde "(Ge-)liebte fand" (m. 7 - 9); in 3 by "tausendmal" (m. 110 - 111); in 4 versluierd by "dich (o) Holdin, sehen" (m. 159 - 161); in 5 by "blühet die Au" (m. 204 - 205) en in die slotgedeelte van die laaste lied, as "reprise" van die eerste, by "(was ein lie-)bend, lie-(bend)", (m. 304 - 305) asook in die vierdelaaste maat van die naspel (m. 339). Hierby is verder op te merk dat die tweede half frase van die melodie van 3 (m. 106 - 107) in 'n vroeë skets (Kerman, 1973:144) ook hierdie wending bevat het, naamlik as - f - es in plaas van die uiteindelijke f - g - es. Die volgende tabel veraanskoulik die situasie:

op. 98/1



op. 98/2



op. 98/3



op. 98/4



op. 98/5



Tematies-motiwiese betrekkings tussen individuele liedere kan ook aangetoon word. So is die twee middelliedere benewens hul tekstuele, argitektoniese en tonale samehorigheid, ook tematies verweef. Die gedeeltes in m. 106 - 107 (3) en m. 159 - 161 (3), asook m. 110 - 111 (3) en 162 - 164 (4) vertoon dieselfde buitelyn, omvang en toonhoogte, asook sekere individuele tone, soos uit die voorbeeld blyk:



Origens toon ook die twee aanvangsmate van no. 3 se strofiese melodie (m. 104 - 105) opvallende ooreenkoms met 'n idee uit die vyfde lied (m. 211 - 212 en elders):



Soos reeds vermeld, bevat die afsluitingslied (tweeledig met Koda, m. 158 - 342) in die tweede gedeelte (m. 295 en verder) 'n herhaling van die melodie van die openingslied. Die eerste helfte is verder 'n variant van dieselfde melodie, deurdat laasgenoemde die algemene buitelyne van die oorspronklike melodie bevat met slegs ritmiese en metriese wysiging (Massenkeil, 1966):



Die belangrike funksie van die tert - as tertssprong of tertsoopvulling - vir die melodiese eenheid van die siklus is hierbo vermeld. Reeds die aanvang van die klavierbegeleiding in 1 (m. 1 - 2) bring dié interval in dalende vorm (bes - as - g) terwyl ook die melodie tekens daarvan bevat, byvoorbeeld m. 3 - 4: "in das blaue", en by die woorde "nach den fernen Triften sehend" (m. 5 - 7) in die progressies c - bes - a

en bes - as - g. Die twee openingsmate van die melodielyn by 3 (m. 104 - 105) bly elk binne die omvang van die tert, naamlik c - as en c - es.³⁾ Die boonste grensnote by die aanvang van 4 (m. 156 en verder), es - f - es - des en des - es - des - c dui eweneens op die prominensie van die tert as strukturele eenheidsmiddel. Die tertsbetrokkenheid van die vyfde lied tree na vore in m. 211 en elders (sien ook hierbo die opmerking ten opsigte van verwantskap van hierdie frase met 3). In die eerste gedeelte van 6 kom die interval nog sterker na vore, soos blyk uit die voorbeeld:

Dit is egter veral in die tweede lied waar die interval ten volle benut word. Afgesien van ander pastorale trekke soos die tendens tot pedaalpuntvorming, die 6/8-tydsoort, die ongekompliseerde ritmiek en die herhalingsprinsiep, is die melodielyn uitsluitlik tertsgeoriënteerd:

Die oorleidings

In hierdie stadium moet ook gewys word op die buitengewone betekenis van die oorleidings tussen die individuele liedere. Hierdie instrumentale oorgangsmusiek het die tweeledige funksie van **afsluiting** (van die vorige lied) en direkte **oorleiding** (na die volgende). 'n Afsluitingsindruk word in die eerste lied verwek deur die herverskyning van bekende materiaal uit die voorafgaande lied, naamlik die tussenspele tussen die individuele strofes, nou op 'n tonikapedaalpunt. As oorleiding tot 2 wend Beethoven hom tot die

harmoniese tertsverhouding, hier verteenwoordig deur die wending Es: I - G: 16/4.⁴⁾ Hierdeur word die dominantnoot van G-majeur bereik (D-pedaalpunt), wat, soos reeds vermeld, die tweede lied tonaalfundamenteel oorheers. Hiermee verkry m. 53 en 54 die funksie van 'n besonder drastiese harmoniese progressie, waarmee ook die sterk uiteenlopende aard van dié twee liedertekste onderstreep word. Dit is betekenisvol om daarop te let dat hierdie harmoniese middel (d.i. tertsverhouding) reeds in die "pastorale" simfonie, op 68 aangewend is ten einde 'n naturalistiese kleurespel voor die gees te roep. Ernst Bücken (1925:41) bring eweneens hierdie verskynsel in die tussenspel in verband met die tertsverhouding in die sesde lied: in beide gevalle sou dit ten doel hê om die "blou berge" (in 2) en die "blou see" (in 6) te simboliseer.⁶⁾ Afgesien van die teks, kan hierdie harmoniese prosedure, tesame met ander eienskappe, waarop nog gewys sal word, bydra tot 'n kwasi-pastorale opvatting van etlike individuele liedere. Waar die oorgang tussen die eerste twee liedere veral gekenmerk is deur 'n besondere harmoniese funksie, word dié tussen 2 en 3 gekenmerk deur 'n besondere benutting van die dinamiek. Soos Zimmermann tereg aantoon, word die kadenswerking (G: V - I) in m. 99 - 100 verswak deur die dinamiese proses: f - p - sfz - dim. - pp in m. 100 - 101. Soos reeds aangedui ten opsigte van die teks en toonsoort, vorm die twee middelste liedere 'n geslote eenheid, wat verder verstewig word deur die vloeiende begeleidingsformules in beide liedere, ter wille van die voorstelling van die bewegingsgang van die gekose natuurbeelde. Ook die tussenspel hier dra verder by tot hierdie eenheidseffek. Die oorgang word bewerkstellig deur die tekstuele herhaling van "ohne Zahl" (m. 151 - 152) met 'n nuwe musikale wending en crescendo, wat dan stagneer op 'n hoë es in die nuwe tydsoort 6/8, (m. 152 - 155), terwyl die begeleiding in dieselfde mate reeds die buitelyn van die nuwe melodie aankondig. In teenstelling met die voorafgaande twee tussenspele en die twee wat hierop volg, is hier dus nie sprake van enige besondere harmoniese of dinamiese werkwyses nie; die respektiewelike slot en aanvang van 3 en 4 skuif dus oor mekaar: no. 3 duur feitlik nog voort (by wyse van die vokale lyn) terwyl 4 al begin het (by wyse van die begeleidingsformule).

Tussen 4 en 5 bring die komponis weer eens 'n ander benadering. Terwyl 3 nog kadenseer - hoewel vlugtig (in m. 151) - ontbeer 4 'n

definitiewe afsluitingskadens (m. 186 se kadens word opgehef deur die volledige herhaling van die laaste teksreël). Laasgenoemde herhaling verloop modulerend (As - c), crescendo, by wyse van akkoordherhalings, om sodoende aan te sluit by die nootherhalings aan die begin van die voorspel tot 5 (m. 190).⁷⁾ Deur die stringendo en crescendo vanaf m. 188 en die sinkope in m. 190 - 191 verkry die dinamiek ook hier (soos in die oorgang 2 - 3) besondere betekenis: soos in die geval van 3 en 4, word ook 5 afgesluit met behulp van teksherhaling teenoor gewysigde melodieherhaling (m. 255 - 256) hier, soos by 3, met 'n mineurwending. Die sesde lied word ingelei deur middel van 'n agtmaat aankondiging van die vokale melodie (m. 258 - 265). Die (onvolledige) c-mineur slotakkoord van 5, in m. 257, gaan die As- aanvangsakkoord van die voorspel vooraf, sonder enige verdere modulاسie. Hierdie progressie (m. 257 - 258) c: I - Es: - IV resulteer dus in 'n tertsverhouding, soortgelyk aan die praktyk tussen 1 en 2, 'n verskynsel wat uit 'n argitektoniese oogpunt betekenisvol is. Gemeenskaplik aan al vyf tussenspele is die harmoniese halftoonbeweging. So daal die es-bastoon aan die einde van 1 na die d-bastoon van die G-majeur 6/4-akkoord (m. 53 - 54).

Soortgelyk word die modulاسie G - As tussen 2 en 3 voltrek by wyse van die beweging g - as in m. 101. Die basbeweging d (- f - as - as) na es (- g - bes) in m. 152, die dalings as - g en c - b in m. 188 - 190, en die linkerhandlyn as - g in m. 258 dien dieselfde verenigende doel. In geheel gesien, wil dit voorkom asof die tussenspele gaandeweg meer betekenis verkry in die verloop van die siklus. Terwyl die eerste twee tussenspele meer modulatories funksioneel van aard is, verkry dit in die derde 'n besondere voorkoms en funksie deur die betrokkenheid van die stem. Die vierde daarenteen, is 'n musikale natuurtoneel ter voorbereiding van die teks wat daarop volg, terwyl die laaste tussenspel (Andante con moto cantabile) die voorkoms het van 'n miniatuur klavierstuk. Die Koda-naspel (m. 334 - 342) voltooi die kringloop deur verwysings na die voorafgaande variant van die openingslied.

Die gewone gegewens ten opsigte van die eenheid in die siklus kan skematies soos volg voorgestel word:

Lied: 1	2	3	4	5	6
Toonsoort: Es	G	As	As	C	Es
Teks: "Uiteen- seting"	verlange	uitgesproke wense	"kein Frühling	Direkte rede "reprise"	
Tegniese	terts-	dina-	gemeenskap-	Dinamiek/	terts-
middele in	verhou-	miek	like oorlei-	harmonie	verhou-
tussenspele:	ding		ding		ding

Die musikale vergestaltung

Die eiesoortigheid van elke lied word bewerkstellig deur individuele teksinhoude, toonsoorte, besondere stemhantering, en die funksie en aard van tussenspele. Al ses liedere is gekonstrueer volgens die gevarieerde strofiese liedvorm. Die variëringsbeginsel is egter nie eenvormig nie: die tweede lied se middelste strofe bied in dié opsig seker die interessantste afwyking deurdat die melodie dáár vervang word met 'n monotone deklamasie volgens die ritme van die ander strofes. Hierteenoor is die vormskema van die slotlied meer kompleks. Twee seksies is duidelik onderskeibaar, waarvan die eerste (met drie strofes) op sigself drieledig is (aba), en die tweede 'n stretto-agtige variant van die openingslied, gevolg word deur 'n instrumentale Koda. Laasgenoemde verskynsels (stretto en koda) dui sterk op 'n kwasi-instrumentale benadering, 'n eienskap wat sterk na vore tree in die hele siklus (vergelyk onder andere die konsekwente variasiebeginsel in die begeleiding [Massenkeil, 1966], of die neiging tot instrumentale melodiestyl in die afgebroke agstenote van die derde lied). Die derde lied bevat origens ook - by wyse van variasie - die mineur weergawe van die (anders) majeurmelodie, in die derde, vierde en vyfde strofes.

Terwyl die musiekdramatiese verloop oor die algemeen beperk word tot die variasiebeginsel in die begeleidings - soos later aangedui sal word - bly die strofiese melodie betreklik staties.

2.78 Auf dem Hügel...

Es-majeur; Ziemlich langsam und mit Ausdruck; 3/4.

Die agtmaatmelodie, soos dit allereers in m. 1 - 9 verskyn, word in al 5 strofes onveranderd behou, afgesien van klein afwykings, soos in die derde strofe, m. 24, by "glühend", "Seufzer", "(ver-)wehen"; in die vierde strofe by "Bote", "Lieder" (m. 34 - 36) en in die vyfde strofe (m. 46) by "liebend". Hierdie klein wysigings vervul die funksie van toonskildering ("glühend", "Seufzer" en "Lieder") of beklemtoning ("Bote", "liebend") of (soos by "wehen") na analogie van die voorafgaande "Seufzer" waarmee dit in sekwensiële verband staan. Dit is verder opvallend dat elkeen van die vier frases binne die 8-maat melodie eindig met 'n vallende interval (vergelyk eerste strofe by "spähend" es - g; "Nebelland" c' - f; "sehend" as - g; "Geliebte fand" f - es), waardeur diemelancholiese strekking van die teks psigologies verantwoord is. Die begeleiding volg die vokale lyn deur aanvanklik ondersteunende akkoorde (byvoorbeeld m. 1 - 3), te gebruik, gevolg deur 'n geharmoniseerde verdubbeling van die diastematiese beweging van die stem (byvoorbeeld m. 4 - 8). Hierdie beginsel verskil van strofe tot strofe.

Getrou aan die tema-met-variasietradisie bring m. 1 - 10 (die eerste strofe plus twee mate tussenspel) die "tema" by wyse van 'n min of meer losse harmonisering van die vokale melodie: vanaf 'n tweestemmige progressie (m. 1) tot geïsoleerde akkoorde (m. 2 - 3), verdubbeling van die melodielyn (m. 4 - 8), onkonsekwente stemgetalle en gemengde notasie. Vanaf hierdie punt egter verkry elke strofe sy eie ritmiese en uitdrukkingsprofiel. So word die tweede strofe gekenmerk deur die ritmiese figuur ($\text{♩} \overline{\text{♩}} \text{♩} \text{♩}$), die derde deur die sestiendenoot tremolo in die regterhand en afgebroke agstes in die linkerhand, die vierde deur 'n solemne monoritmiese beweging in hoofsaaklik kwartnote, en die finale strofe deur pendulerende agstes in oktaafafstand (linkerhand) met alternerende naklinkende akkoorde in sestiendes in die regterhand: dit is slegs die laaste melodiefraze (byvoorbeeld m. 7 - 9) wat nie konsekwent geraak word deur hierdie stylveranderings nie, met uitsondering van strofe 3 (m. 27 - 29).

2.79 Wo die Berge so blau...

G-majeur; ein wenig geschwinder; 6/8.

Die tweede lied is 'n instrumentaal-vokale pastorale. Die rustig wiegende 6/8-beweging, die pedaalpunte en die eenvoudige, in dalende en stygende tertse gekonstrueerde melodiesplinters wat ritmies identies op drie, steeds hoër toonhoogtes, herhaal word, getuig van 'n "natuurmusikale" opvatting by Beethoven ten opsigte van hierdie lied.⁸⁾

Die melodiegewing van die lied vertoon die strukturele grondslag van heelwat van Beethoven se instrumentale musiek. Die stygend en weer dalend opgevolde majeure terts is die motiwiese kern van die hele lied, waarby die basiese (6/8-) ritmiese model feitlik onveranderd behou word.

Die gedig se anapestiese versvoet veroorsaak die ietwat vreemde vyfmaatstruktuur, sodat die totale melodielenkte 13 mate beslaan (sien vb. op p. 312).

Beide die vyfmaatfrases word gevolg deur 'n eggo van die laaste maat; in die geval van die tweede volg 'n verdere eggo na 'n volmaatpouse (m. 68 - 69). Die eenvoudige diatoniese melodie lê binne die ambitus van 'n volmaakte kwint. 'n Oorleiding van twee mate, waarby die tertsentreering van die liedmelodie steeds 'n belangrike stylmiddel bly, beweeg modulerend vanaf die tonika G na die subdominant C (m. 70 - 72).

71

Dort im ruhigen Tal schweigen Schmerzen und Qual. Wo im Gie.

Anders as die eerste strofe skilder die tweede (m. 72 - 84) vredige rus en stilte, soos blyk uit die begrippe "ruhig", "schweigen", "still", "leise" - stemmingsbeelde wat klankmatig tot uiting gebring word deur die monotone deklamasie van die hele strofe op g,⁹⁾ wat 'n verstarrende

effek tot gevolg het, en dus die kernbegrippe van die strofe ("schweigen", "Schmerzen", "Qual", "still", ensovoorts) aksentueer. Verband met die vorige strofe word behou deur die behoud van dieselfde ritme as voorheen, en die verskyning van die melodielyn nou slegs in die begeleiding. Vanaf hierdie punt word 'n spanningstoename merkbaar: die dubbele byskrif "nach und nach geschwinder" en stringendo, bo die hieropvolgende tussenspel (m. 84 - 86), die terugmodulasie C - G, crescendo, chromatiek en die (weer eens) tertsgeöriënteerde dalende lyn - nou deurlopend oor 'n oktaaf, en volledig in die regterhand - dien as voorbereiding vir die liefdespatos van die laaste strofe (m. 86 - 100, Ziemlich geschwind, assai Allegro).

Nach und nach geschwinder
stringendo

83 nach und nach geschwinder stringendo Ziemlich geschwind Assai Allegro poco Adagio

möchte ich sein! Hin zum ein-igen Wald drängt mich Lie-bes-ge-walt in-ne-re Pein, in-ne-re Pein

Die driftige aanvang van die laaste strofe het die teks "... drängt mich Liebesgewalt..." as grondslag. Hierdie selfde toedrag het ook die beklemtoning van die woorde "innere Pein" deur die tempoverandering (Poco adagio, m. 92), die mineurwending en die enigste ritmiese afwykings in die hele lied, tot gevolg. Die meer beweeglike begeleidingsformule - deurlopende agstenote - as resultaat van die variasiebeginsel, dra by tot die spanningslyn, wat vanaf m. 93 verder verhoog word deur die terugkeer tot Tempo I en crescendo, om die hoogtepunt te bereik met die laaste uitroep "ewiglich sein!" (poco adagio - allegro assai, forte, m. 99 - 100).

2.80 Leichte Segler in den Höhen...

As-majeur; Allegro assai; C.

Soos uit die vorige twee liedere geblyk het, bewerkstellig Beethoven ook hier verrassende werkinge binne die geslote (en bindende) uiterlike van die strofiese lied, en wel deur middel van begeleidingseffekte en klein melodiese aanpassings. Die variasiebeginsel vind dan ook hier - soos voorheen - toepassing deur gedifferensieerde begeleidingsformules ooreenkomstig die teksstrofes. Die toenemende besef van afstand (van die geliefde) word verder weerspieël in die veranderende harmoniese kleur en begeleiding. So word die eerste twee strofes (wat beelde van wolke, die "luft'ger Himmelssaal") voorsien van 'n begeleidingstipe wat 'n eteriese ligheid ('n hoogte-illusie?) suggereer, deur middel van geïsoleerde akkoorde by die linkerhand en trioolomspelings van die vokale melodie by die regterhand.

Hierteenoor staan die derde, vierde en vyfde strofes as 'n eenheid in duidelike kontras deur die konsekwente tonika mineurtoonsoort. Die begeleiding wissel vanaf gelykmatige kwartnootbeweging in die derde strofe (m. 126 en verder; die begeleiding in die aanvangsmate van die derde strofe, m. 124 - 125, is egter nóg kariger), alternerende agstenootakkoorde tussen die hande in die vierde strofe (m. 134 en verder) tot triole in beide hande in die laaste strofe (m. 144 tot kort voor die einde, in m. 150). Hierdie werkwysse skyn vanuit die teks geregverdig te word: die tekstuele intensivering van swarmoedigheid en melancholie soos blyk uit begrippe soos "herbstlich falb und kahl", verder "klagt" en "Qual", maak die verandering in toongeslag en begeleiding feitlik noodwendig. Hierdie variasie- vergestaltungsprinsiep is so sterk werksaam dat die slotwoorde van die laaste strofe "... Thränen ohne Zahl, ohne Zahl!" op sigself 'n verdere begeleidings-funksie van die variasie as prinsiep. Die woordherhaling "ohne Zahl", en die daarmee gepaardgaande melodiese uitbreiding, wat, soos reeds genoem, verleng word tot 'n hoogliggende es as deel van die oorleiding na die vierde lied, bring nie alleen die futiliteit soos blyk uit die teks tot uiting nie, maar dien ook 'n klimaktiese doel, veral wanneer gelet word op die naatlose oorskakeling na die volgende lied. (Op die musiekretoriese betekenis hiervan sal te geleger tyd weer ingegaan

word.) Alle strofes word aanmekaar verbind deur 'n tweemaatnaspel as eggo van die voorafgaande vokale lyn, en sluit, soos in l, aan by die voorafgaande begeleidingsformule. Die strofiese melodie bestaan uit twee viermaatfrases, (a m. 104 - 107 en b m. 108 - 111), waarvan die eerste na die dominant moduleer. (Modulasie binne die liedmelodie self verskyn origens slegs by die vyfde lied, en in die resitatiwiese eerste gedeelte van no. 6.)



Beethoven se woordbehandeling binne die eenvormige strofiese idioom verdien spesiale vermelding. Terwyl die artikulasie van die vokale lyn oor die algemeen kort en geaksentueerd voorkom $\text{P} \text{P} \text{P} \text{P} \text{P}$, is dit egter opvallend dat sommige woorde en frases (waarskynlik ter wille van 'n beter singbaarheid en vanweë woordbetekenis), hiervan afwyk. So word dubbellettergrepige woorde soos "Höhen" (m. 105), "spähen" (m. 109), "gehen" (m. 115), "stehen" (m. 125), "Wehen" (m. 135) anders geartikuleer as dié in hulle onmiddellike omgewing. Woordbetekenis op sigself bring vanaf strofe 2 veranderinge in die nootwaarde teweeg in hele frases of gedeeltes van frases deurdat die melodielyn in strofe 2 (m. 115 - 119); in strofe 3 (m. 126 - 131); in strofe 4 (m. 138 - 141), en in strofe 5 (m. 145 en m. 148 - 152) in gelyke kwartnote beweeg, waarskynlik ter verduideliking van die begrippe stilte (tweede strofe), kleurloosheid, klag (3), Seufzer (4, met rusteken!), liefdessmeking en trane (5).

Dit is wenslik om reeds in hierdie stadium te wys op 'n opvallende teksuitbeeldingsprosedure in die lied, 'n prosedure wat teruggevoer kan word na 'n bekende aantekening van Beethoven na aanleiding van die "pastorale" simfonie, op. 68, waardeur ook hierdie lied (soos reeds in no. 2 aangetoon is, en ook hierna in ander liedere uitgewys sal word), pastorale trekke vertoon. Dit gaan hier oor die wisseltoonbeweging in die eerste strofe (m. 106) en laaste strofe (m. 146).

144

Flüster' ihr zu mein Lie - bes - fin - nen, laß sie, Bäch - lein klein und schmal,

And. *

In beide gevalle is die verwysing na die stroompie, en is die afwyking van die heersende begeleidingsformule gemeenskaplik. Gustav Nottebohm (NB 11:375) maak gewag van die volgende nota uit die jaar 1803.

Murmeln der Bäche

Andante molto

Die opskrif **Murmeln der Bäche** dui op 'n veralgemening by Beethoven ten opsigte van die karakteristieke beweging van (alle) strome, wat musikaal uitgedruk kan word deur 'n trioolbeweging as 'n monoritmiese herhaling. Terwyl dié idee - soos bekend - geen aanwending gevind het in die simfonie nie, vind dit hier 'n gepaste toepassing in die lied waarvan die tydsoort ooreenstem met dié in die nota. Die ooreenkoms is veral opvallend in die tweede geval (m. 146 - 149) waar die verwysing na die stroom oor vier mate strek (in die eerste geval word slegs twee mate betrek). Terwyl die regterhand in m. 146 die wisselnootbeweging bevat (vergelyk die eerste maat van die skets), word die tweede, derde en vyfde mate van die nota weerspieël in die linkerhandbegeleiding in m. 147 - 149, 'n gedeelte wat afwyk van die arpeggiobeweging tussen die twee hande in m. 144 - 146.

2.81 Diese Wolken in den Höhen...

As-majeur; Nicht zu geschwinde, angenehm und mit viel Empfindung;
6/8.

Ook die vierde lied is vanweë die natuurbeelde in die teks, sterk pastoraal-gerig. Die uitdrukkingswêreld van die sesde simfonie (én historiese voorgangers daarvan) word duidelik weerspieël in die subtitel **Nicht zu geschwinde, angenehm und mit viel Empfindung**. Hierdie woordkeuse (met spesiale verwysing na die sleutelwoord **Empfindung**), verwys terug na geykte begrippe soos onder meer deur die 18de-eeuse estetici Engel en Sulzer gebruik om die verskil tussen die Frans-georiënteerde blote woordskildering aan die een kant, en subjektiewe stemmingsweergawe aan die ander kant, aan te toon.¹⁰⁾ Dit is dus ook nie verrassend nie dat tematiese simboliek hom ook hier laat geld, weer eens met terugverwysing na op. 68; die boonste grensnote van die inleidingsmate (153 - 154) en die daaropvolgende vokale melodie vorm dieselfde kontoer as wat meermale in die verloop van die sesde simfonie verskyn (vergelyk byvoorbeeld deel IV, m. 146 en verder). Beide konstruksies (dit is in die onderhawige lied sowel as in op. 68) het naamlik dít gemeenskaplik, dat albei die dominantnoot as sentrale as het, waarvandaan die sesde trap bereik word, om weer (as kwasi-toonleer) terug te keer tot 'n laer trap. Op die oog af 'n toevalligheid, moet in werklikheid gesien word as 'n betreklik ou pastorale simbool, wat sy (waarskynlike) oorsprong het in die beperkte omvang (-- sesde trap?) van primitiewe (herders-) instrumente, 'n terrein wat in 'n ruime mate die voedingsbron is van vele van die karakteristieke eienskappe van die musikale pastorale (Seifert in Schenk, 1970:144 - 147). So toon ook die afwaartse kronkelgang en drieledige ritmiek van die slotfrase van die strofiese melodie ("... Nehmt mich mit...", ensovoorts) noue ooreenkoms met 'n fragment uit die deel "Lustiges Zusammensein" (deel III) uit die "pastorale" simfonie (hobo, m. 103 - 106).

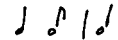
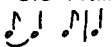


Kort frases, die afwesigheid van 'n gekompliseerde harmoniek (uitsluitlik V en I) en -ritmiek ( of ), pedaalpunte, voëlsangstilering in m. 155 - 159 en die pastoraalegte herhalings sisteem, dra alles by tot 'n sterk pastorale werking.

Die strofiese melodie is agt mate lank, maar word egter tot nege mate verleng deur die invoeging van rustekens voor die laaste kwart van die melodie (d).



Die **begeleidingsformule** is nie uniform vir die hele strofe nie maar volg die patroon 4 + 5 mate (x en y, sien voorbeeld). Vir die eerste strofe bestaan hierdie tweeledigheid in geïsoleerde linkerhandakkoorde en die reedsvermelde voëlsangstilering in die regterhand, gevolg deur 'n min of meer vloeiende agstenootbeweging. Gemeenskaplik aan beide eerste en tweede strofes is die pouses in die begeleiding tussen die melodiëreëls c en d, egter nie gelyktydig met dié in die stemparty nie, waardeur die teksreëls "Nehmt mich mit..." en "Theilt ich mit..." spesiale betekenis in die toonsetting verkry: die resultaat is 'n soort (ritme-) kanon.¹¹⁾ In die tweede strofe word by a en b volstaan met 'n dun tweestemmige begeleiding ter uitdrukking van die spelende wind, waarby die es-pedaalpunt sterk figureer. By c en d word die prosedure in die eerste strofe herhaal, nou egter 'n oktaaf hoër. Met die derde strofe skyn die toonskildering meer op die voorgrond te tree deur die opvallende aanwesigheid van toonleerfigure as voorstelling van stroom-beweging, soos in m. 178 - 179 as afwaartse lyn ("Hin zu dir von jenen Hügeln...") opwaarts in m. 181 - 182 ("eilt") en afwaarts in m. 184 en 186 ("fliess"). Om dieselfde rede bevat die begeleiding hier nie die pouses soos dit in beide eerste en tweede strofes die melodiëreël d (vergelyk m. 162 en 173) voorafgegaan het nie. Genoemde d-reël is ook in ander opsigte noemenswaardig; in die vorm van 'n gewysigde herhaling - sonder outentieke kadens, en uitgebrei met behulp van 'n addisionele maat - (m. 186 - 189), dien die melodiefragment ook as

kort vokale oorleiding na die voorspel van die vyfde lied. Hierbenewens het die ritmiese wysiging daarvan in m. 186 ( in plaas van  ens.) belangrike retoriese betekenis vir die hele lied: die sinkopiese vorm van dié fragment in die eerste en tweede strofes, en by die eerste verskyning in die derde strofe het gedien as uitdrukking van die haas van die minnaar; in al drie hierdie gevalle asook in die herhaling vanaf m. 184 word van die imperatief gebruik-gemaak: "Nehmt", "theilt" en "fliess". In "reaksie" op die opdrag "fliess... **unverweilt**" word nou, in m. 186, afgewyk van die geykte patroon deur die sinkopasievorm nou in die begeleiding aan te bring in plaas van by die stem. Hierdeur word uitdrukking verleen aan die eis vir onmiddellikheid, soos vervat in die woordjie "unverweilt". Terselfdertyd word die stemparty nou die "opvolger" - na analogie van die vorige strofes waar die stem die begeleiding "vooruitgeloop" het, en kan dus in verband gebring word met die woord "zurück", dit wil sê in "omgekeerde" volgorde. Die afwesigheid van pouses hier (m. 184 en 186), die gewysigde herhaling (tot m. 188) die dubbele byskrif **nach und nach geschwinder/sempré piu allegro, crescendo**, en die fragment "ja, unverweilt!",¹²⁾ dien nie slegs as voorbereiding van no. 5 se Vivace-voorskrif nie, maar onderstreep ook die hier heersende affek van gretigheid en haas.

2.82 Es kehret der Maien...

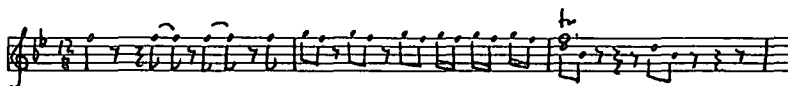
C-majeur; Vivace; C

Met twaalf mate (m. 190 - 201) die langste liedvoorspel in die siklus, vind 'n mens hier ook die grootste mate van motiwiese, ritmiese, dinamiese, karakteriserende en tempoverskeidenheid. Die pastorale grondgedagte wat die hele siklus deurvleg bereik hier in die voorspel alreeds 'n sekere hoogtepunt. Soos in 3 en 4 dra die simfonie, op. 68 klaarblyklik ook hier by tot die musikale materiaal. Die sinkope in m. 190 - 191 en die daaropvolgende - en latere - trillers is direkte terugverwysing na die nagtegaal-stilering uit die bekende "natuurtoneel" aan die einde van die simfonie se tweede deel (op 68, II, mate 129 en verder). Alternierend hiermee verskyn ook die koekoek-stilering van die pastorale simfonie in m. 193 en 195.

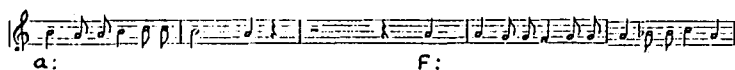
190



op. 68, 11, 129



In die lied self is die eenvoudige harmoniese sisteem (V en I), die neiging tot ostinaatvorming (met behulp van die amfibragiese ritme.!) en die tertsmodulasie C - a - F¹³) binne die strofe, bepalend vir 'n pastorale opvatting. Aansluitend by die voorspel kan die klavierfigurasies tussen die strofes, asook die tussenstrofiese oorleidings (byvoorbeeld m. 210) geld as voëlsangstilerings. Die direksprekende melodiek word bepaal deur die behoud van die reedsvermelde amfibragiese ostinaat (kadenspunte uitgesonder). Om te vergoed vir wat by 'n kleinmeester sou resulteer in vervelende monotonie, giet Beethoven die melodie in 'n tweeledige vormskema: 6 + 8 mate, 'n prosedure wat verder "ingekleur" word deur die reedsvermelde tertsmodulasie.



Slegs die twee strofiese tussenspele en die begeleiding vir die laaste strofe bring noemenswaardige afwykings. Terwyl die eerste die vokale aanhef vooruitloop met behulp van chromatiese omspeling van die hooftone (m. 219 - 220), geskied dit by die tweede (m. 237 - 239) by wyse van 'n triller en trioelversierings. Die derde strofe, met sy bekentenis "...nur unserer Liebe kein Frühling erscheint" (m. 248 en verder) beklemtoon dié toedrag deur die akkoord uitroepe by "Thränen" in m. 251 en 253, kleiner (m. 247, 252) en groter (m. 254 - 257) har-

moniese afwykings. Laasgenoemde mineurwending word beklemtoon deur die gedeeltelike unisone begeleiding, die byskrif Adagio en die fragmentherhaling "ja, all ihr Gewinnen".¹⁴⁾ Ook die twee tussenstrofiese klavierfigurasies in m. 209 - 210 en 227 - 228 staan in dieselfde verhouding tot dié in m. 245 - 246 as wat die geval was met die groter tussenspele.

2.83 Nimm sie hin denn, diese Lieder

Es-majeur; Adagio con moto cantabile; 2/4.

Paul Bekker (1911:364) se omskrywing van die slotlied as 'n "Widmungs-gesang" is 'n toepaslike een, in die sin van 'n verdieping in emosionele inhoud, soos blyk uit die samehang tussen die teks hier en dié van die voorafgaande gedigte: die verteller berus nou in die omstandighede soos geskilder in (veral) die vyfde lied. 'n Afrondende samehang word musikaal vergestalt deur die terugverwysing na die melodiek van die aanvangslied.¹⁵⁾ Die nuwe vorm van dié melodie staan tot die eerste lied in die verhouding van 'n soort "veranderde reprise". Sover vasgestel kan word, is die tekstuele terugverwysing na die openingsgedig reeds in Jeitteles se gedigte teenwoordig, alhoewel spesifiek die ooreenkomste tussen die vierde strofe hier en die vyfde strofe in 1 dalk aan Beethoven self toegeskryf kan word. Die besondere aan Beethoven se hantering is egter geleë in die daarstelling van 'n toonsetting wat nie die indruk laat van 'n stereotiepe "herhaling" nie, maar oortuig as 'n musikaal sinvolle nuutskepping, juis in aanpassing by die nuwe situasie: die vroeëre voorneme, "singen will ich..." word nou vervang met die opdrag "Nimm sie hin denn, diese Lieder...".

Uit die vormtegniese oogpunt is die voorspel van agt mate (m. 258 - 265) die mees afgeronde en musikaal mees geslote van die ses liedere, deurdat die vokale melodie hier in sy geheel verskyn en van 'n enkele deurlopende begeleidingsformule voorsien is.

Een van die interessantste aspekte van die lied is die buitengewone vormopset daarvan wat, in die lig van die liedtipes van die algemene agtiende eeu, kan geld as "onliedmatig". Indien die gekte begrip

"gewysigde strofiese lied" toegepas word op die sesde lied benodig dit verdere toeligting:

Drie gedeeltes is onderskeidbaar:

1. Mate 258 - 295: drie strofes, waarvan die eerste en die derde (m. 283 - 291) musikaal ooreenstem, en die middelstrofe (m. 274 - 282) vryer vergestalt is as 'n soort arioso: a b a. 'n Herhaling van die laaste reël van die derde strofe (m. 292 - 295) dien as oorleiding tot
2. (m. 295 - 305:) 'n identiese herverskyning van die melodie van die eerste lied. Die teks en begeleidingsformule dui in besonder op die laaste strofe van 1 (m. 41 - 49);
3. mate 305 - 342: 'n koda-agtige gedeelte wat musikaal gebaseer is op (veral) die derde frase van die melodie onder 2 genoem (d.w.s. frase c), en tekstueel die voorafgaande vierde strofe parafraseer.

Die agtmaatmelodie van die eerste en derde strofes vertoon in vergelyking met dié van die openingslied (waaruit dit ontwikkel het), 'n merkbare afname in bewegingsdrang, soos blyk uit die afwesigheid van die groter intervalle van vroeër, en die meer gelykmatige ritmiese verloop. Met betrekking tot laasgenoemde, val dit op dat die melodielyn in die derde frase (m. 270 - 271 en 288 - 289) selfs stagneer tot die monotoon f. Sodoende word ook uitdrukking gegee aan die nuwe situasie van resignasie en berusting. In die tweede strofe word dieselfde situasie verder verdiep deur die digter se romantiese identifisering met die natuur. Die melodiese lyn word nou gereduseer tot losstaande vokale fragmente, getsoleer deur rustekens en/of lang slotnote. Die naturalistiese teks met sy verwysings na aandskemering, stilte, laaste sonstrale, word musikaal ondersteun en verder belig deur laagliggende akkoordherhalings (sedert m. 278) wat slegs harmonies beweeg. Terwyl daar by 'n latere geleentheid behoorlik ingegaan sal word op musikaal-retoriese verskynsels, kan hier reeds gewys word op die skilderende element soos die "stilstand" by "...stiller See..." en die hoogliggende lyn by "Bergeshöh'". Op die moontlike simboolwaarde van die tertswending Es: I - G: 16/4 (m. 276 - 277) is reeds by 'n vorige geleentheid gewys (sien oorgang tussen eerste twee liedere, hierbo). Die derde strofe (m. 283 - 294) dien 'n dubbele funksie. Eerstens voltooi dit die klein drieledigheid van die eerste drie strofes (a b a),

en tweedens dien dit, synde weer eens 'n variant van die openingslied (soos die eerste strofe), as oorskakeling na die oorspronklike melodie self, wat hierna (m. 295 en verder) onveranderd terugkeer. Die strofe self word egter ook omraam deur herhalings waardeur die teksbetekenis beklemtoon word en die samehang met die voorafgaande strofes duideliker word. Die eerste hiervan "und du singst..." (m. 283) moet gesien word as voortvloeiend uit die teksfragmente "nimm sie hin denn..." (m. 266 en verder), "singe sie dann Abends..." (m. 270 en verder) en die skildering in die tweede strofe. Die tweede geval "nur, nur der Sehnsucht sich bewusst..." (m. 292 - 295) is die beklemtoning van die voorafgaande frase.

Hoewel die vierde strofe (m. 295 - 305) niks nuuts aan musikale gegewens bevat nie, bied die Koda (m. 305 - 342), eweneens gebaseer op bekende stof, heelwat meer ten opsigte van ontwikkeling en afronding en musikaalretoriese denke (sien latere bespreking). Massenkell (1966) verwys gevolglik daarna as die hoogtepunt van die siklus as geheel.

Dit is algemeen gebruiklik dat die instrumentale Koda¹⁶⁾ berus op die vereniging van modulatoriese en harmoniese middele, d.w.s. 'n konsentrasie op en om die tonika, en - in die geval van stuwende emfasiese musiek soos hierdie - op die herhaling van kort (bekende) melodiese fragmente op kort afstande. Ten opsigte van dié Koda val dit op dat slegs die tweede helfte van die hoofmelodie (reëls c en d) soos dit in m. 301 - 305 verskyn, onderwerp word aan hierdie stuwende en beklemtonende herhalingsbeginsel.

301 *Alligro molto e con brio*

welbt, und ein lle - bend Herz er - rei - chet, was ein lle - bend, ein lle - bend, ein lle - bend Herz ge - weht!

As direkte gevolg van die stringendo wat gelyktydig met c in m. 301 begin het, word c nou aan 'n "natuurlike" intensiveringsproses onderwerp: ná die klavierweergawe (m. 305 - 307), *Allegro molto e con brio*, word die stem bygevoeg (m. 307 - 309), gevolg deur dieselfde

fragment maar met die klavier in die hoër oktaaf. Eers met die crescendo in m. 311 word reël d, en daarmee voorlopige finaliteit bereik. Ook die teks verkry hiermee eers volle betekenis: die hortende fragmentherhalings vooraf dien as aanloop tot die vroeë afsluiting in m. 313. Met m. 313 begin 'n verdere afsnit in die verloop van die Koda, deur vir die eerste keer sedert die begin van die siklus weer materiaal uit die tussenstrofiese tussenspele uit 1 te gebruik: in m. 313 in die oorspronklike gepunteerde vorm (soos in m. 9 - 10), en in m. 316 - 317 in die trioolweergawe van m. 39 - 40. 'n Verdere verband met 1 word duidelik uit die  -begeleidingsfiguur (vergelyk 1, m. 49 - 52). Terselfdertyd bring m. 314 ook 'n heraanvang van die vierde strofe (vergelyk m. 297 en verder). Die vokaalmelodiese substansie is nou egter gereduseer tot 'n gelykmatige kwartnootbeweging wat sy oorsprong klaarblyklik in die melodiereëls a en d het. Die kadensiële funksie van die gedeelte (m. 314 - 321) dra by tot die uitdrukking van die meer positiewe teksinhoud "...vor diesen Liedern weicht...". Mate 321 - 329 is struktureel 'n terugverwysing na m. 305 - 313: ook hier die driemalige verskyning van reël c met dieselfde middele as vroeër, maar in veranderde volgorde. Die klavieroktawe verskyn nou in die tweede plek, sonder die stem, gevolg deur die stem-met-klavierweergawe. 'n Groter mate van spanning word egter bewerkstellig deur die vroeë crescendo (m. 323, saam met die klavierintrede), en die gewysigde verloop van d (m. 327 - 329), wat nou op die V7 (m. 329) beland, in plaas van die verwagte Tonika. 'n Oplossing van die spanning word teweeggebring deur die forte-woordherhaling "was" in m. 329, gevolg deur die finale vokale aanhang "was ein liebend Herz geweiht!" (m. 330 - 334). Oënskynlik nuut, word die verband tussen die frase en die hoofmelodie duidelik uit die ritmiese ooreenkoms met a () die getransponeerde sitaat van a by die klavierlinkerhand (m. 331), en die bekende intervalsamestelling es - c - bes in m. 331 - 332. Die vokale slotmotief g - f - g - es (m. 333 - 334) word onmiddellik deur die klavier opgeneem en verder gevoer, waarna (m. 337) c aanleiding gee tot die afloop. Die laaste twee mate van die naspel is 'n sametrekking van a, en dus van die begin van die hele Liederkreis. Afgesien van die afrondingsresultaat van hierdie prosedure, is dit ook histories reeds beoefen in die Da Capo-aria-praktyk van die Barok, en kan dit ook in etlike ander Beethoven-liedere waargeneem word.¹⁷⁾

As die vier melodiereëls van 1 (a, b, c en d) as strukturele uitgangspunt vir die musikale vergestaltung van die Koda geneem word, word gevind dat b nie verteenwoordig word nie (soos dit byvoorbeeld in m. 299 - 301 verskyn). Uit die sketse vir die eerste lied verskyn dié reël nêrens in die uiteindelijke vorm nie, wel verskeie onsuksesvolle pogings, soos blyk uit Nottebohm (1970:334 - 339) se transkripsies van die sketse en Schering (1921:85 - 87) se ondersoek na die chronologie van die sketse. Dit wil dus voorkom asof die Koda, soos ook die idee om die openingslied aan die einde van die siklus te laat terugkeer, reeds in 'n baie vroeë stadium van die komposisieproses vasgelê is, dit wil sê voordat die finale vorm van reël b gekonsipieër was.

Voetnote

1. Die invloed van die werk op die komponistegeslag ná Beethoven kan geïllustreer word met behulp van talle verwysings daarna, byvoorbeeld by Schumann, in die siklus *Frauenliebe und -Leben*.
2. No. 6 is, soos reeds aangetoon, 'n bewustelike terugverwysing na die openingslied.
3. Ook in sketse kom dié tert-ambitus ter sprake, hoewel met veranderde rigting en toonhoogte, naamlik (m. 104): c - c - des - es in plaas van c - b - c - as en (m. 105) des - es - f - des in plaas van c - des - es - c. Sien ook Kerman, op. cit. p. 132.
4. Die funksie van die Es-akkoord is bykans dié van 'n onvolledige ("Duitse") sekstakkoord in die toonaard van G-majeur (vergelyk die sg. "verlossingkwartsektakkoord" by Pienaar, 1972: 188 - 189).
5. Vergelyk veral op. 68, I, mate 151 - 190 en 197 - 236.
6. 'n Mens sou moontlik aflei dat hierdie kwasi-verlossingskwartsektakkoord 'n "empfindsame" wending daarstel as verlange tot innerlike rus (gesimboliseer deur die veraf blou berge en die stil blou see).
7. Sien ook Zimmermann, op. cit. pp. 63 - 64.
8. Ook die volgende drie liedere bevat soortgelyke stylmiddele, soos later aangetoon sal word.
9. Ook in die Gellert-toonsetting, op. 48/1 maak Beethoven van hierdie tegniek gebruik, dáár ter wille van die voorstelling van

onbeweeglikheid (= standvastigheid, vertroue).

10. Sien J.J. Engel, *Ästhetische Versuche*. Reuttligen, 1803, p. 234; J.G Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Bd I, p. 455; Bd. II p. 738.
 11. 'n Mens dink hier aan die prosedure by Bach, in die Johannes-passie: "Ich folge dir gleichfalls..." met soortgelyke betekenis.
 12. Vergelyk ook die invoeging van enkellettergrepige woorde "O" en "ah" in die Missa Solemnis, op. 123.
 13. Vergelyk in dié verband byvoorbeeld die toonsoortverskuiwings Bes - D en G - E in op. 68, I, by mate 151 en verder en 197 en verder, en F - D in die derde deel. Sien ook die gedeelte oor die oorleidings hierbo.
 14. Vergelyk ook die slotmate van die vierde lied in die verband.
 15. Schumann sou later dieselfde prosedure volg in sy *Frauenliebe und -Leben*.
 16. Oor die spesifieke instrumentalistiese aspekte soos in die Koda sal mettertyd uitsluitel gegee word.
 17. Riemann gebruik die term Devisenarie, waarvan "Blute nur" uit J.S. Bach se Mattheus-passie 'n voorbeeld is. Sien ook H.J. Moser, *Schlussdevisen, Kleine Beiträge zu Beethovens Liedern und Bühnenwerken*, in: NBJ, Augsburg 1925, p. 55 - 56. Sien ook die analise van *Adelaide* op. 46, nota 8.
-

2.84 Der Mann vom Wort, op. 99

G-majeur; Gemäss dem verschiedenen Ausdruck in den Versen piano und forte; 3/4.

Die teks (F.A Kleinschmid)

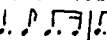
Friedrich August Kleinschmid (1749 - c. 1838)(Anderson, 1961 11:614) was sedert 1791 polisiehoof in Wenen (KHV, 1955: 276). Die gedig van ses strofes is 'n patosoorbelaaide, groteske opeenhoping van chauvinistiese slagspreuke wat die manlikheid, betroubaarheid en navolgenswaardigheid van die patriotiesgesinde Duitse man (selfs met neerhalende verwysings na die onbetroubaarheid van "Weibern"), beklemtoon.

Die musikale vergestaltung

Beethoven se toonsetting het waarskynlik in Mei of Junie 1816 ontstaan, kort na die liedersiklus *An die ferne Geliebte*, op. 98 (KHV, 1955:276). In 'n brief gedateer November 1816 aan die uitgewer Steiner verwys die komponis na "ein kleines Feldstück", 'n militêre verwysing wat waarskynlik dui op op. 99 (KHV, 1955:277). Op sowel die titelbladsy as die eerste manuskripbladsy het Beethoven die titel (opsetlik?) gewysig tot "Der Mann vom (sic) Wort", en "vom" driemaal onderstreep, 'n verskynsel wat, indien met voorbedagte rade beplan, kan dui op 'n spesiale semantiese betekenis vir die komponis ("vom" = "von dem" i.p.v. "von") (KHV, 1955:276). Aangesien daar geen spesiale gronde vir die ontstaan van die lied bestaan nie, moet aanvaar word dat die komponis tot toonsetting beweeg is a.g.v. die sterk moreel-didaktiese grondslag (eerbaarheidsgedagte) van die teks (sien ook Boettcher, 1928:50).

Al ses strofes (Schürmann, 1980:342-343) is identies getoonset as 'n tweeledige melodie (m. 2 - 6; 7 - 13). Die basiese agtmaatmelodie (2 + 2 + 2 + 2) word tot 'n totaal van 11 mate uitgebrei d.m.v. die liggevarieerde herhaling (as refrein) van die laaste tweemaateenheid, en die invoeging van 'n maatrus tussen die twee melodiehelftes. Die musikale tweeledigheid word bewerkstellig na aanleiding van die

teksstruktuur self. Hiervolgens word die derde en vierde reëls van die gedig inhoudelik van die aanvangsreëls geskei deur die beskuldigende trant daarvan: "Du kamest nicht; ist das ein Mann, auf dessen Wort man trauen kann?" (strofe 1). Dienooreenkomstig vertoon die strofiese melodie die geykte modulasiepatroon T - D; D - T. Die dominant-toonsoort word egter spoedig verlaat, sodat die toonsoort oorheers word deur die tonika en sy diatoniese hoofdrieklanke, I, IV en V. Dit is slegs die strofiese naspele wat 'n geringe uitwyking (na die subdominant) vertoon.

Beethoven se keuse van 'n ongelyke maatslag (3/4) in plaas van die "verwagte" reëlmatige 4/4 is reeds deur Boettcher (1928:76) beklemtoon. Dié keuse bring nie alleen konflik tussen die liedmatigheid enersyds en natuurlike spraak andersyds teweeg nie (m. 6, 8, 19, ens.), maar lewer ook 'n positiewe bydrae tot die teksverheldering deur die gevolglike skerper snitte tussen melodiese segmente. Nogtans doen die toonsetting as 'n kwasi-volksidoom "unpersönlich und unbeethovenssch" (Boettcher 1928:63) aan. Die hoekige, ietwat starre gepunteerde ritmes (3/4 ) en oorwegend trapsgewyse beweging is kenmerkend. Die opvallendste diastematiese patrone is die tertsbeweging, soos in m. 4 (g - a - b), 8 (fis - g - a), 9 (b - c - d) en 10 (a - b - c), en die kadenswending aan die einde van beide melodiehelftes: fis - a - d in m. 6, en a - d - b/a - d - g (in respektiewelik m. 11 en 13).

Die klavierbegeleiding wissel tussen twee- en vyfstemmigheid en vertoon 'n verskeidenheid tegnieke: geïsoleerde akkoorde as ondersteuning van die melodiese hooftone (m. 3 - 4, 13); akkoordale melodieverdobbeling (m. 5 - 6; 9 - 11; 12 - 13) en motiefimitasie (m. 8 - 9). Ook die middelstrofiese tussenspel (m. 6 - 7) is 'n eggo van die voorafgaande vokale motief. 'n Interessante klavierkommentaar op die slotreël van die (eerste) strofe word sigbaar in die driftige gepunteerde arpeggio-figuur in m. 11. Die crescendo-proses wat in m. 9 'n aanvang neem (en vir beide verdere strofes identies is) bereik met dié figuur 'n logiese forte-kulminasie, vóór die kadensrefrein van m. 11 - 13. Die erns van die vraag "ist das ein Mann...?" vind nogeens weerklank in die sprongryke gepunteerde ritmiek van die strofiese naspel wat as 'n piano-crescendo-forte-proses oor 'n totale omvang van drie oktawe strek.



Waar die kort voorspel (m. 0³ - 2) slegs die aanvangsfrase van die melodie vooruitloop, is die naspel 'n uitdrukkingsmatige weerklank van die voorafgaande vraag en die etiese motief daaragter. Die aanwending van die identiese naspel in die ander strofes word met soortgelyke grond geregverdig, nl. as drifige kommentaar op "...verdient des Mannes Namen nicht" (strofe 2) en op "...glich heil'gen Eiden, fest verband" (strofe 3), ens.

2.85 Ruf vom Berge, WoO 147

A-majeur; etwas lebhaft; 3/8.

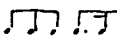
Die teks (Treitschke)

Die teks van die volksliedjie "Wenn ich ein Vöglein wär" is in 1778 in Herder se "Volkslieder" gepubliseer, en is ook later in die versameling "Des Knaben Wunderhorn" opgeneem (Friedlaender II, 1970:150). Die teaterregisseur, digter en akteur Friedrich Treitschke (1776 - 1842), Beethoven se medewerker vir die laaste weergawe van sy opera Fidelio, het die gedig uitgebrei tot ses strofes. Die toonsetting is in Junie 1817 as bylaag tot Treitschke se gedigte gepubliseer (KHV, 1955: 618).¹⁾ Dit is egter nie duidelik of die toonsetting geïnspireer is deur die volksliedjie self, of die Treitschke-parafrase nie (Schmidt-Görg, in Grundmann, 1964:57).²⁾

Die musikale vergestalling

Volgens 'n brief aan Thayer deur die dogter van Nanni del Rio, is die melodie van die liedjie 'n impulsiewe skepping tydens 'n uitstappie in die buitewyke van Wenen gedurende die somer of herfs van 1816 (Schmidt-Görg, ibid, 1964:56). Die skets (SV 101) wat ten opsigte van die

aanvangsnote afwyk van die gepubliseerde weergawe (a - b - cis, in plaas van a - a - b), is waarskynlik kort daarna van klavierbegeleiding voorsien, in voorbereiding van die uitgawe van Treitschke se gedigte.

As toonsetting van 'n volksgediggie, is die komponis se duidelike strewe dié van eenvoud. Die tweeledige diatoniese melodie (6 + 4 mate) bevat 'n momentele uitwyking na die dominanttoonsoort (m. 11 - 12) en verloop binne die omvang van 'n oktaaf (e - e'). Die grootste gedeelte van die melodie word egter beperk tot die kwint a' - e. Harmoniese progressies word beperk tot I en V. Trapsgewyse beweging oorheers; slegs die twee slotmate van die eerste gedeelte (m. 9 - 10) bevat groter inter valle as die dalende arpeggio e' - cis' - a' - e. Hierdie dalende lyn is terselfdertyd betekenisvol vir die woord-toonverhoudinge in die toonsetting. Net soos die stygende lyn van die begin direkte betrekking het op die teks (Wenn ich ein Vöglein wär!", kan ook die afwaartse gang vertolk word in terme van die teks "...flög ich zu dir!" Ritmies oorheers die 3/8-formule . ³⁾ Ook die deurgaans volgehoue hoë ligging van die melodieverdubbelende regterhandbegeleiding dui op so 'n teksbewustheid by die komponis. Die naspel (m. 15 - 21), wat as die tussenstrofiese tussenspel (vir strofes 1 - 5) effens gewysig is, bring 'n eggo van die voorafgaande melodielyn. Die klaviervoorspel (piu dolce, m. 1 - 3) is 'n vrye inleiding, waarin die tendens tot pedaalpuntvorming (vergelyk ook m. 12 - 13 en elders) sigbaar word.

Voetnote

1. Die **Wunderhorn**—weergawe bestaan uit drie strofes, waarvan slegs die eerste ooreenstem met Treitschke se gedig. Sien Schürmann, 1980:343.
 2. Boettcher (1928:40) aanvaar dat Beethoven se bron die "Wiener Musen-Almanach" van 1808 was. Dié datum rym egter nie met die impulsiewe ontstaan van die liedjie in 1816 nie.
 3. Ook die oorspronklike volksmelodie vertoon dié ritme. Vergelyk Friedlaender II, 1970:151, 541-542.
-

2.86 So oder so, WoO 148

F majeur; Ziemlich lebhaft und entschlossen; 6/8.

Die teks (Lappe)

Hierdie is die enigste teks van Carl Lappe (1774 - 1843) (KHV, p. 618) wat deur Beethoven getoonset is. Die gedig het in 1816 in die Leipzigse "Zeitschrift für die elegante Welt" verskyn. Vir sy strofiese toonsetting het Beethoven ses van die sewe strofes getoonset (Boettcher, p. 52). Die spreukagtige, kwasi-filosofiese teks is tiperend vir Beethoven se latere tekskeuses. Frases soos "ein Heiligthum der Schönheit", "Kraft fügt zu Kraft..." (eerste strofe), "wer hat das Glück schon ausser sich gefunden?", "die Aussenwelt ist Tand!" (tweede strofe) en "Traum ist der Erde Glück und Noth" (sesde strofe) oorweeg.

Die musikale vergestaltung

Volgens 'n eiehandige inskripsie van Beethoven self, dateer die toonsetting uit 1817: die werk is het as bylaag tot die "Wiener Modenzeitung" van 15 Februarie 1819 verskyn (KHV, p. 618).

Alhoewel strofies gekonsipieer, dui die uitvoeringsvoorskrifte in die teks op geringe tempowysigings ten opsigte van die vyfde en sesde strofes.

Die melodiegewing word bepaal deur die oorheersende, pendelende sillabiese  -beweging wat slegs by halffrase- en frase-eindes versag tot  of . Trapsgewyse beweging en nootherhalings is kenmerkend. Die openingsmaat (en die eggo daarvan in m. 17) het spesiale argitektoniese betekenis as motto-agtige aanhef - vandaar die ritmiese verruiming. Die swaaiende, gigue-agtige trant van m. 2 - 4 herverskyn identies in die tweede melodiefase (m. 4 - 7), wat slegs uitgebrei word deur die herhalende motiewe in m. 5² - 6¹. Die skeiding van die openingsmaat van die volgende teksreël deur middel van die dolce-tussenspel (m. 2) bring mee dat die verwagte driemaatfrase wat in m. 4 eindig, verruim word tot 1 + 1 (tussenspel) + 2 mate. Driemaateenhede kenmerk ook die res van die lied (vgl. m. 4 - 7, 7 -

10, 10 - 13, 13 - 16). Die slot van die vokale party (m. 17 - 20) is dieselfde as die vier openingsmate.

Vormtegnies is die toonsetting tweeledig, a a' (Boettcher, p. 57), met die skeiding tussen die twee verwante segmente in m. 10. Die verlengde fraseslotnoot en pouserende begeleiding in m. 10, asook die veranderde begeleidingsformule sedert m. 11 dui op so 'n opvatting. Die twee vormkomponente van die lied staan dus in 'n soort spieëlverhouding tot mekaar: a: 1 + 1 + 2 + 3 + 3; a': 3 + 3 + 1 + 1 + 2.

Die **harmoniese verhoudings** in die lied is konserwatief en beperk tot I, IV en V. Opvallend is die herhalings van dieselfde harmonie weerskante van die maatlyn (vgl. m. 7 - 11, 13 - 14 en 15 - 16). Die geïmpliseerde dominantmodulasie in m. 9 - 10 word in m. 10 - 13 as C-majeur voortgesit.

Beide vormtegniese seksies word ook duidelik van mekaar onderskei deur die gedifferensieerde begeleidingsformule. In a word die begeleiding gekenmerk deur melodieverdubbeling en harmoniese opvulling by die regterhand, teenoor 'n wigvormige patroon by die linkerhand. Die openingsmaat word egter - in ooreenstemming met die motto-karakter van die teks - begelei deur 'n (forte-?) unisoon by albei hande. Dié idee gee in die daaropvolgende tussenspel aanleiding tot 'n tweestemmige eggo. Dieselfde werkswyse vind gewysigde weerklank in die aanvanklike eenstemmigheid in m. 17 - 18. Laasgenoemde, nogeens gewysigd, vorm die strofiese naspel in m. 20 - 21. Die tweede gedeelte van die toonsetting vertoon begeleidingstegnies meer homofonies deur die patroon .

As 'n strofiese toonsetting is dit nie moontlik om gedetailleerde woordtoonverhoudings aan te toon nie. Tog is dit moontlik - en waarskynlik - dat die eerste strofe as uitgangspunt vir die toonsetting kon gedien het. Die geleidelike stygende lyn by "ein götterreicher Himmel", (m. 7 - 9) en die crescendo-proses en stygende tendens by "Kraft fügt zu Kraft und Glanz zu Glanz..." (m. 13 - 16) ondersteun so 'n opvatting.

2.87 Resignation, WoO 149

D-majeur; In gehender Bewegung. Mit Empfindung, jedoch entschlossen, wohl akzentuiert und sprechend vortragen; 3/8

Die teks (Haugwitz)

Die gedig het in 1817 in (Baron) De la Motte Fouqué se "Frauentaschenbuch" verskyn. Die digter was (Graaf) Paul von Haugwitz (1791 - 1856) - nie te verwar met twee ander amateurdigters Karl en Otto von Haugwitz nie.¹⁾

Soos die titel suggereer, is die teks 'n pessimistiese klag, soos weergegee in die openingsreël "Lisch aus, mein Licht! Was dir gebricht, das ist nun fort, an diesem Ort kannst du's nicht wieder finden!" Die aantreklikheid van die gedig vir Beethoven is egter waarskynlik geleë in die vasberade "du musst nun los dich binden". Laasgenoemde teksreël word in die toonsetting herhaal, met 'n deur die komponis ingevoegde "ja" tussenin. Die indruk wat die gedig op die komponis gemaak het, word weerspieël in die feit dat dit aaleiding gegee het tot Beethoven se persoonlike dank aan die digter (via die redakteur van die "Wiener Modezeitung"), 'n eer wat origens slegs die digters Matthisson (Adelaide), Tiedge (An die Hoffnung) en Jeitteles (An die ferne Geliebte) te beurt geval het (KHV, p. 619 - 620).

Die musikale vergestaltung

Volgens nagelate sketse is die toonsetting laat in 1817 voltooi (KHV, p. 620; Thayer-Forbes, p. 692). Dat aanvanklike pogings egter reeds uit laat-1816 kan dateer, kan nie uitgesluit word nie (NB II, p. 555), in welke geval Beethoven reeds voor publikasie insae in die gedig moes gehad het. Die eerste gepubliseerde weergawe van die lied het verskyn as 'n bylaag tot die "Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode" van 31/3/1818 (KHV, loc. cit.). Die vroegste sketse vir die lied bevat aanduidings dat 'n vierstemmige toonsetting aanvanklik beoog is (NB II, 1970:352, 355).

Vormtegnies verteenwoordig die toonsetting 'n drieledigheid: a (m. 1 -

15); b (m. 16 - 29); a' (m. 32 - 41). Die gedeeltes m. 29 - 32 en 41 - 49 dien respektiewelik as (vokale) oorleiding na die reprise, en koda; beide gebaseer op die aanvangsreël "Lisch aus, mein Licht". Die reprise self berus tekstueel op a, maar is musikaal gewysig: die sinsnede "du musst nun los dich binden" is 'n vrye variant van m. 11 - 15.

Ooreenkomstig die komponis se groeiende woordbewussyn veral in liedere wat uit innerlike drang ontstaan het soos hierdie, is die uitvoeringsvoorskrifte gedetailleerd. Opvallend in dié verband is veral die verwysing "goed geaksentueerd en sprekend voorgedra."²⁾ Hiermee is die belangrike historiese stap in die rigting van die suiwer deklamatoriese lied gegee. Die liriese melodie, wat die oorgrote meerderheid van Beethoven se liedere kenmerk, is volkome afwesig hier, en word vervang met 'n versnipperde, fragmentariese melodiegewing wat naverwant is aan die resitatief.³⁾ Dit is duidelik dat dit vir die komponis hier in die eerste plek gaan om die gepaste musikale uitdrukking van die swaartillende teks.

Die melodiese beweging word gekenmerk deur die aaneenryging van kort, verwante motiewe wat van mekaar geskei word deur rustekens. Hierdie Tmesis-proses verleen 'n hortende karakter aan die melodie, in aansluiting by die pessimistiesgekleurde teks. Fermate (in m. 29, 32 en 44) verleen addisionele assosiasie met die resitatiefstyl. Ook die onderlinge verhouding tussen frases is van betekenis vir die teksverheldering. Die neiging om verwante, dieselfde, of sekwensiële frases paarsgewys te groepeer het 'n effek van lusteloosheid, wat versterk word deur die swaarder klem op die eerste pols van die maat, teenoor die meer beweeglike (dikwels gepunteerde) laaste pols. Sulke paarsgroeperings is o.m. die seufzerpaar in m. 6 - 7 en 7 - 8 en die stemfragment ("wieder finden") in m. 9 - 10 teenoor die daaropvolgende eggo by die klavier, in m. 10 - 11. Die tweemaalige "Du musst nun los dich binden" in m. 11 - 15 staan in variantverhouding tot mekaar; mate 19 - 20 en 21 - 22 vorm 'n sekwenspaar, terwyl m. 23 - 24 en 24 - 26 diastematies identies is. Die melodiefragment "Lisch aus, mein Licht" (g - e - e' - d' - cis', m. 29 - 30) wys vooruit na die reprise (m. 33 - 34, a - fis - d' - cis' - b). Dubbelpare word gevind in die voorspel (m. 1 - 4) en die vokale weergawe daarvan in die koda (m.

41 - 45).

Soos in die geval van op. 83/1 tree 'n enkele motief sterk op die voorgrond, in die vorm van die terts-seufzer van m. 4 - 5 ("Lisch aus"), wat op sig self reeds in die tertsketting van die voorspel (m. 1 - 4) vooruitgeloop word. As frase-eindes verskyn dié vorm van die motief origens ook in m. 29, in die eerste gedeelte van die reprise self (m. 32 - 33), en in die Koda (m. 41 - 45). In laasgenoemde geval word die seufzerketting van die voorspel "gevokaliseer", deur die herbenutting van die openingstekstreël.

Ook in die vorm van die opgevolde tertsval, in welke geval die seufzer as vallende sekunde figureer, verskyn dié motief dikwels by frase-eindes, soos in die tertsstrukture in m. 5 - 6, 6 - 7, 7 - 8, 9 - 10 (en dienooreenkomstig in die reprise, in m. 33 - 34, 34 - 35, 35 - 36, 37 - 38), en in m. 29 - 30. Reëlregte tweetoon-seufzer verskyn in die middelgedeelte, in die sekwense van m. 20, 22, asook m. 24 en 26.⁴⁾

Die intervalstrekking van die seufzer-idee tot 'n sekst in m. 31 - 32 (met fermate) markeer die einde van die oorleiding tot die reprise. 'n Soortgelyke verruiming van die basiese motief word gevind in die kombinasie sekunde-terts aan die einde van die lied (m. 44 - 45). Dat die tertsskrede ook 'n strukturele funksie in die lied vervul - sonder duidelike teksassosiasies - blyk onder meer uit die melodiese progressies in m. 11 - 16 en 23 - 26.

Die gedeelte m. 11 - 15 is origens ook besonder insiggewend ten opsigte van musikale voorstelling van die teks "du musst nun los dich binden", deur die opsetlike isolasie van die woord "los" deur middel van rustekens. Ook die sigsag-patroon van die melodielyn en die onderbrekings in die begeleiding onderstreep hierdie **Hypotyposis**. Die sinkopiese "Du" in m. 11 (ook m. 39) het 'n sterk, onmiddellik persoonlike strekking.

Soos reeds aangedui, is die klaviervoorspel (m. 0³ - 4¹) 'n eenvoudige vooruitneming van die melodie-aanvang. Soortgelyk dien die tussenspel in m. 15 - 18 (veral m. 16 - 18) as voorbereiding vir die repeterende e van die middeldeel ("...lustig aufgebrannt"), en gaan

die progressie e' - g in m. 30 - 31 die daaropvolgende vokale eggo (m. 31 - 32) vooraf. Die repeterende C-majeur akkoorde in m. 17 - 18 is ook 'n bevestiging van die voorafgaande "losbinden", en hou toonsimboles verband met die opstandigheid teen die Noodlot, wat in op. 94 met dieselfde middel geïllustreer word. Die naspel (m. 45 - 49) daarenteen, bevat 'n eggo van die laaste drie mate van die lied. Hierdie noue betrokkenheid van die begeleiding by die melodiese gebeure kan verder geïllustreer word aan die eggo van voorafgaande melodiese fragmente soos in m. 10 - 11 (38 - 39), en die vokale "oorname" van die voorspelprogressies, in m. 41 - 44. Die klavier-tussenwerpsels in m. 20 - 21 en 22 - 23 behou verband met die res van die lied deur die opvallende tertsstruktuur daarvan.

Ten spyte van die oorkoepelende melodieverdubbelende funksie van die **begeleiding**, is ook 'n sterk teksverduidelikende funksie herkenbaar, wat op 'n beperkte skaal selfs as "onafhanklik" van die stem bestempel kan word. So word die langer nootwaardes of nootgroepe in die stemparty dikwels in die begeleiding gekontrasteer met kort, afgebroke akkoorde soos dit ten duidelikste in m. 11 - 15 voorkom. Die verband met die teks, "du musst nun los binden", is voor die hand liggend. By geleentheid word die begeleiding selfs vir langer periodes heeltemal weggelaat. Die dramatiese hoogtepunt van die teks, "findet nicht", word geaksentueer deur slegs 'n enkele akkoord, wat ook as toonskilderling beskou kan word, waarna die (eweneens onbegeleide) oorleiding begin. In die onmiddellik voorafgaande "sucht, sucht" (m. 26 - 27) daarenteen, is dit juis die voller begeleiding, wat met die spanningsvolle ("soekende") chromatiese progressie (crescendo) die teks toelig.

Die grondliggende affek van terneergedruktheid vind in a weerklink in die neiging tot gelykstemmige melodieverdubbeling in hoë en lae registers, soos in m. 4 - 8, 9 - 10, 13 (en 32 - 36, 37 - 38) en m. 27.

Die relatief eenvoudige harmoniese verhoudings in a (D-majeur - b-mineur) word sterk gekontrasteer deur die chromatiese inkleding van b. Deur aan die tonika van die parallelle mineurtoonsoort, b-mineur in m. 16 die nuwe funksie van die leitoon te verleen, waardeur C-majeur bereik word. Laasgenoemde toonsoort beweeg deur G-majeur (m. 22 - 26) terug na die tonika (m. 28: D:V4/3). Die verrassingseffek van C-majeur

(in "Napelse" verhouding tot die voorafgaande b-mineur), asook die invoering van chromatiese akkoorde (G:VII⁷ in m. 21 en 22), chromatiese deurgangsharmonieë in m. 26 - 27 dra by tot die spanningsvolle teksinhoud van die middeldeel. Die teksgedeelte "...die Flamme irre gehet, sucht, findet nicht" word treffend belig as musikaalretoriese *Dubitatio* deur die verrassende harmoniese wendinge, ter ondersteuning van die opwaartsbewegende melodiese gang, dramatiese onderbrekings en opwelling in dinamiek.⁵⁾

In die reprise word volstaan by die tonika as afsluitingstonsoort. Die strukturele betekenis van die seufzer en die frasestruktuur word soos volg aan die hand van die vokale party geïllustreer.

In gehender Bewegung

Mit Empfindung, jedoch entschlossen, wohl akzentuiert und sprechend vorzutragen

5
Lisch aus, lisch aus, mein

10
Licht! Was dir ge - bricht, das ist nun fort, an diesem Ort kannst du nicht wieder - finden!

16
Du mußt nun los dich bin - den, ja, du mußt nun los dich bin - den.

21
Sonst hast du lustig aufgebrannt, nun hat mandir die

26
Luft entwandt; wenn die - se fort ge - wo - het, die Flam - me ir - re gehet, sucht -

32
sucht - findet nicht - lisch aus, mein Licht! lisch aus, lisch

36
aus, lisch aus, mein Licht! Was dir ge - bricht, das ist nun fort, an die - sem

41
Ort kannst du nicht wie - der - fin - den; du mußt nun los dich bin - den lisch

Nach und nach etwas langsamer

49
aus, lisch aus, lisch aus, mein Licht! *Etwas langsamer*

Voetnote

1. Dié inligting is vervat in 'n ongepubliseerde artikel deur Karl Schindler, *Der Dichter des Liedes "Resignation"* (s.d.), en word hier meegedeel met die vriendelike toestemming van die direkteur van die Beethoven-Archiv, Bonn.
 2. Die voorskrif "Mit Empfindung..." is in 'n sketsboek deur Beethoven self gewysig tot "mit inniger Empfindung", 'n wysiging wat egter nie in die gedrukte weergawes van die lied opgeneem is nie. Vgl. NB II, p. 349 - 350.
 3. As direkte voorloper hiervan sou die lied "Wonne der Wehmut", (op. 83/1, 1810) kon geld.
 4. Dit bly 'n ope vraag of die herhaalde b in m. 15 nie gesien moet word as 'n notasie-oorblyfsel van die 18de-euse ornamentiek, en dus as 'n seufzer cis-b gelees moet word nie, soos die progressie e - d in die musikaal verwante toonsetting van dieselfde teksfragment in die reprise, m. 41. Vergelyk ook Michael Tilmouth se verwysing na dié aangeleentheid ten opsigte van ander vokale werke van Beethoven, in sy artikel: *The apoggiatura in Beethoven's vocal music*, in MT III 1970:1209 - 1211.
 5. Kyk 3.3, voetnoot 32.
-

2.88 Hochzeitslied (für Giannatasio del Rio), WoO 105

C-majeur; Mit Feuer, doch verständlich und deutlich; C

Die teks

Die digter, Anton Joseph Stein (1759 - 1844) was professor in filosofie en klassieke literatuur aan die universiteit in Wenen (Schürmann, 1980: 669). Die gedig - 'n enkele strofe van sewe reëls - dra die huwelikspartjie op aan die huweliksgod Hymen.

Die musikale vergestaltung

As liedtipe behoort die lied tot dieselfde kategorie van "ons"-liedere as die drinkliedere WoO 109 en 111, en die patriotiese liedere WoO 121 en 122. Ook die vormtegniese opset is dieselfde, nl. tweeledig (8 + 8) waarvan die eerste segment na die dominant moduleer, en die tweede herhaal word as eenstemmige koorrefrein. Die lied bestaan in twee vorme wat slegs daarin verskil dat die tweede (Engelstalige) weergawe (Hess 124) in die toonsoort van A-majeur is en 'n vierstemmige refrein vir gemengde koor bevat. Die eerste weergawe (in C) het in 1819 ontstaan as huweliksgeskenk van Beethoven aan die bruid, wie se vader 'n Beethoven-kennis was. Aangesien die vroeëre vorm eers in 1924 ontdek is, en die Engelse weergawe (by geleentheid van prinses Victoria se huwelik) reeds in 1858 in Londen gepubliseer is, is lg. gesien as 'n willekeurige verwerking van die verlore oorspronklike. Die toedrag is eers in 1936 deur Cecil Oldman opgeklaar, met die ontdekking van 'n Engelse kopie in die handskrif van die komponis. Die korrekte volgorde van die twee weergawes is eers in 1972 deur Willy Hess opgeklaar (Hess, 1972: 179 - 182). Die begeleiding volg die geykte patroon van melodieverdubbeling (as twee- tot vierstemmige akkoorde). Die begin van die refrein toon ooreenkoms met die sopraan-fragment "deine Zauber..." uit die finale van die negende simfonie (Allegro ma non tanto, m. 20 - 22).

2.89 Abendlied unterm gestirnten Himmel, WoO 150¹⁾

E-majeur; Ziemlich anhaltend; C.

Die teks (Goëble)

Goëble, 'n onbekende, waarskynlik dilettantedigter, sluit met sy pseudo-filosofiese **Abendlied** nou aan by die algemeen godsdienstige opvattinge van die Aufklärung. Die resultaat - soos by Gellert - (vgl. op. 48) het byna 'n soort populêre, Christelik-piëtistiese inslag: deur die fisiese opwaartsstrewe, weg van die aardse beperkings ("Erde ist ihr eng' und klein, auf den Sternen möcht' sie sein", - einde tweede strofe), word die eintlike doel bereik: "bald hab' ich das Ziel errungen... ernte bald an Gottes Thron meiner Leiden schönsten Lohn" (- einde laaste strofe).

Hierdie "proses" van verdienste deur lyding word in die eerste van die vier strofes ingelui deur 'n beskrywing van die nagstilte en sterreskoonheid, beelde waardeur die siel hom kan loswoel van die ondermaanse. In die tweede strofe kom die strewegedagte sterker na vore: (die siel) "will nur ringen, will nur streben...". Vreesloosheid vir aardse onrus word in die derde strofe berustend besweer met "...hoffend blicket sie nach oben, wo der Sternenrichter thront." Die troos van die hoogste loon in die lewe hierna vind uiting in die hoofgedagte van die laaste strofe: "lange, lange nicht mehr dauert meine Erdenpilgerbahn...".²⁾

Volgens 'n aanduiding op die manuskrip het Beethoven die lied op 4 Maart 1820 voltooi. Dit is opgedra aan dr. Anton Braunhofer, die arts wat Beethoven in die jare 1820 - 1826 behandel het (KHV, 1955:621 - 622). Die Duitse (i.p.v. Italiaanse) byskrif "Ziemlich anhaltend", is kenmerkend vir die latere liedere (vgl. ook die latere instrumentale werke in dié verband).

Die musikale vergestaltung

Vir elk van die vier strofes gebruik Beethoven basies dieselfde melodie, waarby die agt versreëls paarsgewys saamgegroepeer word om vier

melodiëreëls (a, b, c, d) te vorm, wat van mekaar geskei word deur 'n kwartnoot- (of agstenoot-) rusteken. Die halfmaatopslag (C= ♩) word deurgaans behou. Ter wille van die talle illustratiewe trekke in die teks word individuele melodiëreëls (a, b en d) egter dikwels aan klein kontoerwysigings onderwerp, sonder om die basiese melodiëreëls wesenlik van karakter te laat verander. Reël c bly egter vir al vier strofes onveranderd. Die volgende vergelyking tussen die melodievorme van a en b in die eerste, tweede en vierde strofes, dien ter illustrasie:

Strofe 1

a b

Wenn die Son - no nieder - sin - ket, und der Tag zur Ruh sich neigt; Lu - na freundlich lei - ne winket, und die Nacht hernie - der - steigt;

Strofe 2

a b

Schau so gern nach Jo - nen Ster - nen, wie zu - rück ins Va - ter - land, hin nach Je - nen lich - ten Fer - nen und ver - giß der Er - de Tand;

Strofe 4

a b

Ei - ne lei se Ahnung schäu - ert mich aus Jo - nen Wol - ten an; lan - ge, lan - ge, nicht mehr dauert mei - ne Er - den - pil - ger - bahn,

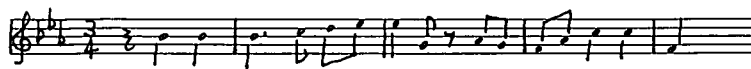
Die kort voorspel (m. 1 - 2) het uitsluitlike stemmingskeppende funksie. Die tussenspele tussen strofes is konsekwent twee mate lank en bestaan uit 'n eggo van die voorafgaande vokale fragment terwyl dit ook die begeleidingsformule van die volgende strofe vooruitloop. Die koda (m. 72 - 81) bevat 'n herhaling van die laaste teksreël, en 'n kort naspel (m. 76 - 79).

Die koraalagtige, sillabiese idioom hou noue verband met dié in die Gellert-liedere, op. 48, no. 1 - 5. Kenmerkend is die hoekige ritmiek en 'n tendens tot melismaloosheid. Toonrepetisies geskied hier vanuit soortgelyke oorwegings as wat by op. 48 gegeld het. So dien die toonrepetisies in melodiëreël c in die eerste strofe (m. 10 - 14) ter beklemtoning van Beethoven se persoonlike natuuroopvatting, wat op sigself noue verband het met sy Godsbegrip (Kahl, 1937:222, 226). Die herverskyning van dié melodiëreël in die ander strofes, geskied nie slegs vanweë die strofiese skema nie, maar moet gesien word as "transponering" van die ewige natuurbeelde (in strofe 1) na dié van die idealistiese lewenshouding in strofe 2 ("...will nur ringen...", m. 28 - 32), 3 ("...keine Furcht kannsie mehr quälen...", m. 46 - 50) en

4 ("...bald hab' ich das Ziel errungen...", m. 64 - 68). Dit is verder opvallend dat hierdie melodiëreël, soos reeds genoem, in al vier strofes, die enigste is wat nie aan enige wysiging onderwerp word nie, maar in sy uiterlike voorkoms aldus 'n sekere simboliese "onwrikbaarheid", standhoudenheid, impliseer.

Soos selde in Beethoven se liedkuns openbaar die **Abendlied** 'n opvallende tendens tot toonskildering in die melodielyn en begeleidingsfigure. Die meermalige aanwending van illustratiewe figure het selfs vir Bücken (1925:39 - 41) die betekenis van toonsimbole. Oorsigtelik kan die volgende verskynsels van die aard in die melodielyn aangetoon word:

- 1 Die dalende aanvangsreëls "Wenn die Sonne **niedersinkt**, und der Tag zur Ruh' sich neigt; Luna freundlich leise winket, und die Nacht **hernieder steigt**" (m. 2 - 10) is 'n duidelike verwysing na die teks.
2. Die geleidelik stygende lyn by "wenn die Sterne prächtig schimmern, tausend **Sonnenstrassen** flimmern" (m. 10 - 14).
3. Die oorwegend trapsgewyse beweging (of kleiner intervalspronge in dieselfde rigting) word in die afloop van die eerste strofe (reël d) vervang met op- en afwaartse spronge, waardeur 'n groter vryheid en omvang gesuggereer word: "...fühlt die Seele sich so **gross**". Die crescendo-forte-proses ondersteun dié wending (m. 14 - 18). Ook die voltooiende sinsnede "...windet sich vom Staube **los**" kan illustratief opgeneem word vanweë die wisseltoonbeweging en die majeur sekst fis - dis.
4. Die eerste reëls van die tweede strofe (m. 20 - 24) word in kontoer en rigting aangepas om die nuwe tekssituasie te verduidelik. Die stygende lyn by "Schaut so gern nach jenen Sternen" het nie alleen 'n uiterlike ooreenkoms met die openingsreël van die eerste lied uit op. 98 nie - die simboolwaarde blyk ook uit die soortgelyke tekssituasie: in beide gevalle is sprake van 'n blik in die verte; in beide gevalle 'n opwaartse toonleerfiguur; albei melodiefragmente val terug deur middel van 'n groot intervalsprong: in op. 98 'n dalende sekst, in die "Abendlied" 'n dalende septiem. Ritmiese ooreenkoms is geleë in die opslag van die twee kwartnote, en in die puntering.



WoO 150



5. In reël b (m. 24 - 28) word die oorspronklike melodievorm (vgl. m. 6 - 10) eweneens aangepas, t.w.v. "...hin nach jenen lichten Fernen". Die daling by "...und vergisst der Erde Tand..." is gelyktydig 'n simboliese sinspeling op "Erde" en "Tand".
6. Vir reël b in die derde strofe (m. 42 - 46) geld dieselfde as by 5 hierbo genoem. Vgl. "...blicket sie nach oben, wo der Sternenrichter thront...".
7. In reël d (m. 50 - 54) word die septiem-sekst-spronge e¹ - fis - dis¹ omgekeer tot e¹ - fis¹ - dis¹, t.w.v. 'n hoogliggende "...Himmelslicht" (m. 53).
8. In strofe 4, reël b (m. 60 - 64) dieselfde melodiesituasie as in m. 6 - 10 ("Erdenpilgerbahn").
9. In die vokale gedeelte van die Koda (m. 72 - 77) val die hortende "bald, ja bald..." op as uitdrukking van gretigheid vir die "schönen Lohn".

schwungen, ernt bald an Gottes Thron meiner Leiden schön - nen Lohn, ja bald! bald meiner

Lei - den schön - nen Lohn.

Allegro

10. Die chromatiese progressie gis - g - fis in m. 74 is 'n ooglopende beklemtoning van die woord "Leiden" - 'n welbekende uitdrukkingsformule vir smart en lyding. Sien vorige voorbeeld.
11. Die vokale slotnoot (a | o | z), as langste enkele nootwaarde in die hele lied, is 'n eenvoudige simbool vir die ewigheid, waarna die

digter streef.³⁾

In die klavierbegeleiding van die lied val die konsekwente vertikale konstruksies op: vier- tot agtstemmige homofoniese akkoordprogressies is die reël. Gelyke kwartnootakkoorde oorheers, waarby die boonste noot konsekwent die melodie verdubbel, soos in m. 2² - 10', 14² - 18', 22² - 28', 32² - 36', 50² - 54', 68² - 72', 73² - 76'. Uitsonderings, waarby die melodielyn nie direk teenwoordig is nie, is m. 20² - 22' (die begeleiding beweeg in die teenoorgestelde rigting, moontlik ter wille van 'n intensivering van die ruimtelike aspek), en m. 72 - 73.

Origens het die begeleiding 'n sterk skilderende of beklemtonende funksie. Die opvallendste verskynsel in dié verband is die gereelde akkoordrepetisies by verskynings van reël c. In m. 10 - 14 verskyn dié begeleidingspatroon vir die eerste keer, as triooolherhalings. Die stygende tendens - soos die melodie self - en die moontlike verklaring as "flikkering" maak ook hier 'n son- of hemel-simboolopvatting moontlik.⁴⁾

Die sestiedenootakkoordrepetisies in m. 44 - 46 het dieselfde funksie ("...wo der **Sternenrichter** thront..."). Die herverskyning van dieselfde formule op dieselfde punt in die ander strofes kon vermy gewees het. Wanneer dit egter nie gebeur nie (vgl. m. 28 - 32) moet dit, soos in die geval met die melodie hier, verklaar word uit die plaasvervangende funksie van die begrip "streben" (= opwaarts). Dit is ook die geval in m. 64 - 68 ("...das Ziel errungen..."). In m. 46 - 49 daarenteen, verkry dié progressie woordskilderende betekenis. Die militaristiese gepunteerde ritmes hier dien as uitdrukking vir die teksgedeelte "...keine Furcht kann sie sehr quälen, keine Macht kann ihr befehlen...". 'n Mens let ook op die totaal afwesige akkoord-ondersteuning by "befehlen" in m. 49 - 50, in teenstelling met die prosedure in strofes 1, 2 en 4.

Thront. Kei-ne Furcht kann sie mehr quä-len, kei-ne Macht kann ihr be-fehlen; mit ver.

ff cresc.

ff cresc.

As derde begeleidingsformule geld die oplossing van die kwartnootakkoorde in sestiendenoot- of agstenootfigurasies, soos in m. 38 - 46, en 56 - 64. Die tekstuele uitgangspunt in een genoemde geval is die verwysing "ob der Erde Stürme toben...". Vir die onmiddellik hieropvolgende gedeelte ("...hoffend blicket...") word dié patroon gevarieer tot die veel ligter  -patroon.



Die agstenootrepetisies (pp) hou waarskynlik verband met die sinsnede "Eine lelse Ahnung schauert mich...".

Die voorspelfragment in m. 1 - 2, 'n sinkopies dalende arpeggio, sluit ten opsigte van betekenis aan by die teksaanvang, om in m. 10 'n dalingsproses, wat sodoende oor twee en 'n half oktawe strek, te voltooi. Soortgelyk dien m. 19 - 20 as tweede helfte van die tussenspel, dieselfde doel ten opsigte van die begin van die tweede strofe. Die laaste twee tussenspele (m. 36 - 38 en 54 - 56) dien beide, benewens die eggofrase in die eerste maat daarvan, as funksionele oorleiding tot die begeleidingspatroon van die volgende strofe.

Die interessantste aspek van die begeleiding is egter die retoriese funksie daarvan in die kort naspel (m. 75 - 79). (Sien voorbeeld op p. 348). Die laaste melodiereël (d) verskyn volledig, en in die hoë klavierregister (m. 76 - 80). Terwyl die afsluiting van die stemparty (om stemtegniese redes?) nie hoogliggend is nie, en lg. as "strewesimbooliek" tog wenslik is, word daardie funksie deur die klavierparty oorgeneem, en in die laaste een en 'n halwe maat (m. 80 - 81) nóg verder gevoer deur die boonste lyn (e-) - fis - gis. Die swewende, "onnatuurlike" tertsposisie van die tonika-akkoord hier, die teenbeweging by die linkerhand - om sodoende op die slotakkoord 'n totale omvang van meer as vier oktawe te behels - , die lae dinamiese vlak (pp - sempre pp) en die gekomponeerde ritardando, is enersyds 'n aksentuering van die "skoonste loon". Andersyds is hierdie 'n weliswaar

naTewe, maar oortuigende manifestasie van Beethoven se uitdrukking van die "Jenseits", met beperkte middele.

Die toonsoortsituasie bly vir alle strofes dieselfde, en beweeg (in die eerste strofe) vanaf die tonika-begin, deur D-majeur (m. 7 - 8) en A-majeur (m. 9 - 12), terug na die tonika (m. 12/13 - 17).

Beethoven se simboolopvatting betrek oënskynlik ook die terrein van toonsoortkeuse. Vir Bücken (1925:41) is die keuse van E-majeur vir Beethoven se toonsetting van drie "Mondschein-poesien", nl. **Sehnsucht** (Reissig, WoO 146), **Klage** (WoO 113) en **Abendlied** (WoO 150) nie toevallig nie en verklaar dit as 'n gewisse "Farbenvorstellung" by Beethoven, soortgelyk aan die simboliek van die tertsverhouding Es - G in op. 98. Kahl (1937:263 - 264) wys op dieselfde toonsoort (E-majeur) in die tweede deel uit die strykkwartet op 59 no. 2 wat (volgens Czerny) sy ontstaan te danke gehad het aan Beethoven se bewondering vir die nagtelike hemel.

Soos die melodiese materiaal gedifferensieerd voorkom in die teenstelling van (soms) dalende, trapsgewyse, deels chromatiese beweging (a, b) teenoor opwaartsneigende, sprongryke diatoniese beweging (c, d), vertoon die harmoniese middele gevolglik ook dieselfde eienskappe.

Die rykste harmoniese palet word verteenwoordig deur die chromaties-dalende baslyn van die eerste vier mate van elke strofe. Hiervan is dié van die eerste strofe uniek. Die oorblywende drie strofes benut op dieselfde punt 'n ander, eweneens chromatiese progressie.

Strofe 1

Teks: wenn die Sonne nieder-sinket, und der Tag zur Ruh sich neigt

Harmoniese

progressie: I6/4	I6	V4/3 I	V4/3/V	VII4/2	I6/4	V6/5/V	IV4/2	I6
Maat: 2	3		4		5		6	

Strofe 2, ens.

Teks: Schaut so gern nach je - nen Stern - nen, wie zu-
Harmoniese

progressie: I V6 V4/2/IV IV6 I6/4 V6/5/V V4/3/V VII4/2
Maat: 20 21 22

Teks: rück ins Va - ter - land
Harmoniese

Progressie: I6/4 V6/5/V V4/2 I6
Maat: 23 24

Voetnote

1. Volgens die outograaf lui die titel "Abendlied unter dem...". Sien Schürmann, 1980:347.
 2. Sien ook Schiedermaier, Die Gestaltung weltanschaulicher Ideen in der Vokalmusik Beethovens, Bonn 1934, p. 8.
 3. Vgl. ook die Busslied, op. 48 no. 6, m. 111 - 113, vir 'n soortgelyke effek.
 4. Vgl. op. 98, laaste lied, m. 278 - 282: "...und sein letzter Strahl..."; op. 48 no. 4, m. 18 - 27: "Wer trägt der Himmel unzählbare Sterne..."; WoO 129 m. 35 - 39: "...danke Gott, der dich ernährt...".
-

HOOFSTUK 3. ONTWIKKELINGSTENDENSE IN BEETHOVEN SE LIEDERE

3.1 Stilistiese en idiomatiese ontwikkelingstendense

Die wye verskeidenheid van vorme en style wat kenmerkend is vir die liedkuns van die 18de eeu, en wat verklaar kan word uit die verskeidenheid voedingsbronne en funksies, word duidelik weerspieël in Beethoven se liedere. Alle gangbare style, van die eenvoudige volksliedidoom tot die virtuose aria vind neerslag in sy liedkuns. Die belangrikste invloede was dié van die **Italiaanse en Franse opera**, die idioom van die **volksmusiek**, (volgens die ideale van die eerste Berlynse skool), die "Singspiel" en die **krygs- of patriotiese liedtipe**, asook die **instrumentale musiek**, waarby ingesluit kan word 'n geringe **Sperontiese** invloed. Die **geestelike lied** as afsonderlike liedtipe word by Beethoven beperk tot enkele items uit op. 48, en toon op sigself invloed van die **Protestantse koraal** en 'n gepaardgaande "**kerkstyl**". 'n Laaste kategorie is die vrye **deklamatoriese lied** wat as uitgangspunt die Barok-resitatief het.

3.1.1 Italiaanse opera-invloed

Van alle stilistiese aspekte is die vokale kuns van die Italiaanse opera die sterkste waarneembaar, en bly werkzaam tot in die laaste liedere. Vroeë liedere soos WoO 108 en WoO 114 word in geheel gekenmerk deur 'n sterk Italiaanse inslag sowel ten opsigte van stem as begeleiding. Eersgenoemde lied, wat ook die subtitel "arioso" dra, se Napelse stylherkoms word duidelik uit die trommelbegeleiding asook die terughouding- en seufzer-ryke melodiek.

Die ietwat latere WoO 114 (1792?) is 'n samevatting van die buffa-idioom, soos gesien kan word aan die toonleermotiewe, emfatiese teksherhalings, resitatiefelemente en tipiese klopbegeleiding. Ook WoO 118 (1794/95) bevat in die eerste gedeelte van dié dubbellied, uitgesproke Italiaanse kenmerke, en kan gesien word as die histories oorgelewerde "Szene und Arie", soortgelyk aan Mozart se "Das Veilchen". Hiervolgens word die eerste strofe ingeklee as 'n begeleide

resitatief, gevolg deur 'n klaviervoorspel as tematiese inleiding. Kort, afgebroke, seufzer-ryke motiewe, herhalings van teksfragmente, kenmerk die hoofdeel van die lied as sterk aria-invloede. Die tweede lied bevat 'n afsluiting wat herinner aan die operafinale.

Die hoogtepunt van die Salieri-geïnspireerde Italiaanse idioom is egter veral geleë in **Adelaide** (op. 46) wat volg kort na WoO 118. Terwyl laasgenoemde werk by implikasie neerkom op die **Szene und Arie**, is op. 46 selfs omskryf as **solokantate**: behalwe vir die feit dat die dramatiese resitatief hier "vervang" is met 'n meer liedmatige **Larghetto**-gedeelte, is etlike ander eienskappe tipesend van die Italiaanse arialiriek nawysbaar, soos sekere aanvallige melodiese wendinge, terughoudings en seufzer-melodiek, chromatiek as spanningsfaktor, herhaling van teksfragmente (veral die naamrefrein) en die emfatiese slotstretta. Die geslaagdheid van die komposisie is egter ook geleë in die noemenswaardige motiwiese geslotenheid, wat moontlik dui op inwerking van instrumentale komposisiebeginsels. Gelyktydig (1795) ontstaan WoO 119 as eerste toonsetting van 'n Italiaanse teks, 'n kansonettipe komposisie as tipiese modeverskynsel van die tyd (vgl. Mozart, **An Chloë**).

In hierdie stadium (ca. 1798) word terselfdertyd tekens van vereniging van lied- en Italiaanse stylelemente sigbaar. So word die uitgesproke (Duitse) volksliedidioom van WoO 123 (soos op. 75/3, 1799) afgerond met 'n Italiaansgeoriënteerde stretta. (Die proses bereik eers met WoO 133 'n verdere ontwikkelings stadium.) Sowel die Italiaanse kansonet, WoO 124, as die Engelse eweknie, WoO 125, bly herkenbaar Italiaans in idioom. Ten spyte van tegniese soos motiefontwikkeling en 'n grondliggende variasiebeginsel, het WoO 129 (**Der Wachtelschlag**) nog steeds die voorkoms van 'n solokantate. Versierings soos die vokale terughouding (*apoggiatura*) en dubbelslag, is egter in die eerste plek te verklaar vanuit die teksgegewe. Gedurende die tydperk ná die Heiligenstadt-brief, word die bogemelde assimileringsproses meer sigbaar. Beide WoO 132 en 133 bevat tekens hiervan deur onder meer die motiwiese geslotenheid en twee- of viermaat periodes, iets wat in die geval van WoO 133 as Italiaanse toonsetting (**In questa tomba oscura**) des te meer opval. Woordherhalings en tradisioneel bevoorkeurde wendings soos seufzer word vermy. Die secco-agtige

akkoordaanvang van WoO 132 word gestileer tot 'n retoriese aanhef vir elke strofe.

Vanaf hierdie punt word aria-invloede gereduseer tot feitlik slegs stretta-effekte. Laasgenoemde bevat egter min van die vertonerige element, en word primêr ingestel op affekverhoging, soos in WoO 136. Ook die "ja" invoeging hier (m. 76) dien dieselfde doel. In WoO 137, 'n toonsetting wat terselfdertyd 'n hoogtepunt in vormeksperimentering en versmelting van vokale en instrumentale middele daarstel, het die kadensa (m. 99 - 100) 'n primêre oorleidingsfunksie.

In op. 75/2, soos WoO 137 eweneens 'n hoofwerk in terme van vorm-tegniese uitleg, word die dramatiese "toneel"-opset van byvoorbeeld WoO 118 teruggevind, nou egter meer verfynd, teksbeding en gestileerd. Ook die ariastretta is 'n logiese kulminasie van die voorafgaande.

Die vier Italiaanse toonsettings uit op. 82 beklee 'n besondere posisie as ryp assimilasie van lied- en aria-elemente. Moontlik as gevolg van die taalmedium is etlike elemente eie aan die aria steeds nawysbaar - no. 3 en no. 4 word respektiewelik gekwalifiseer as "aria" en "arietta". Al vier toonsettings bevat versierde weergawes van voorafgaande melodiefragmente, en herhalings van korter en langer tekssnitte. 'n Gestileerde Da Capo-idee in no. 1 en 4 herverskyn later in op. 83/3. Stretti is aanwesig in die eerste drie liedere; secco-begeleide parlando-gedeeltes verskyn in no. 1 en 3. Die melodiegewing van uitdrukkingsbegrippe soos "Languir" (no. 2) hou nog verband met tipiese Italiaanse ariapraktyk. Soos in WoO 137, het die kadensa in op. 82/1 die funksie van 'n oorleiding na die reprise, maar word nou binne die metriese raamwerk van die tydsoort gehou, in plaas van 'n metriesvrye notasie.

Die deklamatoriese idioom van op. 83/1 (1810) het sy wortels in die Italiaanse arioso: die kort melodiefragmente, toonherhalings en 'n karige begeleiding word egter versmelt tot 'n nuwesootige eenheid waardeur Beethoven se monomotiwiese laatstyl ook die liedkuns binnedring en vooruitwys na WoO 149, om eers later by Hugo Wolf weer weerklank te vind. Op. 83/3 bevat nogeens 'n gestileerde stretto, Da Capo-vorm en vrye kadensa.

Met op. 94 (1815) word teruggekeer na die solokantate-idee van WoO 118, op. 46 en WoO 129. Die eerste strofe staan in die teken van 'n intensiewe, chromatiesgekleurde begeleide resitatief waarop 'n drieledige (ABA-) struktuur volg. Onder die laaste liedere voer WoO 145, en veral WoO 149 die arioso-idee van op. 83/1 verder tot kulminasie van die sulwer deklamatoriese lied. Die monotone deklamasie van die middelstrofe van die tweede lied uit op. 98 (1816) is uitgesproke (natuur-) stemmingsbedingd. Die stretta-agtige Koda van die siklus kan gesien word as 'n soort opera-finale as uitdrukking van 'n primêr teksbedingde klimaks.

3.1.2 Franse opera-invloed

Die invloed van Franse "Revolusie-musiek" op Beethoven is reeds deur E.T.A. Hoffmann en Robert Schumann aangetoon; daar bestaan noue tematiese en stilistiese verwantskappe tussen Beethoven se derde, vyfde en sewende simfonieë en die musiek van Franse meesters soos Cherubini, Méhul, Kreutzer en Gossec (Schmitz, 1927:162-167). Beethoven se persoonlike vryheidsideale en etiese lewenshouding word verder juis weerspieël deur die Fidelio-stof, wat op sigself 'n Franse herkoms het (Boettcher, p. 159-160).

Die inwerking van die Franse opera op Beethoven se liedkuns het sy oorsprong in Beethoven se vroeë kennismaking daarmee in Bonn (Boettcher, p. 144-145), waartydens hy reeds vertrouwd kon geraak het met die opera-idioom van onder meer Grètry en Dezède. Gluck-invloede daarenteen dateer eers uit die vroeë jare in Wenen, en waarskynlik slegs deur bemiddeling van Salieri, self 'n Gluck-leerling (Boettcher, p. 163).

Reeds die heel eerste liedtoonsetting, WoO 107, wat uit 1783 dateer, is vergelykbaar met die gewilde Franse miniatuurlied, die Couplet van die opéra comique. Nog in die vroeë Wenen-jare word tekens van hierdie vlugtige invloedsfeer gevind in die (deels Franstalige) "romance", op. 52/7 (ca. 1792), om in die volgende jaar opgevolg te word met twee toonsettings van die Rousseau-tekse, *Que le temps me dure*, WoO 116. Dié ligte liefdesliriese idioom word slegs in 1798 teruggevind in die ewe onbelangrike (en onvoltooide) *Plaisir d'aimer*, WoO 128. 'n Ander

sy van die opéra comique word verteenwoordig deur die ariette **Der Kuss** (op. 128) van 1798. Die benoeming as ariette word gestaaf deur die lighartige inslag, humoristiese werking en die element van vokale virtuositeit.

Meer nog as hierdie klein vokale vorme, vorm die grootse koraalagtige ensemble-items uit die opera comique 'n belangrike stilistiese grondslag in Beethoven se liedere. Die beperkte omvang, gelyke metrum, diatoniese aard en agtmaatperiodes van hierdie melodietipe verskyn reeds in 1795 in **Gegenliebe** (uit WoO 118) en in 1803 in op. 88.¹⁾ In die geval van op. 52/4 (ca. 1795) en op. 83/3 (1810) skyn dit asof dié melodietipe ook dié liedere ten grondslag lê (Boettcher, p. 161-162). Die bekendste van dié melodietipe is dié van die "vreugde-ode" uit die finale van die negende simfonie.

3.1.3 Volksmusiekinvloed

Ten spyte van Beethoven se respek vir die **volksmusiek** is elemente vanuit dié sfeer oorwegend beperk tot vroeë liedere en maak dus deel uit van 'n verkenningproses. Andere - soos WoO 121 en 122 - het ontstaan as geleentheidskomposisies. Die groep volksliedgeoriënteerde toonsettings behels enersyds dié vanuit die singspiel- en "gesellige lied"-sfeer, en andersyds die drink- en krygsliedere (die sg. "ons"-liedere).

Tien van die twaalf liedere wat in aanmerking kom as "volks"- en "ons"-liedere dateer uit die tydperk vanaf 1784 tot ongeveer 1800. Die polonaise-agtige inslag en vertellende teks van op. 52/1 (moontlik so vroeg as 1784) is 'n kenmerk van dié "gesellige" lied, wat eers as tipe in 1799 opgevolg sou word met die **Vlooielied** uit op. 75.

Die twee drinkliedere, WoO 109 en 111 dateer ook uit die Bonn-jare, en word gekenmerk deur die eenvoudige struktuur en ritmiek, drieklankmelodiek en unisone melodieverdubbeling by die begeleiding, soos vereis deur die verteenwoordigers van die "tweede Berlynse skool". Die twee geleentheidskrygsliedere WoO 121 (1796) en 122 (1797) behoort musikaaltegnies tot dieselfde kategorie en is beide stereotiepe voorbeelde van dié soort lied. WoO 117 wat ietwat vroeër as lg. twee liedere ontstaan

het, toon egter 'n geringe ontwikkeling van dié idioom, waarskynlik as gevolg van die etiese teksstrekking. Die feit dat 'n tweede weergawe aangepak is (Hess 146), ondersteun 'n persoonlike betrokkenheid van die komponis by die teks.

Die duidelikste neerslag van wat die verteenwoordigers van die Berlynse liedestetika as volkslied sou beskou, word gevind in twee liedere wat moontlik so veel as tien jaar van mekaar ontstaan het. Die idioom van op. 52/8 (1792?) is moontlik opsetlik gekies om aan te pas by die Bürger-gedig, wat as kwasi-"volksgedig" op sigself stilistiese ooreenkomste toon met ander bekende gedigte uit die tyd. WoO 123 (1800?) daarenteen toon 'n assimilasië van die volksliedidioom binne die deurgekomponeerde struktuur. In op. 75/4 (1798) kom die atmosfeer van die singspiel vir die eerste keer na vore. Die laaste tekens van hierdie breë kategorie van volks- en verwante invloede word gevind in die elementêre vorm en harmonieë van op. 75/5 en 6, beide Reissig-toonsettings uit 1809. WoO 143, 'n laat werk (1814) is 'n mengvorm wat sowel liriese as "krygs"-elemente bevat, ooreenkomstig die teksinhoud. Die sinjaalmelodiek van die eerste helfte moet dus simbolies gesien word, eerder as 'n bewuste voortsetting van dié liedtipe. Die **Hochzeitslied** uit 1819 (WoO 105) is Beethoven se laaste "gesellige" gemeenskapslied.

3.1.4 Invloede vanuit die instrumentale sfeer

Die tydperk waartydens Beethoven kennis gemaak het met die lied is steeds gekenmerk deur 'n sterk funksionele opdrag: liedkomposisies het in 'n "innige verband met die natuurlike lewe en alledaagse gebeure" gestaan (Boettcher, p. 140). Die **gebruikswaarde** van liedtoonsettings is deur die verteenwoordigers van die laat agtiende-eeuse "Berlynse" ("Pruisiese") denkrigting beklemtoon deur teoretiese estetiese riglyne soos "Volkston", "singbaarheid", beperking van musikale middele tot die minimum en die waarborg van 'n steeds verstaanbare teksgegewe. 'n Suiwer kunsliedestetika was nog grootliks afwesig.

Dit is daarom nie vreemd dat Beethoven se vroegste dateerbare liedere (WoO 107 en 108) esteties volkome inskakel by die singspiel- of romanse-agtige liedpogings van die tyd nie. Die instrumentale pogings

uit dieselfde periode daarenteen, soos die drie klaviersonates, WoO 47, en die "Dressler"-variasies, WoO 63, reflekteer die veel hoër niveau van dié medium. Hieruit vloei byna vanselfsprekend voort dat vroeë liedere in meer as een opsig tekens van instrumentaal stilistiese invloede sal bevat. Hierdie invloede kan gereduseer word tot dié waarvan die prominente begeleiding, 'n kwasi-"toevallige" teksonderlegde melodielyn tot gevolg het, en dié wat motiefontwikkeling as 'n oordrag van die instrumentale praktyk vertoon. Verdere "instrumentale" aspekte is vormbeginsels wat tradisioneel met die instrumentale musiek geassosieer word, soos sonatevorm en variasie.²⁾

Slegs drie (vroeë) liedere toon betreklik duidelike tekens dat groter artistieke klem op die begeleiding as op melodiegewing geplaas word.

Die vroegste hiervan, **An Laura** (WoO 112, voor 1792) is 'n drieledige komposisie waarvan die twee hoekgedeeltes 'n aanvallige pastorale motief min of meer deurlopend in die klavierbegeleiding gebruik. Sodoende verkry die begeleiding die voorkoms en karakter van 'n miniatuur karakterstuk. Die melodiese idioom daarenteen, wat etlike tekens van minder geslaagde deklamasie bevat, skyn voort te vloei uit hierdie instrumentale motief. Dit is moontlik dat juis hierdie karakteristieke instrumentale inslag aanleiding kon gee het tot Diabelli se insluiting van die lied (as instrumentale transkripsie) by die Bagatelles, op. 119.

In die geval van WoO 114 (kort ná 1792?) is die instrumentale inslag grootliks geleë in die uitgebreide sonatevormgrondslag van die lied - 'n bydraende faktor tot die buitengewone lengte van 160 mate. Tekstueel bied die lied weinig ter regverdiging van dié opset. Temas, en hulle sekwenmatige voortspinning, is uitgesproke instrumentaal bedag. Hierbenewens het die nuwe tema, as oorleiding na die "reprise" (m. 104 - 112), nie alleen 'n tipies instrumentale karakter nie, maar toon ook opvallende ooreenkoms met 'n tema uit die klavierconcerto op 15. Ook die twee tussenspele in die deurwerking en talle kleiner motief-figurasies hou verband met op. 15.

Ook die begeleiding van WoO 125 (1797?) kom voor as 'n afgeronde komposisie wat die teksonderlegging sou kon ontbeer. Teenoor WoO 114

as "eerste deel" van 'n sonate, vertoon WoO 125 die karakteristieke eienskappe van 'n stadige deel uit (bv.) 'n klaviersonate. Die intense patos van begeleidingsfigurasies soos dié wat sedert m. 17 verskyn, herinner aan die stadige dele uit werke soos op. 10 no. 1 en 3. Teenoor die konsekwente motiefontwikkeling van die begeleiding verkry die vokale party die voorkoms van 'n deklamerende obligeat.

Die polonaise-agtige inkleding van op. 52/1 moet teruggevoer word na 'n laat inwerking van die Sperontiese instrumentaalgeoriënteerde lied-ideaal. As "gesellige" lied bevat dit ook moontlike elemente van die Rynse volksliedidoom (Schiedermaier, 1925:299-300).

Benewens eenheidsbewaterende faktore soos vorm, toonsoort, en karakter het ook die kenmerkende motiwiese geslotenheid van Beethoven se instrumentale musiek mettertyd toepassing in die liedere gevind, soos in WoO 112 hierbo vermeld. In op. 46, die hoogtepunt onder die arialliedere, skyn die melodiegewing in geheel te groei uit enkele motiwiese idees, waarvan die **Adelaide**-naamrefrein die belangrikste is. Dit is egter eers gedurende die tweede helfte van Beethoven se liedtotaal dat hierdie verwerkingsbeginsel prominent na vore tree. Die eerste liedtoonsetting wat hiervoor ter sprake kom, is **Der Wachtelschlag** (WoO 129), waarvan die ontstaan (1803) saamval met dié van die simfonie op. 55 (Eroica). Dit wil dus voorkom asof die "nuwe weg" wat die komponis volgens eie getuigenis met die simfonie ingeslaan het, ook 'n indirekte uitwerking op die liedkuns gehad het. "Instrumentale" invloede op die lied word bowendien duidelik uit die tematiese verwantskappe met die klaviersonate op. 31/3.

Die belangrikste enkele motief in die lied, die roep van die kwartel, word deurlopend in 'n verskeidenheid van verskyningsvorme by sowel die stem as die begeleiding gevind. In dié proses verloor die motief mettertyd sy oorspronklike illustratiewe funksie ten gunste van volle integrering as **musikale** bousteen.

In WoO 132 (1806) word die samehang allereers bewaar deur die verwagte viertonige aanvangsmotief wat elkeen van die vier melodiëreëls kenmerk. Eggofrases en kontrapuntale bewerking van dié idee betrek die begeleiding in die eenheidstrew.

Die sterk instrumentale inslag van WoO 137 (1809) word reeds geaksentueer deur die voorspel - die langste van al die liedere - wat die volledige "galante" liedmelodie bevat. Die aanvangstone van die 6/8-melodie word vir die tweede en derde strofes onderwerp aan 'n variasieproses waardeur 'n motiefbewerkingsproses (in 2/4-tydsoort) aan die lig kom.

Dit is egter eers met op. 83/1 (1810) dat die kenmerkende motiwiese geslotenheid van Beethoven se latere werke in die liedere eenduidig tevoorskyn tree. In 'n sin loop dié komposisieprosedure dus (bv.) die laat strykkwartette vooruit. Nie alleen is **Wonne der Wehmut** 'n hoogtepunt van uitdrukkingskonsentrasie nie; dié konsentrasie word ook bewerkstellig met behulp van minimale middele, en gee aanleiding tot 'n subtiële vormvergestalting. Die hele lied skyn uit slegs een motiefstruktuur te ontwikkel, wat op subtiële wyse by beide die stem en die begeleiding teenwoordig is. Die prosedure sou eers in WoO 149 'n finale stadium in Beethoven se liedkuns bereik.

Op veel kleiner skaal, maar met dieselfde motiwiese geslotenheid, funksioneer WoO 144 (1814). Die lied word oorheers deur 'n wigvormige tertsmotief, gekenmerk deur 'n ostinate ritmiese formule. In aansluiting by die arioso-idiom van op. 83/1, bestaan die melodie van WoO 145 (1815) uit kort deklamatoriese frases. Die sterk retoriesgerigte aanvangsreëls van die twee strofes word musikaal ingeklee as langsame toonleerfigure, en opgevolg met 'n kadensa-agtige arpeggio-figuur in die begeleiding. Hierdeur word 'n klimakswerking bewerkstellig wat verband hou met die sg. ontwikkelingsmotifiek van Beethoven se instrumentale musiek, soos uiteengesit in Kurt von Fischer se teorie (Von Fischer, 1948). Ook die skilderende tremoli elders in die begeleiding, kan hierby ingesluit word.

Die "Liederkreis" **An die ferne Geliebte**, op. 98 (1816) is in die eerste plek noemenswaardig as 'n onbetwiste hoogtepunt in Beethoven se liedlirik. As 'n laat werk is die inwerking van die (instrumentale) sikliese idee egter van gelyke belang. In teenstelling met die liederreekse van Himmel, Reichardt en Hiller, wat in werklikheid neerkom op "liederspele" (soms met handeling), is op. 98 die eerste historiese poging tot die sikliese ordening van individuele liedere

(Boettcher, p. 68). Die teenwoordigheid van 'n primêr psigologiese "handelings"-verloop, onderling verbindende motiefstrukture, skakelende tussenspele, logiese toonsoortvolgorde, en veral die terugkeer van die aanvangsidee as afronding en slot, berus op 'n praktyk wat tot in hierdie stadium kenmerkend vir die instrumentale musiek was. Hierdie nuwe, dramatiese funksie van die lied sou gedurende die latere 19de eeu direkte aanleiding gee tot soortgelyke strukture by onder meer Schumann (bv. **Frauenliebe und -Leben**). Die instrumentale bruikbaarheid van die melodie van die slotlied (op sigself 'n variant van die eerste lied) word juis geïllustreer deur die aanwending daarvan in uiteenlopende werke soos Schumann se *Fantasie* (op. 17) en C-majeur-simfonie (op. 61), en Britten se "Simple Symphony."

Nog meer as in op. 83/1 illustreer WoO 149 (1817) Beethoven se ontwikkelingsgang in die rigting van die suiwer deklamatoriese lied. Vir die "verlies" van die liriese idioom en daarmee gepaardgaande balanserende periodisiteit word nou vergoed deur onvertroebele teksdeklamasie en motiwiese geslotenheid. Die tertsva en die daarmee saamhangende seufzer-motief is die oorheersende struktuur, sodat die toonsetting in dié opsig vir Beethoven se vokale musiek dieselfde betekenis het as (byvoorbeeld) die strykkwartet op. 135 vir die instrumentale musiek. Soos in op. 83/3 en op. 98 is die instrumentale funksie van die stem in die oorleiding opvallend.

3.1.5 Religieuse liedere, invloed van die Protestantse koraal; die "kerkstyl"

Alhoewel invloede op Beethoven se liedkuns vanuit die religieuse sfeer beperk is tot slegs enkele liedere, en hier dus nie van 'n "ontwikkelingsproses" sprake kan wees nie, is dit wenslik om kortliks op hierdie invloede te wys. Die belangrikste liedere wat hiervoor in aanmerking kom, is die Gellert-toonsettings, op. 48 (1803), terwyl as randverskynsels binne dieselfde kategorie die eerste twee **Opferlied** - toonsettings (Hess 145 en WoO 126) en die **Abendlied...** (WoO 150) kan geld. Kenmerkend is 'n melodiese styl wat herinner aan die Protestantse koraal, soos dit veral in op. 48/1 na vore tree. Die melodiese stilstand in die tweede helfte van die lied is verder ook terug te voer na C.P.E. Bach se toonsetting van dieselfde teks. Die sterk diatoniese lynvoering van

die melodieë van nos. 4, 5 en die tweede helftes van nos. 2 en 6 dui terselfdertyd op invloed van Händel se vokale fuga tematiek.

As jeugdige orrelis in Bonn was Beethoven vertrouwd met die "preludieren"-praktyk tydens die diens. Die deurlopende baslyn in gelyke nootwaardes soos in op. 48/1, is 'n oorblyfsel hiervan. Ook die naspel tot no. 4 is 'n voorbeeld van Beethoven se persepsie van die instrumentale kerkstylidroom.

Vierstemmige "koraal"-harmonisering geskied dikwels ter wille van aksentuering van die sakrale moment, soos dit reeds in WoO 112 verskyn. Die eerste, maar veral die tweede toonsetting van Matthiisson se **Opferlied** (WoO 126) is in geheel gekonsipieer volgens hierdie opvatting. Opvallend is weer eens die wydgespanne diatoniese Händel-tematiek. Die solemniteit van die **Abendlied** (WoO 150) berus in die eerste plek op 'n koraalagtige liedstyl.

3.1.6 Resitatief en vrye deklamasie

Beethoven se gebruik van die **resitatief** in die liedere kan enersyds teruggevoer word na die besondere invloedseer van die opera ten opsigte van liedstyl en andersyds na 'n wesenlike behoefte aan wat Boettcher (1928:72) omskryf as "die beste Möglichkeit zur Objektivierung."

Die invloed van die Italiaanse operaresitatief word ten duidelikste in die eerste gedeelte van die dubballed WoO 118 (**Seufzer eines Ungeliebten**) weerspieël. Soos reeds genoem, vertoon dié toonsetting sterk aria-invloede. Stilisties is die resitatiwiese inkleding van die eerste strofe die **recitativo accompagnato**: kort teksdeklamasies, begelei deur stilstaande akkoorde en gebroke drieklankmotiewe. Hiermee tree die resitatief eers weer op die voorgrond in etlike liedere wat hulle ontstaan gehad het in die tydperk onmiddellik voor en na die Heiligenstadt-brief van 1802. Soos in die geval van WoO 118, en reeds daarvoor in WoO 112, word alle resitatiwiese gedeeltes van liedere tekstueel gekenmerk deur molto-agtige uitsprake of retoriese vrae wat ook die komponis se persoonlike lewensbeskouing reflekteer. So word in WoO 129 (1803) die resitatiwiese onweer- en oorlogsepisode effektief

teenoor die meer liriese en berustende "bitte Gott!" gekontrasteer. In beide WoO 133 en op. 82/1 - albei Italiaanse toonsettings - keer Beethoven tydelik terug na die dramatiese operaresitatief. In albei gevalle tree 'n sterk liedmatige inslag egter reeds op die voorgrond. Ook die retoriekbelaaide eerste strofe van op. 94 (1815) herinner nog aan die ouer resitatieftipe.

Reeds daarvoor, met op. 83/1 (1810) word 'n stadium bereik wat beskou kan word as 'n eiesoortige ontwikkelingsstadium in Beethoven se hantering van die spraaksang. In werklikheid 'n vorm van arioso, word die teksdeklamasie hier, en in 'n mindere mate ook in WoO 145 (1815), die hoofsaak. Dié werkwyse word in Beethoven se tweedelaaste lied, **Resignation** (WoO 149, 1817) tot 'n hoogtepunt gevoer. Vanaf hierdie punt kan 'n direkte verband met die vry deklamatoriese lied van (bv.) Hugo Wolf betrek word.

3.2 Strukturele ontwikkelingstendense in die liedere

Soos in die geval van die styl, vertoon Beethoven se liedere ook vormtegnies die volle spektrum van eietydse invloede. So word sowel die eenvoudige twee- en drieledige strofiese lied, die gevarieerde strofelied, as die meer gekompliseerde "deurgekomponeerde" lied, en verskillende tussenstadia verteenwoordig. Die getalrykste liedvorm is die **tweeledige liedvorm**, gevolg deur die **kleiner deurgekomponeerde lied**, wat dikwels drieledigheid as vormtegniese grondslag het. 'n Derde groep is die **eenvoudige drieledige liedere**, gevolg deur die **gevarieerde strofiese lied** en **oorgangsvorme** tussen die strofiese en deurgekomponeerde liedsoorte. Daarna volg die **groter deurgekomponeerde liedere**. Enkele liedere is vatbaar vir 'n **sonatevorm**vertolking.

Afgesien van die gevarieerde strofelied, wat eers sedert 1810 op die voorgrond tree, wil dit nie voorkom asof vormvoorkeure gekoppel kan word aan bepaalde tydperke nie: eenvoudige twee- en drieledige liedere, asook kleiner en groter deurgekomponeerde liedere word op gereelde tydsafstande deur Beethoven se hele loopbaan as lieder-komponis gevind. 'n Geleidelike tendens tot verfyning van vormmiddele

is egter waarneembaar. T.o.v. die verhouding tussen tekskeuse en subjektiewe inkleding van gegewe objektiewe vorme kan egter 'n wesenlike verband aangetoon word.

3.2.1 Tweeledige strofiese liederes

Van die 89 liederes behoort 52, d.w.s. meer as die helfte, tot die kategorie van die enkelstrofiese en meerstrofiese strofelied. Hiervan berus 42 op een of ander tweeledige vormbasis. Die mees algemene vormskema (24 liederes) is 'n tweeledigheid wat skematies voorgestel kan word as a b, waarby faktore soos onderbreking d.m.v. 'n tussenspel, asook toonsoortverandering, strukturele kontras, e.s.m. as maatstawwe geld.³⁾

Liederes met sterk gemeenskapskonnotasies, soos WoO 105, 109, 111, op. 52/1, WoO 117, 121, 122 en op. 99 word verder gekenmerk deur 'n refreinagtige b-gedeelte, wat dikwels as "koor"-refrein herhaal word. (In WoO 119 gebeur die omgekeerde deurdadig dat die refrein aan die "solis" toegeken word.) In op. 52/1 word die refrein verder geaksentueer deur die verandering van toongeslag van a-mineur na A-majeur. Met die uitsondering van op. 99 (1816), behoort al hierdie liederes tot die tydperk voor 1800. In vroeë liederes soos WoO 115, op. 52/2, -3, -5 en -7, WoO 116, 124 en 128, word die tweeledigheid duidelik geprofileer deur faktore soos simmetriese periodisiteit (4 + 4 of 8 + 8) en toonsoortwending (dominantafsluiting van a). Reeds met die spreukagtige op. 52/6 (1790?) word egter met simmetrie weggedoen deur die maatgroepering van 6 + 2. In beide vroeëre **Opferlied**-toonsettings (Hess 145 en WoO 126), wat respektiewelik uit die vroeë en latere negentigerjare dateer, is reeds 'n neiging tot deurkomponering merkbaar. Die tweeledigheid in op. 48/1 en -2 daarenteen, is meer 'n uitvloeisel van die teksinhoud as van 'n "skematiese" instelling. Die miniatuur tweeledigheid van op. 48/5 sluit nou hierby aan.

Met die groep liefdesliederes wat sedert 1809 ontstaan, tree verfyning in. Benewens die strukturele modulاسie, bevat beide WoO 138 en 139 tekens van 'n strewe tot groter geslotenheid deur 'n mate van motiefontwikkeling in die b-gedeeltes. Ook die oënskynlike "terugkeer" tot die klein simmetriese vorm van op. 75/5 kan hieronder resorteer. In die

laat liedere soos WoO 141, 142, 144 en 148 (1813 - 1817) word die motiwiese "deurwerkingsbeginsel" nog verder gevoer, sodat die begrip "tweeledigheid" sy vroeëre betekenis grootliks verloor, en selfs kunsmatig voorkom. Slegs uiterlikhede soos die tussenspel in WoO 141, die fraseringsrusteken in WoO 142, die tussenspel in WoO 144, en die dominantmodulasie in WoO 148 kan nog geïnterpreteer word as moontlike regverdiging vir tweeledige vormopvatting. WoO 143 vertoon egter steeds 'n duidelik waarneembare a b-vorm, soos bepaal deur die teksgegewe. Ooreenkomstig die volkslied assosiasies van WoO 147 berus ook dié lied op die oorgelewerde tweeledigheid.

In twee strofiese liedere, nl. op. 75/3 (1799) en WoO 132 (1806), word die laaste (a b-) strofe afgesluit met 'n koda. Die volksmusikale ryvorm (a a a...) word in twee liedere gevind: sowel op. 52/8 (ca. 1792) as op. 75/6 (1809) bevat ook sterk melodiese eienskappe wat op volksmusikale/singspielinvloede dui. In albei gevalle is 'n gewysigde repetisie (a a+) ter sprake.

WoO 130 (1804) is uniek vanweë die skema :a:b:, 'n vormbenadering wat reeds in 1795 vooruitgegaan is in WoO 120 se a:b:-vorm.

3.2.2 Die drieledige strofiese liedere

Altesaam tien liedere kan as **eenvoudige drieledige liedvorm** vertolk word. Terwyl die gewysigde reprise (a b a+) beide die aanvangsliedere WoO 107 en 108 (beide uit 1783) kenmerk, is die meer ongekunstelde a b a-vorm eers van toepassing op die eerste drie toonsettings van Goethe se **Sehnsucht** (WoO 134, 1807). Die formulering van 'n gewysigde reprise (a b a+) in die eersgenoemde twee liedere word in op. 48/4 (1802) aansienlik verfyn. In die vroeë op. 52/4 word die b-gedeelte van die strofiese melodie refreinagtig herhaal, om aan die einde van die laaste strofe opgevolg te word deur 'n koda. Dié dubbele b-segment word in op. 32 (1805) egter as 'n gewysigde (deels getransponeerde) herhaling aangebied, sodat die vorm a b b+ resulteer. Sowel op. 75/4, wat uit 1798 dateer, as op. 75/1 (**Mignon**), 'n latere werk (1809), behels 'n drieledigheid wat drie **verskillende** elemente bevat; op. 75/4 met a a b c en op. 75/1 met a b c. In lg. geval het c terselfdertyd die effek van 'n strofiese refrein.

3.2.3 Die gevarieerde strofiese lied

Van alle liedtipes is die gevarieerde strofiese lied die enigste wat nie ook in die vroeë liedere verteenwoordig word nie. Die eerste lied wat as sodanig herkenbaar is (op. 83/2), dateer uit 1810, en die laaste (WoO 150) uit 1820. As ontwikkeling van die strofiese lied vertoon al nege liedere in hierdie groep die gemeenskaplike eienskap van gevarieerde herhaling van die strofiese melodie. Variëring geskied meestal vanuit tekstuele oorwegings en behels geringe melodiewysigings, verandering van begeleidingsformule, gewysigde klaviertussenspele, harmoniek en toongeslag.

Die strofiese melodieë is in al nege gevalle tweeledig en verskyn twee tot vyf keer. Die mees algemene variasiemiddele is dié van (meestal geringe) melodiewysiging en die gevarieerde begeleiding. Beide middele is teksbedingd. Melodiewysigings behels normaalweg die invoeging van addisionele tone (soms as melismas) en verskyn in al nege liedere, met die uitsondering van op. 98/4. In die geval van Beethoven se laaste voltooide lied van groter formaat, WoO 150, word hierdie middel sodanig ontwikkel dat gedeeltes van die melodie selfs van kontouer verander en ook harmoniese implikasies vir die begeleiding het. Die artikulasiewysiging in op. 98/3 en WoO 146 kan teruggevoer word tot dieselfde kategorie. Besonder betekenisvol vir Beethoven se woord-toon-bewustheid is die monotone deklamasie van die middelstrofe uit op. 98/2.

Die belangrikste terrein vir die variasievergestalting is egter die klavierbegeleiding. Dié prosedure, wat reeds ca. 1785 deur Neeffe ingevoer is (Wiora, 1971: 54), hou nie slegs verband met die komponis se voorliefde vir dié vergestaltungswyse nie (Boettcher, p. 64), maar bied ook wyer, maar geordende vryheid binne die tekstuele konteks van die toonsetting. Dit is veral in die beeld- en stemmingsryke op. 83/2, die eerste vyf liedere uit op. 98, WoO 146 en 150, dat die middel sy mees delikate toepassing vind. Nou betrokke hierby is die belangrike funksie van die strofiese tussenspele. Die tussenspele tree op as identiese herverskynings (op. 83/2), sluit aan by die vorige of volgende strofiese begeleidingsformule (WoO 146), verenig beide moontlikhede (WoO 150), of tree op as onafhanklike figurasies (op. 98/1).

In beide op. 83/2 en op. 98/3 tree modusverandering op as variërings-middel. Beide WoO 145 en 150 word voorsien van koda-afsluitings.

3.2.4 Oorgangsvorme

Drie liedere uit die tydperk na 1802, nl. op. 88 (1803), WoO 136 (1809) en op. 83/1 (1810) verteenwoordig vormtegnies 'n tussenstadium tussen die gevarieerde strofeliëd en vryer deurkomponering. In al drie liedere is sowel die strukturele element van strofiese herhaling, as die vryer, teksgeoriënteerde benadering teenwoordig. Die liedere maak sodoende deel uit van 'n proses (sedert 1802) van toenemende verfyning en subjektivering van oorgelewerde vorme, in diens van 'n steeds toenemende subjektiewe benadering tot tekskeuse.

Die strofiese element in op. 88 kom na vore in die tweeledige strofiese melodie wat twee keer verskyn. 'n Herhaling van b loop oor in 'n resitatiwiese oorleiding, waarna 'n gevarieerde a en 'n koda volg: :a b: b - oorleiding - a+ - koda.

In WoO 136 verskyn die tweeledige strofiese melodie drie keer teenoor die eerste drie strofes. 'n Tweede gedeelte wat motiwies aansluit by die strofiese melodie (en op sigself uit drie segmente bestaan), verskyn twee keer, gevolg deur 'n koda, d.w.s. a a' a² - :a b c: - koda.

Die besondere posisie van op. 83/1 binne Beethoven se lied-oeuvre is al by verskeie geleenthede beklemtoon. Vormtegnies wys die toonsetting op die latere negentiende-eeuse deklamatoriese lied, wat die woord self as uitgangspunt neem, en sodoende oorgelewerde vormprosedures laat ver-vaag. 'n Vae driedeligheid, wat assosiasies het met die ontvouingsplan van sonatevorm, is herkenbaar. Sodoende resulteer 'n a a++ a+ - kodaprozes.

3.2.5 Kleiner deurgekomponeerde liedere

Met die uitsondering van vier liedere wat voor 1802 ontstaan het, dateer dié groep uit die tydperk ná of tydens die Heiligenstadt-brief. Hierdie toedrag sluit dus nou aan by wat reeds ten opsigte van die gevarieerde strofeliëd en die oorgangsvorme genoem is: 'n groter mate

van vormverfyning vind plaas gedurende die later jare ter wille van sensitiewer uitdrukking. As **kleiner deurgekomponeerde** liedere word dié groep gekenmerk deur 'n tendens tot gewysigde reprises van die oorwegend drieledige a b a-opset. Vier liedere verteenwoordig uitgebreide tweeledigheid. Die teenwoordigheid van koda-afsluitings (soms as aria-stretti) grens dié groep verder af van die meer elementêre liedvorme. Dit is verder noemenswaardig dat van die vier pre-Heiligenstadt-liedere, die eerste twee (WoO 112, 125) teruggevoer kan word tot die vroeë instrumentale musiek. Die derde (op. 128, 1798) het sy uiteindelige vorm waarskynlik eers in 1822 verkry. Dat daar van WoO 123 twee verskillende weergawes bestaan, waarvan die deurgekomponeerde een (ca. 1800?) die latere weergawe is, spreek daarenteen duidelik vir 'n vernuwing in liedkonsepsie gedurende die tydperk rondom die Heiligenstadt-brief.

Al vier liedere het 'n a b a-vorm ten grondslag. In WoO 112 word die reprise verkort (a b a-) en in WoO 125 word die instrumentale karakter verhoog d.m.v. 'n koda. Die vae drieledige opset van op. 128 (a b a++ koda) bevat elemente van sonate-/sonatinevorm, soos blyk uit die onderskeidende karakter van "eerste" en "tweede" temas, toonsoortverhouding, ontwikkelingsaspekte en oorleiding. Die "reprise" word slegs aangedul deur die herverskyning van die aanvangsmotief en is 'n musikale weerspieëling van die "handelingsverloop" van die humoristiese teks. Ook in WoO 123 bevat die terugleiding na die reprise iets van hierdie instrumentale karakter. Die reprise self is slegs gedeeltelik teenwoordig: die dominantgedeelte van vroeër verkry hierdeur eweneens 'n soort "tweede tema"-funksie. Die koda is tekstueel bedingd, maar toon 'n gewisse afhanklikheid van die instrumentaal motiwiese opstapelingsidoom. Van die oorblywende dertien liedere uit dié groep (1807 - 1817) verteenwoordig agt die "gewysigde reprise"-idee. In die geval van WoO 133, 137 en op. 82/1 is die reprise 'n ietwat uitgebreide weergawe van die vroeëre verskyning (a b a+).

Die interessantste hiervan is seker WoO 137, **Lied aus der Ferne**, waarvan b in werklikheid 'n motiwiese ontwikkeling van a is, en die reprise 'n interne herorganisasie van a openbaar. Hierbenewens word elkeen van die segmente afgesluit met 'n koda/oorleiding, sodat 'n a a++ a+-opvatting ook moontlik is. Op. 48/3, WoO 134(4) en WoO 149 het al

drie verkorte/ vereenvoudigde reprises as gemeenskaplike kenmerk (a b a-). Op. 83/3 en op. 98/6 is die enigstes in die groep met identiese a-gedeeltes, en word afgerond met 'n koda. In die lg. geval word die koda voorafgegaan deur 'n terugverwysing na op. 98/1.

Tweeledige strukture word aan ewe verbeeldingryke manipulasies onderwerp. In op. 82/2 kan die tweeledige struktuur omskryf word as a b a- b-, en in WoO 135 as a b a+ b+. Ook op. 83/3 het 'n gevarieerde repetisie (a a+) as grondslag. Die vyfledigheid van op. 82/4 kan aanskoulik gemaak word as a (= a b c b) - a', terwyl WoO 140 se tweeledigheid in werklikheid neerkom op vierledigheid: a (a b) - b (a b).

3.2.6 Die groter deurgekomponeerde vorme

Van die agt komplekse liedstrukture (waarvan twee saamgevoeg word tot een werk, WoO 118), kan minstens vier teruggevoer word tot historiese voorlopers, soos *Szene und Arie* (WoO 118) en solokantate (op. 46, WoO 129). Alle gevalle het 'n breë tweeledigheid as vormtegniese grondslag, wat bewerkstellig word deur verskillende kombinasies van toonsoort- of toongeslagverandering, metrum- of tempoverandering, of strukturele kontras.

Die vroegste voorbeeld, WoO 113 (1790) verteenwoordig 'n losse tweeledigheid, wat grotendeels berus op die verrassende toongeslagverandering E - e, en wys moontlik terug na invloed van Neeff. WoO 118 (1795) daarenteen, is 'n samevoeging van twee onafhanklike liedere. Die eerste hiervan (A - 'n tweeledige struktuur) word voorafgegaan deur 'n resitatief, en die tweede (B) is 'n strofiese lied: A (resitatief - a b) - B (a a1 - Koda).

Op. 46 (1795) vertoon veel meer samehang, hoofsaaklik vanweë die eenvormige motifiek. Die lied kan voorgestel word as A (a b c) - B (a a1-Koda). Dit is juis die noue strukturele verwantskap tussen WoO 110 en op. 48/6 wat meebring dat die aanvaarde ontstaansdatum van e.g. (1787) in twyfel getrek moet word ten gunste van 'n tydstop nader aan 1802. Beide berus op 'n breë tweeledigheid, waarvan elke segment op sigself drieledig is. Ook die toongeslagverandering (f - F en a - A) en

motiwiese verwantskap tussen die twee liedere is opvallend. WoO 110 (A[:a b a:] - B[a b a]) is egter struktureel eenvoudiger as die latere Gellert-toonsetting, wat voorgestel kan word as A(a b a1) - B(a a+ a++)).

Tussen die ontstaan van die laaste twee liedere in die groep (WoO 129 en op. 94) het ruim twaalf jaar verloop. Terwyl die latere toonsetting (1815) 'n minder komplekse struktuur vertoon (Resitatief - a b a), verteenwoordig WoO 129 (1803) die hoogtepunt van die groter deurgekomponeerde vorme. As "solokantate" waarin 'n verskeidenheid teksnuanses musikaal noukeurig vervat is, kan 'n ooreenkoms met die strukturele benadering in *Adelaide* (op. 46) aangetoon word. Soos in die ouer lied (1795), is die hoofverdelings (stadig-vinnig, gepaard met metrumveranderinge), ook hier opvallend. Albei toonsettings voorsien 'n motiwiese eenheidsfaktor - op. 46 d.m.v. die naamrefrein; WoO 129 d.m.v. die kwartelroep. In albei gevalle is die begrip "opera-finale" van toepassing t.o.v. 'n verhelderende motiefvereenvoudiging in die tweede gedeelte en koda. Die vormtegniese verloop in WoO 129 kan saamgevat word as A(a b c d) - resitatief - B(a b c - koda) (Boettcher, p. 60).

Indien WoO 129 dus as kulminasie van die deurgekomponeerde lied beskou kan word, verteenwoordig op. 94 'n sintese van die deurgekomponeerde en strofiese lied. Die Barok-resitatief word nou 'n doel op sigself, wat struktureel onafhanklik verskyn as (tweeledige) eerste gedeelte (A). In die (driedeledige) tweede gedeelte dui die terugkeer van die strofiese melodie op 'n heropname van die strofiese idee, wat egter op sigself afgewissel word met arioso. Laasgenoemde is 'n voorloper van die praktyk in op. 98/6. Strukturele samehang word bewerkstellig deur subtile motiefstrukture wat hul oorsprong het in die resitatief van die eerste strofe.

3.2.7 Liedere in sonatevorm

In aansluiting by 'n praktyk wat reeds by Haydn en Mozart gevind kan word (Krones-Schollum, 1983:70 e.v.), kan elemente van sonatevorm ook in Beethoven se liedkuns aangetoon word. Alhoewel die tekstuele gegewe in die meeste gevalle aanleiding hiertoe gegee het, moet ook die

prominente posisie wat die instrumentale musiek in Beethoven se werk beklee het, hierby in ag geneem word.

Minstens sewe liedere kom in mindere of meerdere mate in aanmerking. In hierdie verband is faktore soos tematiese kontras, toonsoort-verandering, deurwerkingstegnieke en reprise bepalend.

Die vroegste lied wat hiervoor in aanmerking kom, is WoO 114 **Selbstgespräch** (1792), 'n werk wat die duidelikste en volledigste "liedsonate" van die groep van sewe daarstel.⁴⁾ Alle moontlike sonatevormkriteria word verteenwoordig: eerste en tweede temas in tonika-dominantverhouding, verbind d.m.v. 'n modulerende oorleiding, motiwiese deurwerking (in tertsverwante toonsoorte), tonika-reprise en koda. Op instrumentaaltegniese aspekte is reeds vantevore gewys.

In die tweede lied uit WoO 118 (**Gegenliebe**, 1795) is die toepassing van sonatevorm as neerslag van die teks duideliker as in WoO 114. Opvallend is die kort deurwerking en die subdominantiese tweede tema in die reprise. In op. 46 (1795), soos ook in die veel latere WoO 129 (1803), word sonatevormelemente gereduseer tot die vae "gewysigde reprise" en breedaangelegde "deurwerking". In op. 46 is ook aanduidings van wat as "tweede tema" beskou kan word. In op. 128 (1798) val die sterk instrumentaal geïnspireerde "deurwerking" en die oorleiding na die reprise op. Die "reprise" self word slegs t.o.v. die aanvangstone van die "eerste tema" aangedui.

Beide weergawes van die Goethe-toonsetting **Neue Liebe, neues Leben**, WoO 127 (1799) en op. 75/2 (1809), is vatbaar vir 'n sonatevorm-opvatting. Dit behels onderskeibare temas, tonika-dominantpolariteit in die uiteensetting, en tonika-subdominantverhouding in die reprise. Die kort deurwerking in op. 75/2 ontbreek egter in die vroeëre toonsetting. In beide gevalle is die vormvergelyking teksbedingd.

As laaste voorbeeld geld op. 83/1, 'n toonsetting wat ook in ander opsigte uitsonderlik is. Hier word die sonatevormidee gereduseer tot miniatuurproporsies. Tematiese polariteit word vervang deur die gelyktydige klavierfiguur en die vokale seufzer; die dominanttoonsoort word slegs gesuggereer; die "deurwerking" van vier mate verskyn as 'n

intensiewe arioso-agtige deklamasie van die openingsreël. Die "reprise" is slegs nog herkenbaar aan die hooftoonsoort en motiefkerne.

3.3 Woord-toonverhoudings in die liedere

3.3.1 Die verhouding tussen teksmetriek en musikale vergestaltung

Alhoewel die metriese organisasie van liedtoonsettings ook in verband gebring kan word met aspekte soos oortuigende deklamasie, teksuitbeelding, intensivering van die teksgegewe uitdrukkingsgehalte, vorm, e.d.m., sal in die hieropvolgende getrag word om slegs die suiwer fisiese metriese sy van die teks en die oordrag daarvan op die toonsettings self te omskryf. As uitgangspunt geld die aanname dat die musiek van die algemene 18de eeu onderhewig is aan die grondslag van maateenhede van 2 of 4 mate, of veelvoude daarvan, met die agtmaatfrase as norm.⁵⁾

Ten opsigte van vokale musiek word dus van die veronderstelling uitgegaan dat volledige teksreëls, of gedeeltes of kombinasies van teksreëls musikaal sodanig georden word dat reëlmatige (d.w.s. viermaat-) eenhede tot stand kom, ongeag die inwonende versritme. Dit spreek egter vanself dat lg. in ag geneem word t.o.v. die gewenste ooreenstemming tussen musikale en tekstuele aksentsisteme. Afwykings t.o.v. hierdie balans tussen teks- en musikale ritme het dikwels asimmetriese strukture tot gevolg, wat verklaar kan word óf as onbeholpenheid óf as "absichtliche Durchbrechung der Norm" (Riemann-S, 1967: 923), d.w.s. ter wille van deklamatoriese verheldering van die teksinhoud.

Van die 91 liedere⁶⁾ is net meer as die helfte (47) metries ongekompliseerd ("normaal"), d.w.s. bestaande uit reëlmatige kombinasies van viermaatstrukture sonder noemenswaardige metriese infleksies. Die meerderheid hiervan (27) ontstaan vóór die Heiligenstadt-briefjaar 1802. Van die totaal van ongeveer 39 liedere wat voor 1802 ontstaan het, verteenwoordig dié groep dus meer as 78%.

Van die 46 metries meer gekompliseerde toonsettings verteenwoordig 33 die tydperk ná 1802, d.w.s. sowat 70% van die 52 liedere wat gedurende dié tydperk voltooi is.

Die afleiding kan dus gemaak word dat faktore soos die klemverskuiwing t.o.v. tekskeuses (sien 3.1) en die vormverfyning (sien veral 3.1.4 en 3.2) parallel verloop met musikaal-metriesse verruiming.

Vir die doeleindes van hierdie ondersoek word die liedere dus in twee feitlik gelyke groepe verdeel, t.w.

1. liedere wat metries uiteenval in "normale" viermaatgroepe. Sodanige liedere word nie verder betrek nie, en behels die volgende groep: WoO 108, op. 52/1, WoO 111, op. 52/3 en -6, WoO 115, op. 52/2, -4, -5, -7 en -8, WoO 116 (2 liedere), Hess 151, WoO 117, 118 (tweede lied), 119, 120, 121, 122, 124, op. 75/4, WoO 127, op. 75/3, WoO 128, 110, op. 88, WoO 130, 132, 138, 139, op. 75/5 - 6, op. 82/2, WoO 141, 143, 144, 145, op. 98/1, 3 - 6, op. 99, WoO 105 en WoO 150 (46 liedere);
2. liedere wat in mindere of meerdere mate metriesse afwykings bevat: WoO 107, 109, 126/Hess 145, WoO 112, 113, 114, 118 (eerste lied), op. 46, WoO 123, 125, op. 128, op. 48/1 - 6, WoO 129, op. 32, WoO 133, 134 (4 liedere), 135, 136, 137, op. 75/1 en -2, op. 82/1, -3 en -4, op. 83/1 - 3, WoO 140 (2 liedere), 142, op. 94, WoO 146, op. 98/2, WoO 147, 148 en 149 (45 liedere).

Liedere met metriesse afwykings

Die heel eerste lied (WoO 107) kan verdeel word in 4 metriesse eenhede. In die eerste hiervan word 'n viermaatgroep gevorm deur die vokale lyn (m. 1 -3) en 'n voltooiende instrumentale maat. Die hieropvolgende eenheid (m. 5 -8) is die enigste "egte" viermaatgroep. Die volgende ses mate word gevorm deurdat die eerste en tweede mate elk onmiddellik verdubbel word (1, 1a, 2, 2a). In die laaste eenheid (van 5 matè) vorm die middelste maat (m. 17) 'n invoeging.

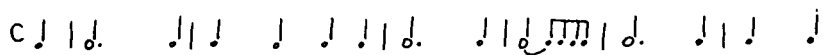
6/8: 4 (3+1)

4

4 + 2 (1, 2, 1a, 2a, 3, 4 (3a))

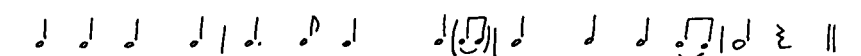
4 + 1 (2 + 1 + 2)

Die eerste vier strofes van **WoO 109** verloop metries normaal as vier viermaatgroepe. Die eerste helfte van die vyfde strofe bestaan egter uit twee vyfmaatgroepe, nl.

C 
 Nun trinkt, er-hebt den Becher hoch, ihr Brüder, hoch und singt nach

 treuer Freunde weisem Brauch, und singt das fro-he Lied

Indien die metriese ordening van die eerste 4 strofes toegepas sou gewees het, sou die sinsamehang versteur gewees het (bv. "hoch und singt"), iets wat veral in 'n gemeenskapslied soos hierdie vermy moet word, bv.

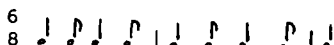
C 
 Nun trinkt, erhebt den Becher hoch, ihr Brüder, hoch und singt nach

 treu-er Freun-de wei-sem Brauch, und singt das fro-he Lied

Die verlengde nootwaardes in m. 26 en 28 ( i.p.v. ) het een addisionele maat tot gevolg. In die geval van die tweede vyfmaatfrase (m. 30 - 35) kan die addisionele maat vertolk word as die gevolg van twee addisionele lettergrepe ("und singt" =  + ) en die twee addisionele polse in m. 33. Die res van die melodie verloop dieselfde as in die eerste vier strofes.

Beide **Opferlied** -toonsettings (Hess 145 en WoO 126) is metries identies:

C: 4
 4
4+1
 4
 3 (= (1, 2), 3, 4)
 4
 4 identities
 4 (= 1, 1a, 2, 3, 4, 4a) (naspel)

Behalwe vir die openings- en slotfrases van die eerste gedeelte van **WoO 112** (asook die reprise-aanvang) wat van dieselfde ritmiese formule gebruik maak, gee die vyfvoetige teksreëls gereeld aanleiding tot die vers-ritmiese resultaat van driemaatfrases:



Sulke onreëlmatige strukture kan meestal metries verklaar word by wyse van dubbelmate of sametrekking.

Dié onbeholpenheid word in **WoO 113** grootliks opgehef. Die vyfmaat-struktuur van die eerste melodiefraze (a.g.v. 'n gestrekte vierde maat) is duidelik deklamatories bedingd: dieselfde musikale idee verskyn vooraf as reëlmatige viermaatvoorspel. Ook die tweede melodiefraze berus op dieselfde beginsel as die eerste.

Die laaste 18 mate (m. 23 - 41) bestaan opeenvolgend uit 'n sesmaat-frase (m. 23 - 28) wat metries neerkom op 'n viermaatfrase met twee herhaalde enkelkomponente, twee viermaatfrases wat elk aan die vorige maat gekoppel is, 'n reëlmatige viermaatfrase en twee tonika-slotmate:

$$\begin{array}{l}
 \text{C: } 4 + 2 (= 4 + 1 + \left[\begin{array}{l} 1 (1, 1a, 2, 2a, 3, 4) \\ 1 + 2 + \left[\begin{array}{l} 1 \\ 1 + 2 + 1 \end{array} \right] \end{array} \right] \text{ naspel}) \\
 4 - 1 (= \\
 4 - 1 (= \\
 4 \\
 2
 \end{array}
 \quad \left. \vphantom{\begin{array}{l} 1 (1, 1a, 2, 2a, 3, 4) \\ 1 + 2 + \left[\begin{array}{l} 1 \\ 1 + 2 + 1 \end{array} \right] \end{array}} \right] \text{ m. 23 - 41}$$

Die stelling dat **WoO 114** sterk instrumentale invloed vertoon, word bevestig deur die reëlmatige metriesse struktuur van die **klavier-**

begeleiding en harmoniek. Die stemparty daarenteen beweeg metries grotendeels onafhanklik van die begeleiding, sodat onreëlmatige vokale frases (bv. m. 3 - 9, 10 - 16, 19 - 26) betreklik algemeen is. Só vorm die eerste 16 mate van die begeleiding 4 reëlmatige viermaatfrases. Herhaling van frasesegmente, dubbelmate en koppelings bring egter metriese verlewendinging. Die dubbelmaat 25 - 26 veroorsaak 'n interpretasie van drie viermaatgroepe in die dertien mate vanaf m. 16 tot m. 28. Die sewemaatgroep in m. 29 - 36 kan metries verklaar word as 1, 2, 1a, 2a, 3, 4, waarby 4 die dubbelmaat 35 - 36 verteenwoordig. Dieselfde en soortgelyke metriese prosedures kan ook vir die res van die toonsetting aangetoon word. Noemenswaardig is ook die implikasie van die twee vokale slotmate van die deurwerking (m. 102 - 103) wat d.m.v. die fermate (en ritardando?) die betekenis van 'n selfstandige metriese eenheid het.

Na die min of meer vrye resitatiwiese eerste strofe van WoO 118 (1) volg 'n agtmaatperiode as voorspel tot die tweede strofe, wat op sigself 'n normale sestienmaatperiode vorm. Beide weergawes van die derde strofe vorm 'n twaalfmaatperiode (4 + 4 + 4 + 4). Die vierde strofe bestaan uit 16 mate, wat egter onreëlmatig verdeel is. Die eerste viermaatgroep word opgevolg deur 'n onreëlmatige driemaatgroep (m. 67 - 70) wat ontstaan deur sametrekking van die (verwagte) tweede en derde mate tot een maat. 'n "Normale" viermaat metriese struktuur sou ongeveer só daar uitgesien het:

in plaas van:

Denn ach! mir man-gelt Ge-gen-lie-be

Die sesmaatgroep in m. 74 - 79, waarvan m. 74 koppel met die voorafgaande viermaatgroep, kom tot stand deur die verdubbeling van die eerste twee mate (1, 2, 1a, 2a, 3, 4). Die metriese orde in die vierde strofe kan dus soos volg uiteengesit word:

3
4:4

3 (4-1)

4 (2 + 1 + $\boxed{1}$)

4 + 1 ($\boxed{1}$, 2, 1a, 2a, 3, 4)

As 'n solokantate word **op. 46** gekenmerk deur 'n vrye benadering tot teksmetriek, soos blyk uit talryke tekstherhalings, motiefherhalings en -ontwikkelings. Reeds die kort voorspel en die eerste melodiese frase daarna is vyfmaatfrases, wat deur Schering (1925: 27) verklaar word as viermaatfrases met een dubbelmaat. Lg. (die twee aanvangsmate van beide segmente) verskyn hier in "vergroter" vorm. Inderdaad verskyn die metries-"korrekte" vorm twee keer in die verloop van die werk (nl. in m. 22 en 30). Ook die kadensiële afsluiting in m. 11 - 13 kan gesien word as die kombinasie dubbelmaat + enkelmaat, en word dus verklaar as repetisie van die vorige frase se derde en vierde mate (= 3a, 4a). 'n Verdere onreëlmatigheid in die eerste gedeelte van die lied is die sewemaatfrase in m. 22 - 28. Dit kan metries gereduseer word tot 'n viermaateenheid waarvan m. 22 en 23 herhaal word in m. 24 en 25 (= 1a, 2a) en m. 25 herhaal word in m. 26 (= 2b). Ook die tien mate in m. 29 - 38 word op soortgelyke wyse as m. 1 - 10 verklaar, as twee viermaateenhede. Mate 39 - 40 vorm 'n addisionele kadensiële afsluiting (= 3a, 4a) en koppel aan 'n tweemaatfrase (m. 40 - 41). Die twee identiese periodes m. 42 - 44 en m. 46 - 48 vorm driemaatfrases as resultaat van die sametrekking van die tweede en derde mate (1, 2 (2 x 2/4), 3, 4). Die driemaatfrase in m. 48 - 51 word deur Schering (p. 28) verklaar as viermaateenheid sonder tweede maat. Die kadensiële progressie in m. 56 - 57 kan gesien word as 'n (4/2-) dubbelmaat.

Die volgende afsluitingsepisode (m. 58 - 69) word gekenmerk deur etlike herhalings van die metriese eerste, tweede, derde en selfs van die gekombineerde derde en vierde maateenhede, sodat 'n metriese spanningskurwe ontstaan, wat eers in die reëlmatige **Allegro molto** (m. 69) bevredigend oplos.

Die eerste 69 mate kan dus soos volg saamgevat word:

C: 4 (1°, 2, 3, 4) (voorspel)

4+2 (1°, 2, 3°, 4)

4

4

4+2+1 (1, 2, 1a, 2a, 2b, 3, 4)

4 (1°, 2, 3, 4)

4+1+2 (1, 2, 2a, 3, 4, 3a, $\left[\begin{smallmatrix} 4a \end{smallmatrix} \right]$)

3-1

($\left[\begin{smallmatrix} 1, 2, \left[\begin{smallmatrix} 3 \end{smallmatrix} \end{smallmatrix} \right] \end{smallmatrix} \right]$)

4-1

($\left[\begin{smallmatrix} 1, 2, 3 (=2x2/4), \left[\begin{smallmatrix} 4 \end{smallmatrix} \end{smallmatrix} \right] \end{smallmatrix} \right]$)

2-1

($\left[\begin{smallmatrix} 1, \left[\begin{smallmatrix} 2 \end{smallmatrix} \end{smallmatrix} \right] \end{smallmatrix} \right]$)

4-1

($\left[\begin{smallmatrix} 1, 2, 3 (=2x2/4), 4 \end{smallmatrix} \right]$)

m. 1-33

m. 34-48

4-1+1 (1, 0, 3, 4, 4a)

4-1+2 (1, 0, 3, 4, 3a, 4a)

4+2+1 (1, 2, 1a, 2a, 3, 3a, 4)

4 (3b, 4b, 3c, 4c)

m. 48-69

Die sesmaatperiode wat in m. 14 van WoO 123 begin, kan vanweë herhalings verklaar word as 'n viermaatperiode: 1, 2, 1a, 2a, 3, 4. Die verlengde nootwaardes in m. 30 - 31 en m. 36 - 37 vorm dubbelmate.

2

4: 4

4

2 (tussenspel)

4

2 + 4 (1, 2, 1a, 2a, 3, 4)

4 (Reprise begin)

4

4 (1, 2°, 3, 4)

4 (1, 2, 3°, 4)

2 (naspel)

In WoO 125 is die driemaatfrase in m. 40 - 42 ("ruthless, ruthless pow'r") in werklikheid 'n verkorte viermaatfrase: die volgende stemintrede is een maat "te vroeg". In die vyfmaatfrase wat die lied afsluit (m. 74 - 78) vorm die derde en vierde mate 'n dubbelmaat, presies dieselfde as WoO 123 se slotkadens.

Die laaste 23 mate (m. 40 - 63) van op. 128 bied interessante insae in die betekenis van die metriek vir die sonderlinge verloop van die stretta. Die begin van die reprise en die tussenspel onmiddellik daarna (d.w.s. m. 40 - 44) vorm 'n viermaatfrase. Die volgende 15 mate (m. 44 - 59) is 'n komplekse metriese struktuur: die tweemalige "doch" (m. 47 - 48) vorm 'n dubbelmaat, wat weer metries tuishoort binne m. 46, sodat die ses mate (m. 44 - 50) as viermaatgroep verklaar kan word. Alternatiewelik kan m. 46 - 48 beskou word as een (4/4) maat. Die laaste maat van dié frase koppel met die volgende vyfmaatgroep, waarvan m. 51 - 52 eweneens 'n dubbelmaat vorm. Mate 54 - 59 vorm ook 'n metriese viermaatfrase, waarvan die eerste en tweede mate (ietwat gewysig) herhaal word.

$$\begin{array}{l}
 3 \\
 4: 4 (2+2) \\
 4 (1+(1 \times 9/4)+1+\left[\begin{array}{l} 1 \\ 4 \end{array} \right] \\
 4 - 1 \quad \quad \quad \left(\left[\begin{array}{l} 1, 2^{\circ}, 3, \left[\begin{array}{l} 4 \end{array} \right] \end{array} \right] \right. \\
 4 + 2 - 1 \quad \quad \quad \left(\left[\begin{array}{l} 1, 2, 1a, 2a, 3, \left[\begin{array}{l} 4 \end{array} \right] \end{array} \right] \right. \\
 4 + 1 - 1 \quad \quad \quad \left(\left[\begin{array}{l} 1, 1a, 1b, 1c \end{array} \right] \right)
 \end{array}$$

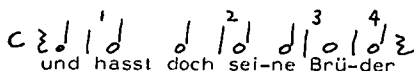
Die eerste, tweede en vierde frases van op. 48/1 vorm die kombinasie 4 + 3, waarby die tweede gedeelte 'n sametrekking van twee mate bevat:

$$\begin{array}{l}
 C: 4 + 4 (\text{voorspel}) \\
 4 \\
 4 - 1 (= 1, 2, (3, 4)) \\
 4 \\
 4 - 1 (= 1, 2, (3, 4)) \\
 2 (3a, 4a) \\
 4 \\
 4 + 1 (1 \text{ maat tussenspel}) \\
 4 \\
 4 - 1 ((1, 2), 3, \left[\begin{array}{l} 4 \end{array} \right] \\
 4 - 1 \quad \quad \quad \left(\left[\begin{array}{l} 1, 0, 3, 4, 4 \end{array} \right] \right)
 \end{array}$$

'n Soortgelyke situasie verskyn in op. 48/2, deurdat die kort frases in m. 4 - 6 en 10 - 12 elk sterk verkleinde metriese viermaatperiodes vorm. I.p.v. die genoteerde



word die metriese



veronderstel. Soortgelyk bring die samestelling in m. 16 mee dat hier (m. 14 - 21) 'n sewemaatfrase tot stand kom. Die naspel (m. 21 - 27) is 'n gefigureerde herhaling hiervan, met 'n herhaalde slotmaat in m. 28.

In op. 48/3 verskyn die sinsnede "Säume nicht, denn Eins ist Not" drie keer, waarvan slegs die eerste verskyning 'n viermaatfrase vorm. In beide volgende (sesmaat-) weergawes moet die eerste en tweede maatpare (tot by "ist") gesien word as dubbelmate.

Die gedronge driemaatfrases in die middelgedeelte van op. 48/4 (m. 20 - 23; m. 24 - 27) is die resultaat van 'n sametrekking van die tweede en derde mate in die metriese viermaateenhede (d.w.s., 1 + 2 (2 x 2/4) + 1).

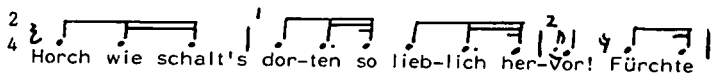
Die pentametriese reëlstruktuur van op. 48/5 word ongewysig op m. 1 - 5 oorgedra, waarby m. 3 - 4 as dubbelmaat beskou kan word. Die omgekeerde daarvan, nl. sametrekking (m. 6) kenmerk die tweede vokale frase van drie mate. Die laaste vokale frase en die naspel (waarvan m. 13 koppel met die voorafgaande) vorm reëlmatige viermaatfrases. Mate 16 en 17 is 'n kadensiële eggo.

Die kontras tussen die onreëlmatige metriek van die eerste strofe van op. 48/6, en dié van die begin van die tweede strofe, is opvallend. So word die eerste agt mate (3 + 2 + 3) metries verklaar as die opeenvolging van: 'n viermaat-eenheid met sametrekking in m. 2; 'n viermaateenheid met sametrekking van drie mate in m. 4, en 'n viermaateenheid met sametrekking in m. 7. Die volgende viermaateenheid (m. 8 - 12) koppel met 'n viermaat-tussenspel, waarna twee reëlmatige viermaateenhede volg. Mate 23 - 31 stem metries ooreen met m. 1 - 8.

Die eerste vier mate van die volgende sesmaatperiode (m. 31 - 37) bevat herhaalde maatpare (1, 2, 1a, 2a, 3, 4). Tot en met m. 45 (Adagio) word 'n verdere reëlmatige periode gevorm. Vanaf dieselfde punt word 'n laaste viermaateenheid gevorm, wat oorlei in die Allegro.

3		
4: 4 - 1 (1, (2, 3), 4)	}	m. 1 - 15
4 - 2 ((1, 2, 3), 4)		
4 - 1 (1, (2, 3), 4)		
4 (1, 2, 3, [4])		
<u>4</u> (1, 2, 3, 4) (tussenspel)	}	m. 15 - 31
4		
4		
4 - 1 (1, (2, 3), 4)		
4 - 2 ((1, 2, 3), 4)	}	m. 31 - 48
4 - 1 (1, (2, 3), 4)		
2 + 4 (1, 2, 1a, 2a, 3, 4)		
4		
4 (1, 2, 3, [4])		
4 - 1 (1, 2, 3, 4)		

Die aansluitende Allegro non troppo verloop metries gelykmatig. Soos op. 46, verteenwoordig WoO 129 ook die terrein van die solokantate met die gepaardgaande metriese versturings. As gevolg van tekstherhaling ("bitte Gott!", ens.) neem sulke afwykings van die viermaatnorm dikwels die vorm aan van fraseverlengings deur middel van invoegings, dubbelmate en herhaling van individuele mate. Na die instrumentale inleiding van vier mate volg 'n sesmaatfrase waarvan die derde egter 'n repetisie van die tweede is, en die vierde en vyfde 'n dubbelmaat vorm. 'n Rekonstruksie in terme van suiwer metriese waardes sou só daar kon uitsien:



Die derde vokale frase, wat in m. 15 begin, is sewe mate lank en bevat eweneens 'n repetisie (m. 15, 16), 'n dubbelmaat (m. 18, 19), en 'n kadensiële repetisie in m. 21 - 22. Sodoende kan ook hier 'n metriese viermaateenheid aangetoon word. Die begin van die tweede strofe ("Wieder bedeutet ihr hüpfender Schlag...") word op 'n soortgelyke wyse gevorm as die eerste vokale frase. Die tweede van die hieropvolgende twee viermaatfrases (m. 31 - 34; m. 35 - 38) word gekoppel aan 'n verdere viermaatgroep (m. 38 - 41). 'n Verdere vier mate (m. 42 - 45) lei tot nog 'n sesmaatgroep, wat weer eens 'n repetisiemaat (m. 48 - 49) en 'n dubbelmaat (m. 49 - 50) bevat. Tot en met m. 52 kan die metriese verhoudings van die lied soos volg uitgedruk word:

2		
4: 4 (voorspel)		m. 1 - 24
2 + 4 (1, 2, 2a, 3°, 4)		
2 (tussenspel)		
4		
4 + 2 + 1 (1, 1a, 2°, 3, 4, 4a)		
2		m. 24 - 52
2 (tussenspel)		
4: 4 + 2 (1, 2, 2, 3°, 4)		
4		
4 (1, 2, 3, $\sqrt{4}$)		
4 - 1 ($\underline{1}$, (C:)2, 3, 4) [Allegro molto]		
C: 4 (1, (2/4:)2, 2, 3°(C:)4) [Adagio-Allegro]		

Die res van die lied verloop sonder noemenswaardige metriese probleme.

Die agtmaatfrase in die eerste helfte van op. 32 is onreëlmatig verdeel as 3 + 5 mate. Die metriese probleem word deur Schering (1925: 32) verklaar deur middel van 'n dubbelmaat in m. 5 - 6. 'n Verdere dubbelmaat (m. 10 - 11) bring die metriese totaal vir dié frase op ses mate te staan, waarvan die laaste twee die funksie het van repeterende kadensmate (3a, 4a). Die tussenspel (m. 12 - 14) word beskou as 'n enkele (9/4-) maateenheid, met dieselfde funksie as 'n fermate op die dominantharmonie. Verdere dubbelmate (m. 15 - 16, 20 - 21, 22 - 23, 24 - 25, 29 - 30) lei tot die volgende skema:

$\frac{3}{4}$: 4 (voorspel)	}	m. 1 - 14
4 + 2 (1, 2°, 3, 4, 3a, 4a)		
$\frac{1}{4}$ (tussenspel: 1x9/4)	}	m. 14 - 33
4 + 2 (1°, 2, 1a, 2a, 3°, 4)		
4 + 2 (1°, 2, 1a, 2a, 3°, 4)		
2 (naspel: 3a, 4a)		

Die "liedmatigheid" van WoO 133 is reeds beklemtoon, soos (byvoorbeeld) aangetoon kan word m.b.t. die oorwegende reëlmatige viermaatgroepe. Die hoogtepunt van die middelgedeelte (m. 17 - 20) word egter gekenmerk deur 'n gekonsentreerde groep gepunteerde ritmes wat 'n driemaatfrase vorm, deurdat die tweede maat 'n sametrekking is van wat die tweede en derde mate moes gewees het.

Die eerste twee toonsettings van Goethe se *Sehnsucht* (WoO 134) is metries identies: twee viermaatfrases omraam 'n driemaatfrase, wat tot stand kom a.g.v. die weglating van die "normale" derde maat (Schering, 1925: 28). Dié prosedure word in m. 3 omgeruil tot 3 + 4 + 3. Die vierde komposisie word deur Schering (p. 29) soos volg saamgevat: maat 5 (tussenspel) hoort metries by die voorafgaande viermaatfrase, as herhaling van m. 4. Die volgende driemaatfrase ontstaan a.g.v. die elisie van die derde maat (4 - 1). M. 8 - 12 vorm 'n normale viermaatfrase. In die middelgedeelte word m. 14 - 15 as 'n 12/8-maat geïnterpreteer, sodat m. 13 - 17 eweneens 'n metriese viermaateenheid vorm. Indien die chromatiese oorleiding in m. 20 (cis - c) as 'n afsonderlike maat gesien word, ontstaan ook hier (m. 17 - 20) 'n viermaatperiode. Mate 25 - 26 kan gesien word as 'n dubbelmaat, wat tesame met die vokale slotmaat 'n herhaling (3a, 4a) van die voorafgaande viermaatfrase vorm. (Meer waarskynlik sou ook m. 26 - 27 as so 'n dubbelmaat beskou kon word.)

$\frac{6}{8}$: 4 + 1 (1, 2, 3, 4, 4a)	
4 - 1 (1, 2, 0, 4)	
$\frac{4}{4}$	
4 (1, 2(2 x 3/4), 3, 4)	
$\frac{4}{4}$ (2 + 1 + 1)	
4 + 2 (1, 2, 3, 4, 3a, 4a°)	
2 - 1	1 + 1 (naspel)

Die tweeledige melodie van die eerste drie strofes van WoO 136 bestaan uit 6 + 5 mate. Die eerste gedeelte, wat ook as voorspel verskyn, bevat twee dubbelmate (m. 7 - 8 en 11 - 12) en die tweede vorm 'n viermaatfrase met 'n repetisie van die slotmaat (=4a). In die wyer vierde strofe (m. 45 - 57) wat op sigself herhaal word, is die eerste frase 'n viermaateenheid sonder tweede maat (= 1, 0, 3, 4). Die twee fermates in m. 52 vorm onafhanklike metriese eenhede (3, 4) in dié frase (m. 49 - 52). Die laaste (vyfmaat-) frase word metries sinvol indien m. 55 - 56 beskou word as dubbelmaat. In die Koda (m. 70 - 82) moet die eerste agt mate metries hergroepeer word tot vier dubbelmate, asook m. 80 - 81. As koda is hier eintlik sprake van 'n kadensiële repetisie, dus 31, 41. Maat 78 is 'n koppelmaat.

6		
8: 4 + 2 (1°, 2, 3, 4°) (voorspel)	}	strofes 1 - 3 (m. 1 - 45)
4 + 2 (1°, 2, 3, 4°)		
1 (=4a)		
<u>4 + 1</u> (1, 2, 3°, 4, 4a)	}	strofe 4 (m. 45 - 57; 58 - 70)
4 - 1 + 1 (1, 0, 3, 4, 4a) (4a as tussenspel)		
3 + 1 (1, 2, (3, 4))		
<u>4 + 1</u> (1, 2, 3°, 4)	}	Koda en naspel (m. 70 - 82)
2 (3a°, 4a°)		
2 (3a°, 4a°)		
4 + 1 (1, 2, 3°, 4)		

Die metriese afwykings in WoO 137 kom in werklikheid neer op die interaksie van aanvangs- en slotmate van die viermaatgroepe. So moet m. 39, 46 en 49 beskou word as koppelingsmate van aaneenskakelende viermaatgroepe.

Die eerste (sewemaat-) frase van op. 75/1 vertoon in m. 6 'n duidelik waarneembare versnelling in nootwaardes van dieselfde idee wat in m. 2 - 3 verskyn. Sodoende kan dié onreëlmatigheid verklaar word as 'n sametrekking van twee mate. Die tweede frase ("...ein sanfter Wind... steht") impliseer 'n viermaateenheid, wat deur Schering (p. 24) metries geherorganiseer word as die opeenvolging van twee 3/4-, een 4/4- en een 2/4-maateenhede.

Die liedrefrein (Geschwinder, 6/8) se eerste twee maatpare vorm

dubbelmate. Die viermaatfrase wat só tot stand kom, koppel met die volgende periode, wat op dieselfde wyse verklaar word (1, 2, 3, 4). 'n Verdere koppeling (m. 28), twee dubbelmate (m. 28 - 29, 30 - 31) en die eerste twee **Tempo primo**-mate (m. 32 - 33) vorm 'n laaste viermaatperiode voor die begin van die volgende strofe.

2

4: 4

4 - 1 (1, (2, 3), 4)

4 ((2x3/4) + (2x2/4) + 1: 1, 2, 3°, 4) strofiese melodie

4 (2 + 2)

6

8: 4 (1°, 2°, 3, [4)

4([1°, 2°, (2/4:)3, [4)

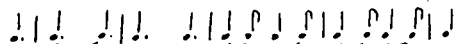
refrein

[m.1 van volgende strofe

Die verlengde nootwaardes in op. 75/2 (m. 46 - 51) bring 'n sesmaatfrase teweeg: m. 47 - 48 vorm 'n enkele metriese maateenheid, en kan gelees word as

6 
8 zu ihr, zu ihr mein Weg zü - rück

in plaas van

6 
8 zu ihr, - - zu ihr mein Weg zü- rück

Die aria-agtige teks- en nootherhalings in op. 82/1 vind metriese weerklank in enkele repetisiemate, bv. m. 16 - 17 (= 3a, 4a), 43 en 44 (= 3a, 4a).

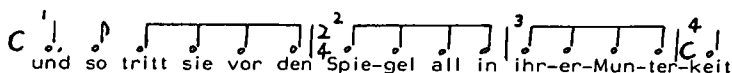
Die kenmerkende viermaatstrukture (deels in samehang met voor- en tussenspele) en agstenootopslag van op. 82/3 word in m. 13 - 20 versteur deur die halfmaatopslag in m. 13 en m. 17. Alhoewel die viermaatstruktuur behoue bly, kom dié verskynsel neer op 'n vorm van metriese sametrekking: die verwagte ritmiese formule  word vervang met . Die laaste ses mate van op. 82/4 (m. 45 - 50) bevat 'n dubbelmate (m. 47 - 48), waardeur 'n viermaatstruktuur tot stand kom.

Die metriese struktuur van die deklamatoriesgerigte op. 83/1 is verrassend ongekompliseerd:

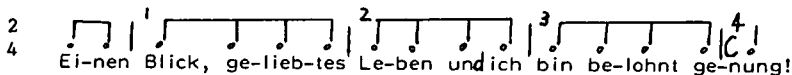
$$\begin{array}{l}
 2 \\
 4: 4 \\
 \left. \begin{array}{l}
 4 (1, 2, 3, [4]) \\
 4 - 1 - 1 ([1, (2, 3), 4]) \\
 \underline{4 + 1} (1, 2, 3, 4, 4a) \\
 4 (1, 2, 3, 4) \\
 3 + 1 (3a, 4a, 4b, 4c (= naspel))
 \end{array} \right\} \begin{array}{l} \\ \\ \\ \\ m. 16 - 23
 \end{array}
 \end{array}
 \quad \left. \begin{array}{l} \\ \\ \\ \\ \\
 \end{array} \right\} \begin{array}{l} \\ \\ \\ \\ \\ m. 1 - 15
 \end{array}$$

Die negende maat wat op. 83/2 se strofiese melodie afsluit, is 'n ritmiese intensivering van die agste maat.

Vir die eerste strofe van op. 83/3 word die viervoetige teksreëls musikaal weergegee deur 'n reëlmatige agtmaatmelodie met die kwartnoot as maateenheid. Vir die tweede strofe word die teksdeklamasie versnel tot 'n agstennootverloop. Die eerste helfte hiervan (m. 11 - 14) word egter onderbreek deur 'n tussenspel van een maat, waardeur die viermaatstruktuur bewaar word. In die tweede helfte (m. 15 - 17) ontbreek dié tussenspel egter, sodat 'n driemaatfrase resulteer. Uit 'n metriese oogpunt kan m. 16 verklaar word as die sametrekking van twee (2/4-) mate:



(Alternatiewelik kan die tweede en derde mate ritmies "gekorrigeer" word tot kwartnote.) Presies dieselfde situasie kenmerk die driemaatfrase in m. 21 - 23:



Beide die toonsettings in WoO 140 toon reëlmatige viermaatfrases, behalwe die voorspel van drie mate, wat egter koppel met die eerste maat van die melodie, soos ook deur die harmoniese progressie bevestig word. Die onreëlmatige verloop van die reprise (m. 17 tot die einde) in albei toonsettings kan soos volg voorgestel word:

$$\begin{array}{l} 2 \\ 4: 4 + 1 \quad (1, 2, 2a, 3, \left[4 \right) \\ \quad 4 + 1 \quad \quad \quad (1, 2, 1, 2, 2a) \end{array}$$

In albei gevalle vorm die slotmaat 'n repetisie van die voorafgaande kadens (dus: 2a).

Die melodielyn van WoO 142 verdeel in twee onreëlmatige frases van drie en ses mate, waarvan die eerste 'n sametrekking in die eerste maat (m. 3) bevat. Die tweede frase kan gesien word as 'n viermaatfrase met 'n tweemalige herhaling van die vierde maat. Mate 12 en 13 is 'n repetisie van die vokale kadens (dus 3a, 4c). Mate 16 en 17 vorm 'n dubbelmaat.

6
8: 2 (voorspel)
4 - 1 ((1, 2), 3, 4)
4 + 2 (1, 2, 3, 4, 4a, 4b)
2 (= 3a, 4c)
4 + 1 (1, 2, 3°, 4) naspel

Die pouselose frases en veelsydige ritmiese gestalte van WoO 135 bemoeilik die vaststelling van metriese wetmatighede. 'n Moontlike metriese vertolking van die vyfmaatfrase van die begin kan verkry word indien m. 5, 6 en 7 elk as sametrekkings van twee mate in een beskou word. Sodoende ontstaan twee metriese viermaateenhede.

6
8

Tur-tel-taube du klagest so laut und raubest dem Ar-men sei-nen

ein-zi-gen Trost, sü-ssen ver - ge-ssen-den Schlaf

'n Eggotussenspel, met die metriese funksie van 3a en 4a sluit hierby aan. Die volgende vyf mate word verklaar as 4 + 1, d.w.s. met repetisie van die slotmaat. Mate 13 - 14 koppel hieraan, eweneens as eggo. Ook die volgende vyf mate (m. 14 - 19) is voorsien van 'n repetisieslotmaat. Mate 19 - 20 is weer sametrekking van vier mate, met 'n metriese viermaatstruktuur as resultaat. M. 21 - 28 is metries dieselfde as m. 14 - 21. Die sametrekking in m. 28, 29 en 30 bring 'n verdere viermaatfrase teweeg, wat koppel met die naspel. Die eerste naspelmaat is ook 'n sametrekking van twee mate.

$$\begin{array}{lcl}
 6 & & \\
 8: 2 \text{ (voorspel)} & & \\
 4 \text{ (1,2,(3,4))} & & \\
 4 + 2 \text{ ((1,2),(3,4),(3a,4a))} & m. 1 - 14 & \\
 \underline{4 + 1} + 2 \text{ (1,2,3,4,4a,3c,4a)} & & \\
 4 + 1 \text{ (1,2,3,4,4a)} & & \\
 4 \text{ ((1,2),(3,4))} & & \\
 4 + 1 \text{ (1,2,3,4,4a)} & & \\
 4 \text{ ((1,2),(3,4))} & m. 14 - 32 & \\
 4 \text{ ((1,2),(3, \left[4 \right]))} & & \\
 4 \text{ ((1,2),3,4)} & &
 \end{array}$$

Ook problematies, maar metries meer toeganklik, is op. 94. In die eerste, resitatiwiese strofe (m. 1 - 26), is vokale lyn en tussenspele gelykwaardige metriese komponente, en kan sewe viermaateenhede aangetoon word. Mate 12 en 20 is koppelmate; m. 18 - 19, en 24 - 25 vorm metriese dubbelmate.

$$\begin{array}{lcl}
 C: 4 \text{ (voorspel)} & & \\
 4 & & \\
 4 \text{ (1,2,3, \left[4 \right])} & & \\
 4 \text{ (\left[1,2,3,4 \right])} & & \\
 4 \text{ (1,2,3^{\circ}, \left[4 \right])} & & \\
 4 - 1 \text{ (\left[(1,2),(3,4) \right])} & & \\
 4 + 1 \text{ (1,2,3^{\circ},4)} & &
 \end{array}$$

Ook in die tweede strofe (m. 28 - 46) kan viermaatperiodes aangetoon word. Maat 36 vorm terselfdertyd die afsluiting van die vorige, en die begin van 'n verdere periode (= koppelmaat). Die periode wat in m. 43 afsluit ("zählt") word harmonies, motiwies en ook metries herhaal in m. 44 en 45.

Aan die begin van die derde strofe kom 'n viermaatfrase (m. 47 - 52) tot stand indien m. 48 - 49 gesien word as 'n dubbelmaat. Iets soortgelyks gebeur in die volgende vyfmaatfrase (m. 53 - 58), deur die beweging in m. 56 - 57 as één metriese eenheid te beskou. Die sewemaatperiode in m. 64 - 70 vorm in die eerste drie mate 'n repetisieproses, sodat, tot en met die fermate in m. 70, die metriese orde 1, 1a, 1b, 2, 3, 4 ontstaan.

Uit 'n metriese oogpunt kom WoO 146 neer op 'n wisseling van 2/4- en 1/4-tydsoorte. Die metries "korrekte" 2/4-tydsoort is egter na die eerste sketse verwerp ten gunste van die huidige "schwebendes, sanftes Gewoge" (Schering, 1925: 30). Die komponis het hier dus die metriese beginsel van sametrekking by die komposisieproses betrek. Hierdeur kom die strofiese melodie se betreklik eenvoudige metriese organisasie aan die lig:

$$\begin{array}{l} 2 + 1 \\ 4 + 4: 4 \text{ (voorspel)} \\ 4 \\ 4 \\ \underline{2} \text{ (tussenspel)} \\ 4 \\ 4 \\ 2 \text{ (naspel)} \end{array}$$

Interessant genoeg bevat op. 98 weinig noemenswaardige metriese probleme. Slegs die tweede lied van die siklus word konsekwent gekenmerk deur vyfmaatfrases, as resultaat van die eggo van die vierde maat.

In WoO 147 is die metriese struktuur die volgende:

$$\begin{array}{l} 3 \\ 8: 4 \text{ (voorspel)} \\ \underline{4 + 2} \text{ (1, 2, 1a, 2a, 3, 4)} \\ 4 \\ 4 \text{ (tussenspel, in die naspel uitgebrei} \\ \text{met 'n verdere (gekoppelde) vier mate)} \end{array}$$

Die eerste twee mate van WoO 148 sluit metries aan by die strofiese naspel (m. 20 - 21). Die twee viermaatfrases van die eerste helfte van die lied (m. 2 - 6, 6 - 10) word in die tweede helfte opgevolg deur twee viermaatfrases, d.w.s. frases sonder die derde metriese komponent (m. 10 - 13, 13 - 16). Mate 17 - 20 vorm die laaste frase, wat koppel met die naspel.

$$\begin{array}{rcl}
 6 & & \\
 8: 2 & \left. \begin{array}{l} 4 \\ 4 \end{array} \right\} & \text{m. 1 - 10} \\
 & & \\
 & \left. \begin{array}{l} 4 - 1 (1, 2, 0, 4) \\ 4 - 1 (1, 2, 0, 4) \\ 4 (1, 2, 3, \left[4 \right]) \\ 2 (1, 2) \end{array} \right\} & \text{m. 10 - 21}
 \end{array}$$

Ten spyte van die deklamatoriese en vormtegniese nuwesortigheid van WoO 149 is die metriese organisasie van die toonsetting betreklik eenvoudig en kan verklaar word met behulp van maatrepetisies (m. 7 en 8, 10; m. 35 en 36, 39; m. 43, 44, 49), maatkoppelings (m. 15, 45) en dubbelmate (m. 27 - 28, 30 - 31).

$$\begin{array}{rcl}
 3 & & \\
 8: 4 (\text{voorspel}) & \left. \begin{array}{l} 4 + 2 + 1 (1, 2, 2a, 2b, 3, 4, 4a) \\ 4 (1, 2, 3, \left[4 \right]) \\ 4 \text{ ———— } (1, 2, 3, 4)(\text{tussenspel}) \end{array} \right\} & \text{m. 1 - 18} \\
 & & \\
 & \left. \begin{array}{l} 4 \\ 4 \\ 4 + 2 (1^{\circ}, 2, 3^{\circ}, 4) \\ 4 + 2 + 1 (1, 2, 2a, 2b, 3, 4, 4a) \\ 4 + 2 (1, 2, 3, 3a, 3b, \left[4 \right]) \\ 4 + 1 - 1 (1, 2, 3, 4, 4a)(\text{naspel}) \end{array} \right\} & \text{m. 19 - 49}
 \end{array}$$

3.3.2 Musikale deklamasie in die liedere

Nog duideliker as wat die geval is met die instrumentale musiek, kan Beethoven se moeisame skeppingsproses geïllustreer word aan die hand van die groot hoeveelheid sketse vir vokale komposisies (Mies, 1974:144 - 146). Vir die lied **Sehnsucht** (Reissig, WoO 146) kan nagenoeg 30 verskillende sketspogings aangetoon word (Lockwood in Tyson, 1973:97 - 122); Arnold Schering (1921:85 - 87) het dié proses aan die hand van die openingslied uit op. 98 verduidelik; meermalige toonsettings van dieselfde lied, soos **Opferlied** en **Sehnsucht** (Goethe) dui op 'n proses van herformulering en verfyning. Hierdie proses, wat in die geval van die Schiller-ode uit die negende simfonie en die **Opferlied** selfs oor

etlike dekades gestrek het, het as grondprobleem o.m. die soeke na 'n gepaste deklamatoriese opset, waarby verskillende melodiese, ritmiese en metriese benaderings oorweeg is. Afskrifte van enkelreëls uit Homeros se "Odyssee" is deur Beethoven self voorsien van noukeurige skanderingstekens ten einde 'n "korrekte" deklamasie te verseker (Boettcher, 1927:481).

By 'n beskouing van Beethoven se deklamatoriese benadering, is sy persoonlike opvattinge oor digkuns en digters wesenlik. In 'n brief gedateer 8/8/1809 (Anderson I, 1961:241 - 242) bestempel Beethoven Homeros, Schiller en Goethe as sy gunsteling-digters. Tog val dit op dat van dié groep slegs Goethe verteenwoordig word in Beethoven se klavierliedere. Benewens die veertien voltooide Goethe-liedere het ses onvoltooid gebly, w.o. **Erlkönig** (WoO 131) en **Heidenröslein**. Van Klopstock het die komponis slegs twee tekste aangepak, en in beide gevalle slegs die aanvangswoorde (Boettcher, 1928:45). Teenoor Rochlitz sou Beethoven opgemerk het dat Klopstock "te hoog" is (Thayer-Forbes, 1973:246). Die musikale problematiek van Schiller se gedigte word (volgens Czerny) deur die komponis self soos volg saamgevat: "Schillers Dichtungen sind für den Musiker äusserst schwierig. Der Tonsetzer muss sich weit über den Dichter zu erheben wissen; wer kann das bei Schiller? Da ist Goethe viel leichter!" (Schmitz, 1927:121). Daar is egter ook voldoende aanduidings dat Beethoven as komponis aangetrokke gevoel het tot die "moeiliker" tekstipe. So het hy na aanleiding van 'n Plutargos-sitaat genoteer: "Also gesungen auch vortreffliche Worte ausdrücken". Die betekenis van die laasgemelde twee opmerkings vir Beethoven se teksbenadering is van so 'n aard dat Arnold Schmitz daarna verwys as vokale komposisieprinsiepe (Schmitz, 1927:122): in die geval van die ligter, liriese gedig "verhef" die komponis hom bo die digter, waarby die eenvoudige, liedmatige karakter van die gedig musikaal verhoog en geïntensiveer word. By tekste van meer gewigtige aard (lewensbeskoulik, peinsend) word getrag om die **waardigheid** daarvan musikaal tot uitdrukking te bring. 'n Tipiese voorbeeld van die eerste prinsiep is die toonsetting van Matthiesson se **Adelaide** (op. 46); terwyl die tweede veral verteenwoordig word deur die Gellert-liedere, op. 48.

Beethoven se deklamatoriese bewustheid kom alreeds duidelik tot uiting

in byskrifte in die liedere, soos "...mit einer komischen Art gesungen" (op. 52/1); "leichtlich und mit Grazie vorgetragen" (op. 89/3); "...scherzend vorgetragen" (op. 128), en, veral by WoO 149 (**Resignation**) "...wohl accentuirt und sprechend vorgetragen." Beethoven se benadering tot die "waardige" tekstipe word verder weerspieël deur 'n nota wat die komponis op 'n afskrif van 'n gedig van Herder aangebring het, nl. "eigentlich deklamiert" (Boettcher, 1928:50). Die resitatiwiese toonsetting van die eerste strofe uit op. 94 sluit aan by hierdie opvatting.

Kenmerkend vir Beethoven se woordbehandeling is nie alleen die willekeurige herhaling van teksfragmente nie - dikwels as manifestasies van die ariapraktyk - maar ook die eiesinnige **wysiging** van tekste. Voorbeelde hiervan word gevind in (o.m.) WoO 112, 114, 115, 118, 135 en 140. Die invoeging van die emfatiese "ja" verskyn dikwels (sien ook Boettcher, 1928:52 - 53). Van meer algemene betekenis vir Beethoven se woordbewustheid is Schindler se opmerking dat die komponis pianiste aangeraai het om kantilene-agtige passasies "passende Worte unterzulegen und sie zu singen" (Krones in Haselauer, 1981:61).

Alreeds die omskrywing van die begrip "musikale deklamasie" verteenwoordig 'n komplekse en problematiese terrein. Volgens die Riemann-Leksikon (Riemann-S., 1967:197) kan vier verklarings aangevoer word, waarvan die eerste twee nie hier toepaslik is nie. Die vierde definisie, d.w.s. die algemene terrein van woord-toonverhoudings as sodanig, is 'n verruiming van die derde, (nl. die meer spesifieke verhouding tussen die spraak en musikale voorstelling, d.m.v. faktore soos ritme, melodie en artikulasie). Vir die doeleindes van hierdie ondersoek word uitgegaan van hierdie laaste omskrywing.⁷⁾

Grondliggend vir die probleem van musikale deklamasie is die vloeibare balans tussen die spraak as ritmiesmetries geordende mededeling enersyds, en "suiwer" musikale klank andersyds. Teoreties gesien is die eenvoudigste vorm van verbinding van die twee elemente dié waarby ooreenstemming tussen tekstuele en musikale ritme en melodie bewerkstellig word. Hiervolgens word die natuurlike toonhoogtefluktuasies en aksentsisteem van die "spraakmelodie" op die musiek oorgedra by wyse van 'n stygende en dalende melodielyn en geordende toonduur.

teverhoudings (Riemann-S., loc. cit.).

Vir die liedideaal van die laat 18de eeu, waarvolgens die "lied" (= gedig) eers as voltooid beskou word wanneer 'n melodie verskaf is (Schwab, 1965:20), tree die stemmingsbegrip op die voorgrond. Woord en melodie verskyn nou as wedersyds aanvullende elemente in die liedtoonsetting as eenheid. Dit is hierdie "gevoelsmatige eenheid" van die Goethe/Zelter-era wat dié digter na sy "huiskomponis" se toonsettings laat verwys as "eine Reproduktion meiner poetischen Intentionen" (Müller-Blattau, 1952:31).

Dat faktore soos die stemmingssituasie in die gedig hierdie balans egter ten gunste van suiwer musikale fenomene kan laat swaai, word alreeds duidelik uit bostaande opmerkings van Beethoven. Dié situasie word deur Siegfried Goslich (1938:27) - weliswaar veral met betrekking tot die musikale Romantiek by Schubert en Wagner - soos volg saamgevat: "Die Musik... leiht der Wortrezitation den verstärkten Ausdruck der musikalischen Deklamation mit den Ausdrucksfeinheiten der Tonhöhen- und Lautstärkenunterschiede, der Langen und Kürzen, der musikalischen Akzente und der Harmonik. Darüber hinaus erfasst sie den gleichen Gehalt der dem Text zugrunde liegt, noch einmal vom **Innerlich-Seelischen** her. Sie liest gewissermassen zwischen den Zeilen des Textes und trägt als **Sprache des Gefühls** den Wortsinn des Textes empor zu einer **höheren Sinndeutung** im Bereich der Symbolik" (eie beklemtoning).

Van Beethoven se 52 strofiese liedere is 14 slegs op die eerste strofe van 'n gedig gebaseer.⁸⁾ Ander, meerstrofiese strofeliedere is egter dikwels gekonsipieer met die eerste strofe in gedagte. In die geval van die (40) nie-strofiese liedere kom Beethoven se woordsensitiewe deklamasie vanselfsprekend duideliker na vore.⁹⁾

Sewe van die 14 enkelstrofiese liedere behoort tot Beethoven se vroegste liedpogings (WoO 107, 115, op. 52/7) of word gekenmerk deur hul onafgerondheid (WoO 116 (Hess 129 en 130), Hess 151 en WoO 128). In WoO 116 is die foutiewe deklamasie van "loin" en "toi" - as tweelettergrepige woorde - en die foutiewe beklemtoning by "le plus verd..." opvallend en kan 'n aanduiding wees van die komponis se

gebrekkige kennis van die taal. Die Franse ariette-styl in op. 52/7 daarenteen, is natuurlik en deklamatories oortuigend.

WoO 107 is uit 'n deklamasie-oogpunt 'n egte beginnerspoging. Anders as wat by Schürmann (1980:261) verskyn, is die trogeïese enkelstrofe nie 'n saamvoeging van twee **tweereëlige** strofes nie, maar van twee **vierreëlige** strofes, d.w.s.

1. Schíldern wíllst du, Fréund! Soll ích
dír Elísen?

Möchte Úzens Géist in mích
sích ergfessen!

2. Wíe in éiner Wínternácht
Stérne stráhlen, (ens.)

Die (gebrekkige) deklamatoriese insig van die dertienjarige komponis word duidelik uit die sigbare isolasie van die kort tweede en vierde reëls as afsonderlike metriese entiteite, sonder sinsamehang met die voorafgaande (vgl. m. 3, 7 - 8, 13, 17). Dié foutiewe benadering word verder geaksentueer deur die motiwiese klaviereggos in m. 4 en 14. Die sonderlinge beklemtoning van "Sterne" (m. 13, ff!), "mich" (m. 6) en "(ergie-)ssen" (m. 8) is verdere voorbeelde van 'n nog onderontwikkelde woordtoonpersepsie.

Die oorblywende vyf liedere uit die groep, nl. op. 48/1 - 3, -5, en WoO 130 dateer uit die tydperk tussen 1802 en 1804, en het gemeenskaplik 'n opsetlike motto-karakter. Die belerende aard van die Gellert-odes het veral in no. 1 'n noukeurige ritmiese en melodiese ekwivalent van die teks tot gevolg.

Wysigings hiervan het spesiale retoriese betekenis (bv. "Wolkén", "mít Barmhérzigkéit", "méine Burg", "'vór dir"). 'n Interessante beklemtonings-"fout" in no. 2, "...ich liebé Gott" aksentueer juis die "valsheid" van die spreker; die beklemtoning van "ist" in m. 15 word geregverdig deur die Händel-agtige arpeggio-tematiek. Die aksentuering van "will" as gepunteerde halfnoot in m. 15 moet in dieselfde konteks gesien word, as eksegese van die Goddelike wil. Die hoekige melodiek by "und hasst doch seine Brüder" en monotone gepunteerde artikulasie by "und reisst sie ganz darnieder" - beide frases as gekomponeerde accelerandi - aksentueer die teksinhoud. Die sekstspronge en

gepunteerde ritmiek by "Gottes Wahrheit..." is selfverduidelikend (vgl. ook dieselfde ritme in no. 1). Die "kerkstyl" in die begeleiding plaas die seël op die erns van dié teks.

As 'n voorloper van die stemmingslied van die Romantiek, word in op. 48/3 ritmies grotendeels volstaan met die trogeïese drieslagmaat: die onafwendbare verloop van die tyd word as kloppritme versimboliseer. Die beklemtoning van "zu" (m. 8) as hoogliggende melodienoot is 'n voorbeeld van die terugtrede van "korrekte" deklamasie t.g.v. **bewegingseffek**. Dit is ook ter wille hiervan dat die begeleiding skielik verdig tot vyfstemmigheid. Ook die soortgelyke prosedure by "ist's" (m. 11) verduidelik die intensiteit van die vraag, en word verder geaksentueer deur die tritonussprong ais - e. In op. 48/4 word grootsheid en verhewenheid gesuggereer deur die wye omvang van die aanvangsfrase. Die desiemsporg c - e' in m. 4, met die gevolglike oorbeklemtoning van "dés (Ewigen)" as topnoot moet in hierdie lig gesien word (Vgl. ook "göttlich (Wort)" in m. 17, en "áls (ein Held)" in m. 39). Die deels monoritmiese en monotone deklamasie by "Ihn rühmt..." en "Wer trägt..." dien dieselfde doel van verhewenheid en waardigheid as wat dieselfde middele in no. 1 en no. 3 gehad het.

In WoO 130, die mees afgeronde enkelstrofiese lied (1804) is 'n soortgelyke teksgetroue metrum en eenvoudige ritmiek opvallend. Besonder effektief is die geïsoleerde "ach" op die aksentlose middelpols in m. 9.

Op enkele uitsonderings na is die 20 meerstrofiese liedere wat voor 1800 ontstaan, produkte van vroeë meesterskap. Die deklamatoriese benadering is in die meeste gevalle stylkopieë van eietydse liedere. Die mees voor die hand liggende voorbeelde hiervan is die krygs- of gemeenskapsliedere WoO 105, 109, 111, 117, 121 en 122. Ongemaklike ritmiese progressies soos die punterings in WoO 122 dien uitsluitlik die karakter van die liedtipe. In een geval (WoO 109) word die strofiese melodie in die vyfde strofe aangepas t.w.v. woordbetekenis.

In Beethoven se tweede lied, WoO 108, kontrasteer die onbeholpe krulversierings by "erwärmt" sterk met die liedagtige eenvoud van die res van die lied. Die behoud van die teksritme geskied nog ten koste

van die melodie, soos blyk uit beklemtoningsfoute soos "schenkét" en "tränkét". In die vroegste toonsetting van Matthisson se **Opferlied**, Hess 145, word dié probleem te bowe gekom deur die tweede lettergreep van woorde soos "wallen" en "gefallen" gesinkopeerd te plaas ( i.p.v. ). In die tweede toonsetting (WoO 126) is dié kunsmatige werkwyse weer laat vaar, om eers in die twee latere koortoonsettings (SBG 5:268 en op. 121b) 'n meer bevredigende oplossing te vind. Dieselfde geld vir die oorbeklemtoning by "Weihrauchdüfte", in die twee vroeër toonsettings: die meer beweeglike idioom van die latere weergawes maak voorsiening vir melismatiek of toonhoogtereptisie.

Die opvallendste eienskap van op. 52/1 is die opsetlik onbeholpe deklamasie by "Stock und Hut", "drán getan" en "Urián". As 'n "gesellige" lied moet dié werkwyse gesien word teen die agtergrond van die humoristiese teks. Dit hang ook saam met Beethoven se voorskrif "...mit einer komischen Art gesungen". Met uitsondering van op. 52/2 en -8, wat beide 'n konvensionele volksliedbenadering openbaar, toon die ander liedere in die groep reeds duidelike tekens van deklamatoriese teksverklaring, weliswaar hoofsaaklik met toespeling op die eerste strofes. So word in no. 3 die eerste strofe geskei van die verdere strofes, en verskyn in no. 4 al drie strofes afsonderlik. In no. 3 is die trapsgewysbewegende melodie klaarblyklik bedag ter wille van die grondstemming van die "Ruhe". Opvallend is verder die sinvolle onderbreking van die melodielyn by "ob's dort noch - oder hier...". Die peinsende "das forschet mein Geist" word, soortgelyk aan bv. op. 48/1, gedeklameer as 'n toonreptisieformule. In die herhaalde sinsnede "und fleht zur Vorsicht..." word die dissonante progressie bes - e, van die eerste geïntensiveer tot 'n dalende septiem d' - e in die tweede verskyning. Die byskrif Adagio con espressione en die statige gepunteerde ritmes in op. 52/5 verleen aan die lied die gepaste karakter van 'n statige dodemars. Selfs die afskeidsimbool aan die begin (**Lebewohl**, vgl. ook op. 81a) word d.m.v. puntering ritmies gewysig, waardeur die lesing "le-bé-wohl" ontstaan. Chromatiek en seufzerfigure (bv. "tief zu Herzen") ondersteun die grondliggende affek.

Sekere deklamatoriese detail in WoO 120 laat die indruk dat Beethoven hier eerder die tweede as die eerste van die twee strofes in gedagte gehad het. So is die melodiehoogtepunt in m. 8 eerder te vereenselwig

met die tweede strofe se "tausend Worte" as die minder belangrike "zu verhehlen" van die eerste strofe. Dieselfde geld vir "Liebe" (i.p.v. "Lippen"), "zarte" (i.p.v. "bald mit"). Die wisseltoonmotief by "entriegelt oft die Pforte" (m. 8 - 9) skyn selfs woordskildering van dié sinsnede uit die tweede strofe te wees. Beide die twee vroeë Italiaanse toonsettings, WoO 119 en 124 is goeie voorbeelde van die Italiaanse deklamasie, as resultaat van die studie by Salieri.

Die statige ritmiek van die aanvangsreël, tesame met die keuse van 'n mineurtoonsoort (en die verrassende Picardie-slot) in op. 75/3 verleen 'n oënskynlike erns aan die humoristiese teks. In die ietwat vroeëre op. 75/4 word die volksmusikale inslag van die eerste helfte aangevul met 'n oortuigende spanningstoename in die slotmate ("bis er es all... erhielt").

Vanaf 1800 val die klem geleidelik minder op strofiese liedere. Terselfdertyd word 'n mens egter bewus van 'n toename in deklamatoriese intensiteit, deurdat voorspelbare wendinge, soos dié wat 'n volksmusiekinvloed verraaï, terugstaan ten gunste van 'n deklamatoriese benadering wat voortvloei uit die tekssituasie self.

Die vroegste lied uit dié groep van 16 liedere, is die eerste toonsetting van Tiedge se **An die Hoffnung**, op. 32 (1805). Alreeds die arpeggiërende voor-, tussen- en naspele beweeg op 'n hoër vlak (simboliserend?) as die konvensionele vooruitwysing of eggo. Benewens die meer gebruiklike sugmotiewe ("verschleierst", "quält") val oorspronklike wendinge op, soos die sekstsprong en "verhelderende" C-majeur by "o Hoffnung" en die skilderende "emporgehoben". Die monotone melodiegewing en terugmodulasie by "...den Dulder ahnen"; die foutiewe beklemtoning "Thränen" en gepaardgaande verrassende kadens aksentueer dié sleutelwoord.

In WoO 132 (1806) word dié resignerende stemming nog sterker weerspieël. Nie alleen verskyn die vier strofes hier as afsonderlike, onderling effens gewysigde weergawes van die strofiese melodie nie - ook die vier melodiefrases het 'n gemeenskaplike motiwiese struktuur en "dwalende" karakter. Seufzer-formules - by "Bewusstsein" selfs herhaald, en chromatiesgeïntensiveerd - is, soos die dalende tendens

by "dahin" en "Sinn" teksgemotiveerd. Dieselfde geld vir die beklemtoning van "létzter" en "glücklich". Noukeurige dinamiese skakerings moet eweneens affekmatig vertolk word.

Soos die **Opferlied**-toonsettings, is die **Sehnsucht**-toonsettings (Goethe, WoO 134) goeie voorbeelde van verskillende deklamatoriese benaderings. Sleutelwoorde soos "Sehnsucht", "weiss", "Leide", "Freude" uit die eerste strofe van die eerste drie toonsettings word dienoooreenkomstig "gegradeer" t.o.v. melodiese of ritmiese aksentfunksie. So verkry die woord "weiss" in die eerste twee toonsettings teenoorgestelde metriese funksies, en ontstaan in die tweede toonsetting die foutiewe beklemtoning "Lei-dé" en (soos in no. 1) "Sei-té". Ook die virtuose "Freude" in no. 3 word deur hierdie beklemtoningsfout gekenmerk.

Na die meer konvensionele volksliedidoom van WoO 138, word in WoO 139 (1809) alreeds 'n aanduiding gegee van die latere stemmingslied van die Romantiek (Schubert). Soos in die begeleiding, berus die vokale lyn op 'n eenvormige motiwiese idee. Dié wigmotifiek bind die hele lied saam as 'n uiting van die grondaffek van opgewondenheid, afwagting en selfs rusteloosheid.

Die viervoetige trogeïese metrum van die teks word hierby feitlik onveranderd op die musiek oorgedra as 'n voortdurende beweging van kortasemrige frases. Noemenswaardig is die veranderde deklamasie by die herhaalde frase "waltet jetzt in meiner Brust". Die eerste weergawe volg nog die geykte patroon van klein intervalle; die tweede weergawe daarenteen, maak voorsiening vir groter spronge en die driemalige topnoot e': wáltet jétzt in méiner Brúst". In die slotfrases van die lied word 'n soortgelyke proses gevind, en wel as 'n driemalige verskyning, waarby die sinsnede "so hab ich dich nie gesehn" eers as "só... geséhn", en dan as "so hab ích dich nfe..." gedeklameer word. Ander toonhoogte-aksente is die topnoot by die opdrag "sprich" (m. 21) en die vraag self, wat verder geaksentueer word deur 'n chromatiese progressie in die begeleiding.

Afgesien van die metriese aspekte van op. 75/1, waarna reeds verwys is, is breëre woord-toonverhoudings hier veral noemenswaardig t.o.v.

toonsoortverandering in die strofiese melodie. So is die mineurwending in m. 8 affekmatig gepas vir die "sanfter Wind". Die vraag "Kennst du es wohl?" word volgens Barok-praktyk voorgestel as 'n stygende lyn, in die vorm van die sg. Frigiese kadens. Die jambiese opslagritme word gewysig tot 'n aksentuering op die eerste pols. Die herhaalde wens, "dahin" word gedeklammeer as 'n lang-gestrekte seufzer-deklamasie waardeur die weemoed en verlange van die sangeres tot uitdrukking kom. Insiggewend t.o.v. Beethoven se verfynde deklamatoriese benadering is die toepaslikheid van die strofiese melodie op die verskillende tekssituasies. So dien die springerige stygende lyn by "still und hoch der Lorbeer..." (strofe 1) terselfdertyd die tekssituasie in die tweede strofe ("was hat man dñr, du ármes Kínd, getan?") en derde strofe ("es stñrzt der Fél's und über íñn die Flút").

Soos die illustratiewe voorspel van WoO 141, is ook die pouselose, ritmies eenvormige inkleding van Herder se heksameters primêr ingestel op die uitdrukking van die lentevreugde. In die geval van WoO 142 is dit waarskynlik die eentonige harpspel van die eerste strofe wat aanleiding gegee het tot die monotone melodiegewing. Die jambiese metrum word direk oorgedra op die melodie, met 'n geringe styging by die "hohen Felsen" en 'n byna realistiese voorstelling van die "bängen, schweren Trauersang" d.m.v. die Napelse sekstakkoord. Beide op. 100 (1815) en op. 99 (1816) word gekenmerk deur 'n ritmiese deklamasie wat karakteristiek is vir die teksinhoud. Beklemtone in WoO 148 verloop noukeurig volgens die jambiese versritme, met (in die eerste strofe) 'n illustratiewe stygende lyn by "götterreicher Himmel".

As gevolg van die oorwig van strofiese komposisies in die tydperk voor 1800, is die kleiner en groter deurgekomponeerde liedere uit dié tydperk gering. Dié liedtipe word beperk tot WoO 112; die vroeë hoogtepunt, WoO 113; die instrumentaalgeoriënteerde WoO 114; WoO 118 (tweede lied); op. 46; WoO 123; op. 128 en die Engelse kansonet, WoO 125. Alhoewel WoO 112 nog duidelike voorbeelde van foutiewe deklamasie bevat, soos "Wegén", "glücklichér", is fyner nuanses soos die wiegpatroon by "Seelenruh'" en die illustratiewe "walle dir..." reeds sigbaar. In die resitatiewiese middelstrofe word deklamatoriese "korrektheid" tot 'n spits gevoer met die uitspringende sekstsprong by "Gótt'es ernste Wage". Die melodiegewing by "Wonne dir" vertoon selfs oordrewe:



In WoO 113 word die neerdalende maanskyn meermale gereflekteer deur die dalende lyne, soos in m. 5 - 7, 11 - 14, 16 - 17. Interessant is die gedifferensieënde deklamasie van die tweemalige "o Mond", in m. 9 - 11. Deels as uitvloeisel van die primêr instrumentale ingesteldheid in WoO 114 is etlike foutiewe beklemtonings aanwysbaar, soos "bishér" (m. 5), "es" (m. 7), "dass" (m. 34), "mit" (m. 40), ens. In WoO 118 (tweede lied, *Gegenliebe*) tree die deklamasie van die enkelwoord terug ten gunste van die oorkoepelende melodiese karakter, wat verband hou met die ensemblestyl van die Franse opera.

As uitvloeisel van Beethoven se Italiaanse stylstudie by Salieri, is die toonsetting van *Adelaide* (op. 46) 'n goeie voorbeeld van verfynde deklamasie. Die musikale vergestaltung van die Sapphiese odemeterum kan nêrens bevraagteken word nie. Individuele begrippe word noukeurig op musikale progressies oorgedra. So word die "eensame wandeling" van die openingsmate, en die ietwat latere "Zauberlicht" oortuigend vergestalt d.m.v. respektiewelik melodiese stilstand en trioolomspeling. Die trogetese versnitte word hierby met opset as musikale (aksentlose) opslag weergegee. Die swaarmoedige/ekstasiese naamrefrein verskyn gereeld as uitgekomponeerde seufzer. Die verskillende natuurbeelde (m. 18 e.v.) word van mekaar geskei d.m.v. pauses, en elkeen word ritmies verskillend vergestalt. Die geliefde se beeld "im Gefilde der Sterne" word voorgestel as 'n hoogliggende frase (m. 24 - 26). Die gebruik van die voorslag verleen 'n onmiskenbare grasia aan individuele frases, soos dié in m. 42 e.v.: "Abendlüftchen im zarten Laube flüstern" (Mies, 1974: 153). Besonder aanskoulik is die veranderde deklamasie van teksherhalings in WoO 123. In die sinsnede "Gott schütze dich, erhalt' dich mir, schütz' und erhalt' uns beide" word in opeenvolgende herhalings (vgl. m. 26 - 38) "erhalt'" (m. 27, swak pols), "schütze" (melodiese topnoot m. 29), "beide" (m. 33) en

"uns" (topnoot, m. 36) geaksentueer.

Die humoristiese teks van op. 128 bevat goeie voorbeelde van oordrewe deklamasie, ten einde ook **musikale** humor teweeg te bring. So word die "küssen" voorgestel as 'n huiwerende proses (m. 13 - 16), terwyl iets soortgelyks by die driftige "schrein" (m. 18 - 23) en "Gegenwehr" (m. 33 - 37) plaasvind. Dieselfde eienskappe kan ook aangetoon word by die dramatiese "doch" en die uitgerekte "lange hinterher", wat oor vier mate strek (m. 55 - 58; vgl. ook m. 60 - 62).

Na WoO 125 (ca. 1798) wat soos WoO 114, sterk instrumentale invloede toon, vertoon die uitdrukkingsvolle **Elegie...** (WoO 110, ca. 1800?) veel minder konvensioneel. Die swaarmoedige mineurtoongeslag van die eerste drie strofes gaan gepaard met 'n neiging tot dalende lyne en seufzer-formasies. In die (majeur-) slotgedeelte verander dié toedrag vanweë die beklemtoning van lewe en vreugde (veral m. 68 - 76).

Die jambiese metrum van die sesde Gellert-lied (op. 48/6) word musikaal weergegee d.m.v. 'n drieslagmaat, sodat die boetedoening neerslag vind in die geaksentueerde "dír" en "gesündigt" (m. 1 - 3). Ook die peitsende ritmiek en dissonante akkoordherhaling (crescendo) by "und übel oft..." bring dié teksfragment na die voorgrond. Die beklemtoning van die middelste polsslag van m. 7 ("Fluch") is selfverduidelikend, soos ook die talle seufzer-figure. Lg. vind veral besonder treffende aanwending in die huiwerend soekende "ich suche dich..." (m. 38 - 41). Die koraalagtige tematiek van die tweede gedeelte - op sig self strofies bedag - maak nie voorsiening vir fyner deklamatoriese detail nie. Minder geslaagde beklemtonings soos "... Váter dér Barmhérzigkéit" kon dus nie vermy word nie.

Selde in Beethoven se liedkuns kom hierdie opsetlike wysiging van die literêre metrum so duidelik na vore as in **Der Wachtelschlag** (WoO 129). Die grondliggende viervoetige daktiliese metrum wat 'n enkelvoudige drieslagmaat of saamgestelde tweeslagmaat suggereer, word gehergroepeer tot twee versvoete per 2/4-maat. Sodoende verkry die gearpeggieerde oktaaf van die aanvangsreël, met "dórten" en "hervór" as hoofaksente, die betekenis van 'n aankondiging. Die ekstatiese uitroepe word meestal as "fürchte (ens.) Gótt" gedeklaameer. Slegs die

spesiale betekenis van "danke Gott!" (m. 34 - 36) verskyn sinkoperend. In m. 98 vul dié woord selfs 'n volle maat. 'n Soortgelyke (sinkoperende) aksentfunksie word gevind by "ruft" (m. 8) en "der (dich ernährt)" (m. 36; vgl. ook m. 49). In ander gevalle word die teksritme omvorm ter wille van teksbetekenis, soos die triole by die "hüpfender Schlag" (m. 25 - 26). By die veel dringender bewegingsgang van die (6/8-) slotgedeelte (Allegretto) is die ritmiek veel eenvoudiger. Dit is hier waar die "chasse"-assosiasies van die lied met die klaviersonate op. 31/3 na vore tree.

In die Koda van op. 88 (m. 56 e.v.) verskyn onbelangrike lettergrepe nie alleen as topnote nie, maar word voorsien van (sf-) aksenttekens: "gétheilté Lust vérdoppélt sich...". Dié sonderlinge werkwyse herinner sterk aan 'n algemene praktyk in Beethoven se instrumentale musiek (bv. die Simfonie in A, op. 92, finale), en is 'n deklamatoriese kunsgreep wat eers in die 19de eeu by Wolf ten volle benut sou word (vgl. ook Thürmer, 1970: 599). 'n Verwante, maar ten opsigte van verspreiding van topnote, "normale" spanningslyn word gevind in die laaste komposisie uit WoO 134, in die stygende lyn "es schwíndelt mír, es brénnt mein Eíngewéídé". Ook in 'Andenken' (WoO 136) verskyn dié wigmotief (m. 49 - 52), as trapsgewys opwaartsbewegende progressie. Die gelyktydige crescendoproses is ondersteunend, t.w.v. "o denke mein, bis zum Verein auf besserm Sterne!" By die deklamasie van die herhaalde strofiese vraagrefrein "Wenn denkst du mein?" (m. 14 - 19) word eers "denkst", dan "wenn" beklemtoon. Die amfibragiese versmetrum word in WoO 137 oorgedra op die musikale ekwivalent van 6/8- en 2/4-tydsoorte. Vir die "Spiel und Tanz" (m. 42 e.v.) word twee spraakaksente binne een maat saamgetrek. Vir die uitdrukking van die drif in die twee middelstrofes (Poco allegretto) word die 2/4-tydsoort gekies ("Nun treibt mich..."). Ook die jambiese metrum van op. 75/2 verloop in die gepaste 6/8-ritme.

Na die konvensionele, selfs maniëristiese inslag in die Italiaanse liedere, op. 82, verskyn in op. 83/1 'n veel meer woordbewuste benadering. Die versugting "trocknet nicht" verskyn by die stem sowel as die begeleiding (as instrumentale motief) in die vorm van geïsoleerde (versierde) seufzer. Enkelbegrippe word gedetailleerd uitgelig d.m.v. toonhoogtedifferensiasie (bv. "öde", "Thränen" in m. 17). Chromatiese

infleksies en aksentvoorskrifte in die begeleiding by "wie todt die Welt..." sluit aan by die monotone deklamasie van die teks. Die klaende trant van WoO 135 word byna realisties vergestalt in die onderbroke melodielyn by "verstummender Gram".

Nêrens in Beethoven se liedkuns word 'n innige verbinding tussen teksbetekenis en deklamasie so duidelik gevind as juis in die laaste voltooide deurgekomponeerde lied nie (WoO 149). Dat dit vir die komponis in die eerste plek gaan om die sinvolle musikalisering van Haugwitz se **Resignation**-teks word reeds duidelik uit die uitvoerige voorskrif "...wohl accentuirt und sprechend vorgetragen". Die tradisionele melodiebegrip word gevolglik vervang met kort seufzer-motiewe wat by wyse van rustekens noukeurige artikulasie moontlik maak. 'n Enkele langer frase (m. 8 - 10) bring die pessimistiese toon van dié teksfragment na vore deur die eenvoudige stygende lyn, met selfs voorsiening vir skilderende momente by "du musst nun lós dich binden", en die geïsoleerde uitroepe "sucht... sucht". Treffend is die driemalige "lisch aus" van die slotmate: 'n progressie van die geïsoleerde seufzer-figure.

Van die nege gevarieerdstrofiese liedere op. 83/2, WoO 145, WoO 146, op. 98/1 - 5 en WoO 150 ontstaan die middelste sewe in 1815 en 1816, met op. 83/2 en WoO 150 respektiewelik daarvoor (1810) en daarna (1820). Hierdie liedvorm maak in die meeste gevalle voorsiening vir die behoud van die strofiese melodie, met geringe afwykings in ritmiek, ter wille van individualisering van enkele begrippe. So word die stemmingsryke strofiese melodie van WoO 146 in die tweede en derde strofes artikulatief gewysig by die "Wonnentraum" (m. 22), "edle Lieb" (m. 27) en "wie sehn' ich mich..." (m. 30). Die middelstrofe van op. 98/2 verskyn as 'n monotone deklamasie ("Dort im ruhigen Tal..."), terwyl die strofiese melodie by die klavier verskyn. In die derde lied uit die siklus word van sowel artikulasiemiddele as toongeslagwisseling gebruik gemaak. In beide vierde en vyfde liedere word deklamatories uitgegaan van die grondstemming van die gedig. So word in no. 4 die vlugge beweging van wolke, wind en stroom weergegee deur die wigvormige 6/8-ritmiek. 'n Soortgelyke stemming heers in die vierslagmaat van no. 5.

In WoO 150 word die basiese strofiese melodie aan die ingrypendste wysiginge onderwerp. By verwysing na "jenen Sternen" (strofe 2), "oben" en "Himmel" (strofe 3), "jenen Welten" (strofe 4) word die kontoer van die aanvangstrofe dienooreenkomstig gewysig.

4.3.3 Musikaalretoriese en toonsimboliese aspekte van die liedere¹⁰⁾

Reeds in die vorige afdeling is gewag gemaak van Beethoven se woordsensitiwiteit en die daaruit voortvloeiende betekenis vir die breë woordtoonverhoudings. Die komponis se kennis van die komposisiepraktyk van die Barok is deels voorsien deur sy studies by Neefe¹¹⁾ en sy amp as jeugdige orrelis in Bonn (Schenk, 1937: 217), en deels deur sy assosiasies met Baron Van Swieten se musiekaande, waartydens veral die musiek van die Barok aandag geniet het. Beethoven se eie pogings om sulke byeenkomste te organiseer (1809) dui op 'n persoonlike bekentenissen tot die musikale verlede (Pass in Schenk, 1970: 127 - 128). Sy persoonlike verering van Händel ("Händel ist der unerreichte Meister aller Meister!" - Hürlimann, 1944: 132) vind meermale weerklank in uiteenlopende komposisies. So is die fuga *Dona nobis pacem* uit die *Missa solemnis* gebaseer op 'n frase uit die Halleluja-koor uit die *Messias* (Schmitz, 1927: 100), en is die Händel-assosiasies in die *Gellert-lieder*, op. 48, onmiskenbaar. Die Barok-nalatenskap by Beethoven kan origins ook teruggevoer word tot bepaalde (Barok-) tematipes (Seifert in Schenk, 1970: 143 - 157). Ook kan toonsimboliese aspekte in *Fidelio* herlei word tot retoriese figure (Schenk in Schenk, 1970: 226).

Die aanwesigheid van musikaalretoriese figure in Beethoven se musiek is reeds in 1951 deur Arnold Schmitz beklemtoon (Schmitz, 1951: 136 - 140). Die komponis se persoonlike betrokkenheid tot die musiek van die Barok, en sy historiese verband met C.P.E. Bach se "spreekende" musiek (Schering, 1938: 13 - 29; Von Fischer, 1948: 265) ondersteun dié waarskynlikheid. Hierbenewens was die figureleer van die Barok klaarblyklik aan Beethoven bekend d.m.v. Mattheson se "Der vollkommene Capellmeister", waarvan hy 'n kopie besit het (Schmitz in MGG IV: 177; Schmitz, 1951: 139). In sy Beethoven-biografie beskryf Schindler die retoriese beginsel "als Grundwesen aller Beethovenschen Kunst"; die deklamatoriese uitvoering as die "allein richtige und

mögliche" en die retoriese pouse as een van die belangrikste aspekte van die "Beethovenschen Redekunst am Pianoforte" (aangehaal by: Krones in Haselauer, 1981: 61 - 62).

Die musikaalretoriese inslag van die liedere wat tydens die vroeë negentigerjare ontstaan het (d.w.s. tot en met WoO 117) word nog gekenmerk deur 'n sjablone-agtige benadering. Tekstbetekenis word voorspelbaar verduidelik met vanselfsprekende formules, wat saamgevat kan word as woordskilderende figure (**Hypotyposis**).¹²⁾ In die geval van die eerste twee liedere kan selfs 'n mate van onbeholpenheid waargeneem word, soos die illustratiewe klaviertussenwerpsel na "Sterne" in WoO 107, en die melismatiese oorbeklemtoning van "erwärmt" in WoO 108. Die dalende maanskyn in WoO 113 word meermale weergegee d.m.v. die **Katabasis**-figuur.¹³⁾ Meer verbeeldingryk daarenteen, is die identiese herhaling (**Palillogia**)¹⁴⁾ by "Bald, lieber Freund", asook die klokeffek van die naspel (**Hypotyposis**) en die monotone deklamasie van "Leichenstein".



Die stilisties ietwat onpassende hoogliggende tussenspel in WoO 112 kan moontlik in verband gebring word met die voorafgaande sinsnede "...zum Wiedersehn im Lichtgewand". Die skerp tekstuele kontras van die kwasi-religieuse middelstrofe in dié lied word ewe sterk m.b.v. musikale middele gerealiseer deur die inkleding daarvan as resitatief. Hierdie afgrensing verteenwoordig op sig self die retoriese **Noema**.¹⁵⁾ Die trompetsimbool van "Gottes ernste Wage" is selfverduidelikend, soos ook die hoogliggende, emfatiese "Wonne".



Die koraalagtige tussenspele hier het dieselfde simboolfunksie (verhewenheid, erns) as in werke soos die vroeë **Opferlied**-toonsetting (Hess 145), die Gellert-liedere, op. 48, en die laaste Beethoven-lied, WoO 150. Dat die sinsnede "von jedem Missklang frei..." (m. 30 - 31) sonder begeleiding verskyn, is moontlik nie toevallig nie.



Die sirkelbeweging (**Circulatio**)¹⁶⁾ by "Seelenruh' des Himmels bester Segen" is 'n musikale verklanking van rus en geborgenheid. Die identiese herhaling van dié motief kan as die retoriese **Palillogia**, en die chromatiek by "Segen" as **Pathopoiia**¹⁷⁾ verklaar word. Die fermate en pouse hier ("Segen") word as beklemtoning (**Emphasis**)¹⁸⁾ van dié begrip ervaar.

Die "eerste tema" van die instrumentaalgeoriënteerde WoO 114 word gekenmerk deur 'n gewilde begeleidingsformule wat dikwels met die hartklop geassosieer word (vgl. ook op. 75/2, op. 82/2 en op. 98). Hierdie voor die hand liggende "Flattern"-**Hypotyposis** word effektief aangevul deur die oorstelpte "ich glaub'" - fragmente, wat retories neerkom op die **Tmesis**-figuur¹⁹⁾ (vgl. m. 10 - 16, 89 - 98, m. 59 - 67, asook m. 78 - 88: "ach, die Tyrannin meiner Triebe..."). Die begrip "Triebe" self vind neerklank in die begeleiding deur die unisone opwaartse toonleerlopies, die musikaalretoriese **Tirata**-figuur.²⁰⁾ 'n Goeie voorbeeld van die retoriese **Gradatio**²¹⁾ is die driemaalige sekwenstiële verskyning (**Anaphora**)²²⁾ van 'n frase, soos by "da ich sonst Hymen angeschwärzt..." (m. 19 - 26).



Die meer statiese weergawe van dieselfde sinsnede (m. 37 - 45) verteenwoordig die **Palillogia**-figuur. Die begin van 'n nuwe gedeelte (hier die begin van die "deurwerking") in m. 57, in die vreemde toonsoort van G-majeur, het 'n verrassingseffek, en kan dus verklaar word as die retoriese **Ellipsis**.²³⁾

In die liedere uit op. 52 is wesenlike retoriese elemente relatief skaars. In op. 52/4 word die stygende lyn (**Anabasis**)²⁴⁾ in die eerste frase van die strofiese melodie in die drie strofes respektiewelik geassosieer met "Sonne", "Morgenwolken" en "Morgenblumen". Die spelerige sestiendenootfigurasies van die strofiese tussenspele kan moontlik 'n naturalistiese (d.i. voëlsang) bybetekenis hê (**Hypotyposis**). In op. 52/5 word die oorgelewerde afskeidsimbool ("Lebewohl") lig versier. Die virtuose, hoogliggende klaviernaspel dui moontlik op die einde van die slotstrofe: "beträufelt von der Wehmut Thaue, der hervor durch sie vom Herzen bricht!" (In die veel latere Hess 128 word dieselfde soort benadering gevind, n.a.v. die slotwoord "...je perds la paix sans trouver le bonheur".)

Beide die ander Franse toonsettings - dié van die Rousseau-tekste **Que le temps me dure** (WoO 116; Hess 129, 130) - eksploteer die **Tmesis**-figuur ter wille van die negatiewe "sans appas, pour moi". Ook die eenduidige grondaffek van Beethoven se krygs-, drink- en patriotiese liedere (WoO 109, 111, 117, 121, 122, 143 en op. 99) is in musikaal-retoriese opsig voorspelbaar vanweë die eenduidige "all' armi"- simboliek van trompetsiniale (Schenk in Schenk, 1970: 230).

1. Ein gro - Bes deut - aches Volk sind wir, sind mäch - tig und Ge - recht.
 2. Wir strel - ten nicht für Ruhm und Sold, nur für des Frie - dens Glück!
 3. Mit Pl - ken, Sen - sen und Ge - schoß eilt Klein und Groß her - bei!
 4. Mann, Weib und Kind in Ö - ster-reich fühlt tief den eig - nen Wert.

(WoO 122)

Dit is eers sedert ongeveer 1795, vanaf die dubbellied, gebaseer op twee Bürger-tekste, **Seufzer eines Ungeliebten** en **Gegenliebe** (WoO 118) dat musikaalretoriese middele 'n meer subtiële aanwending vind. Alreeds die tekstuele teenstelling verteenwoordig 'n sterk retoriese element, as **Antitheton**.²⁵⁾ Dié situasie word ook musikaal weerspieël in die vorm-

tegniese kontras tussen die twee liedere. Die eerste bevat elemente van die oorgelewerde resitatief-en-aria, met heelwat deskriptiewe detail, terwyl die tweede die strofiese liedvorm benut.

In die eerste lied kan 15 verskillende figure aangetoon word, waarvan nege in die inleidende resitatief. Die stygende klavier-arpeggi van m. 1 word vanaf m. 3 gewysig tot 'n dalende progressie. Die **Antitheton** wat sodoende tot stand kom, dien ter versterking van die vraag "Hast du nicht Liebe zugemessen dem Leben jeder Creatur?", wat op sigself d.m.v. twee verwante melodiefases voorgestel word (**Anaphora**). Die hieropvolgende vraag word na "warum" onderbreek, sodat die **Exclamatio**²⁶⁾ (uitroep-) figuur, sowel as die **Aposiopesis**²⁷⁾ ter sprake kom. Die verrassingseffek van die harmoniese progressie hier (c: i -

V6/5/V) bring die retoriese **Ellipsis** teweeg. Die res van die vraag ("...bin ich allein vergessen...") is 'n melodiese terugverwysing na die eerste twee frases, om sodoende die retoriese **Epistrophe**²⁸⁾ te vorm. Die volgende sinsnede "auch meine Mutter du, du Natur?" vorm, d.m.v. die stygende melodielyn, die **Interrogatio**-figuur.²⁹⁾ Emfatiese akkoorde hier (**Emphasis**) werk ondersteunend. Die onderbroke aard van die hele resitatief maak ook die **Tmesis**-figuur van toepassing.

Rezitativ

Hast du nicht Lie - be zu - ge - mes - sen dem Le - ben je - der Kre - a - tur?

War - um bin ich al - lein ver - ges - sen, auch mei - ne Mut - ter du! du Na - tur?

In die Andantino-gedeelte van die lied verskyn nog minstens ses verdere figure, etlikes daarvan meermale. Beethoven se detailskildering kom duidelik aan die lig in die **Antitheton** tussen die teksgedeeltes wat verwys na die natuur ("Luft und Meer", m. 22 - 24) - naturalistiese kwint- en kwartsimbooliek, op sigself **Hypotyposis** - en die aanvallige **Circulatio** van "nimmermehr geliebet" (m. 25 - 29).



Die sinsnede "Geliebt wird alles ausser mir" word d.m.v. die driemaalige **Anaphora** voorgestel as 'n spanningslyn wat steeds hoër neig.



Aposiopesis-onderbrekings en die sugfiguur, **Suspiratio**³⁰⁾ dra by tot die uitdrukkingsintensiteit van die woorde. Terselfdertyd is die herhalings 'n goeie voorbeeld van die spraakretoriese beginsel van uitbreiding ("Gesetz der wachsenden Glieder", Unger, 1969:19): die tweede en derde verskynings vertoon 'n intensivering d.m.v. verhoging en verlenging.

Die dramatiese klaviertoonleerloop in m. 35 is die enigste in die hele lied en het as **Tirata**-figuur heelwaarskynlik spesiale betekenis in die sin van opstandigheid of magtelose woede. Dié moontlikheid word ondersteun deur 'n verdere herhaling "ja alles ausser mir", nou uitgebrei deur die toegevoegde "ja", die seufzerlose "alles", wat terselfdertyd die vroeëre hoogtepunt (f' in m. 31 - 32) oortref deur tot by g' te beweeg.



Die identiese frases in m. 39 - 41 en 41 - 43 vorm die retoriese **Palillogia** (vgl. ook verder aan, m. 51 - 55; 63 - 67; 74 - 78) en word in m. 43 - 47 gevolg deur 'n spanningsvolle **Gradatio**-proses en 'n verdere **Suspiratio**. Met die herhaling van die derde strofe (vanaf m. 51) word dié opeenhoping van natuurbeelde ("Wenn gleich im Hain, auf Flur und Matten, sich Baum und Staude, Moos und Kraut...") voorgestel m.b.v die ewe opeenhopende effek van 'n tweetonige motief, en vorm só die **Congeries**-figuur.³¹⁾



Die **Epistrophe**-figuur word verteenwoordig deurdat m. 63 - 67 terugverwys na m. 39 - 43. Die laaste mate van die lied (m. 67 e.v.) toon veral die **Exclamatio**- ("denn ach!"), **Pathopoiia**- (f-mineur wending), asook die gepaardgaande **Aposiopesis**- en **Suspiratio**-figure. In die tweede lied verskyn die huiwerende **Dubitatio**³²⁾ in die vokale oorleiding: "Wüsst' ich... wüsst ich". Die lied self word gekenmerk deur die onophoudelike vloed van agstenote. Die liefdesgloed van die sanger verkry sodoende retoriese betekenis in die vorm van die **Pleonasmus**-³³⁾ figuur.



Ook in *Adelaide* (op. 46), 'n lied wat kort na WoO 118 ontstaan het, word deurdagte musikaalreteriese detail gevind. Só is die weerkerende *Adelaide*-uitroep nie slegs 'n voor die hand liggende *Exclamatio* nie, maar vanweë die sterk seufzer-element, ook te vertolk as *Suspiratio*. Voorbeelde van woordskildering (*Hypotyposis*) is o.m. die hoogliggende "Schnee der Alpen" en "Gefilde der Sterne", die wisseltoonbeweging as voorstelling van die wind (m. 58 - 62) en die nagtegaalmotief in die klavierbegeleiding (bv. in m. 51 - 52). In die *Allegro molto*-gedeelte vorm die viermalige motief by "deutlich schimmert" 'n unieke reeks *Anaphorae*, en terselfdertyd 'n *Gradatio*-proses.



Die wonder van die "Blume der Asche meines Herzens" (m. 112 e.v.) word affektief ondersteun d.m.v. chromatiese wendinge, wat as *Pathopoiia* vertolk moet word. 'n Verbinding tussen dié figuur en die *Tmesis*-beginsel word gevind by die onderbroke "deutlich schimmert..." van die Koda (m. 152 e.v.).

153

deutlich schimmert auf Jo-dem Purpur-blättchen, auf Jo-dem Pur-pur-blätt-chen:

This musical score is for a vocal piece. It features a vocal line with a treble clef and a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'p' (piano). The lyrics are written below the vocal line.

Van die kleiner liedere wat tussen op. 46 (1796) en die Gellert-liedere, op. 48(1802) ontstaan het, is veral WoO 123, 124, 125, op. 128, op. 75/3 en WoO 110 noemenswaardig vanuit 'n musikaalretoriese oogpunt. Treffend binne die volksmusikale eenvoud van WoO 123, is die driemalige **Anaphora** van die openingsmate: die derde verskyning ("noch war kein Tag...", m. 4 e.v.) bring dié teksgedeelte as 'n emosionele hoogtepunt, waarby die topnote van die eerste twee verskynings (b' en c') oortref word deur d'.

Andante

ich lie-be dich, so wie du mich, am A-bend und am Mor-gen, hoch war kein Tag, wo du und ich nicht

This musical score is for a vocal piece. It features a vocal line with a treble clef and a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'Andante'. The lyrics are written below the vocal line.

Na die Ellipsis van m. 27 - 28 (= onderbroke kadens) word die teks "Gott schütze dich, erhalt' dich mir..." op 'n nuwesootige wyse gehanteer (vgl. m. 24 - 26), deur die septiemsprong g - f', en die verlengde nootwaardes in m. 30 - 31 - 'n goeie voorbeeld van die retoriese **Emphasis**.

28

bei-de, Gott schü-tze dich, er-halt dich mir, schütze

This musical score is for a vocal piece. It features a vocal line with a treble clef and a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'p' (piano). The lyrics are written below the vocal line. The word 'dimin.' is written below the piano accompaniment.

Die afskeidstrant van WoO 124 word gepas gedeklaameer as kort, fragmentariese melodiesplinters (**Tmesis**), waarby die **Suspiratio** prominent figureer.



Die Tmesis-figuur word ook sterk verteenwoordig in die droefheidsbelaaiide WoO 125. Die aanvangswoorde "Ah, grieve to think, ah, woe to name..." bevat terselfdertyd die Exclamatio- en Aposiopesis-figure. Die Katabasis-lopies in die begeleiding (m. 17 e.v.) verleen uitdrukking aan die "wayward flame". Die dissonante intervalsomvang (a - es; a - ges) maak terselfdertyd die Saltus- en Passus duriusculus³⁴⁾-figure van toepassing.



Ook die naturalistiese "vivid lightnings" en "ruthless pow'r" (m. 35 - 39) berus retories op die laasgemelde figure. Ander figure in dié lied is o.m. die Pathopoiia, Circulatio en Suspiratio.

In op. 128 (1799/1822) dien die oordrewe retoriese middele in die eerste plek as veraanskouliking van die humoristiese teks. Só vorm die drielidige proses, "und küssen"/"küssen"/"küssen wollt' ich sie" 'n goeie voorbeeld van die klassieke progressie stelling-stelling-uitgebreide stelling (Anaphora).



Die geleidelike voltooiing van die sinsnede bring terselfdertyd die

retoriese **Dubitatio** ter sprake. Ook by "sie würde schrei'n" word 'n soortgelyke proses voltrek, hier as 'n viermalige verskyning. Die **Paronomasia**-figuur,³⁵⁾ as benadrukte herhaling sou ook hier vermeld kon word. Die lang slotnoot ("schrei'n", m. 22 - 23) is 'n eenduidige **Emphasis**.

Dié stygende tendense word hierna kontrasterend beantwoord deur die dalende "vergebne Müh'" (**Katabasis**). Die "Gegenwehr" word byna realisties voorgestel as 'n ruim sirkelbeweging (**Circulatio**). Ander figure is die **Pleonasmus** (die oordrewe herhaling van "lange", wat ook as **Hypotyposis** verskyn in m. 57 en 61 - 62) en **Dubitatio** (die twyfelmoedige "doch, doch" in m. 47 - 52).



In die ewe humoristiese **vlootlied** (op. 75/3) word die "doodknip"-**Hypotyposis** op verskeie wyses voorgestel, soos in die wydliggende klavierfiguur wat as voor- en tussenspele dien. Die aanvang, "Es war einmal ein König" word gedeklaameer as 'n gepunteerde monotone ritme (**Emphasis**), wat as sodanig sterk kontrasteer met die voorspel. Sodoende word die **Antitheton**-figuur in diens gestel van die humor. Ook die verrassende majeurewending van die melodieslot (**Ellipsis**) en die daarby aansluitende terugwending na die mineurtonika (**Pathopoiia**) sluit hierby aan.





In die deskriptiewe koda ("ja, wir knicken und ersticken..."), op sigself 'n **Hypotyposis**-prosedure, word hierdie majeur-mineur-teenstelling (**Antitheton**) tot 'n absurde hoogtepunt gevoer, as die retoriese **Pleonasmus**.

Reeds in die voorspel tot die droefgeestige WoO 110 word die grondaffek effektief weerspieël in die klavier-Tmesis. 'n Opvallende kenmerk van die melodie is die langsame **Katabasis**-lyne t.w.v. begrippe soos "welken", "Tod", "Zähren", "betrüben", ens. Daarenteen toon positiewe begrippe soos "Mittag", "Lachen", "Erdenglück", "lebe fort", ens. 'n stygende tendens (**Anabasis**). Die kombinasie **Tmesis/Aposiopesis/Suspensio/Katabasis** spreek duidelik by "...eine Lust, die es verlor..."



Met die toonsetting van Gellert se retoriekbelaaide tekste (op. 48) kom die musikaalretoriese inslag in Beethoven se liedkuns nog duideliker na vore. Die uitsonderlike komposisiestyl van dié groep hou noue verband met sekere tegniese aspekte van die kerkmusiek van die 18de eeu. As sodanig verteenwoordig die Gellert-liedere 'n unieke benadering in Beethoven se liedkuns. In geheel gesien, openbaar dié liedere 'n veel subtieler benadering tot musikaalretoriese elemente. Direksprekende woordskildering tree op die agtergrond ten gunste van 'n meer affektiewe instelling. Dienooreenkomstig oorweeg figure soos die **Emphasis**, asook herhalings- en harmonies- of intervalsbedingde formules. So het die gereeld weerkerende gepunteerde ritme (veral in no. 1, maar ook elders) die karakter van verhevenheid en erns. Die

melodiese hoogtepunt in no. 1 ("Herr, meine Burg, mein Fels...", m. 26 - 33) word juis hierdeur gekenmerk. Die monotone deklamasie hier is 'n eenduidige manifestasie van die retoriese **Emphasis** terwyl die sesmalige repetisie ook as **Congeries** vertolk kan word. Gelyktydig vorm die opwaartse kwartsprong (m. 26 - 27) die retoriese uitroep (**Exclamatio**).



Die afwaartse sekstsprong by "merk auf mein Wort" verduidelik, m.b.v. die mineurwending - **Pathopoiia** - die teenstelling tussen die opwaartsgerigte smeking enersyds, en die aardse "mein Wort" self, andersyds. Die hortende "spraak" by die klavier (-linkerhand) geskied eweneens as 'n reeks dalende **Tmesis**-motiewe. Soortgelyk word die slotfrase "ich will vor dir beten!" voorgestel as 'n dalende progressie (**Katabasis**, moontlik as "kniel"-**Hypotyposis**). Die liniêre wisseling gis - g bewerkstellig die retoriese **Pathopoiia**, terwyl die gelyktydige harmoniese ekwivalent hier (m.39) neerkom op die **Parrhesia**-figuur.³⁶⁾



Dat die eerste lettergreep van "beten" hier (in m. 38 ook in die begeleiding) as 'n heelnoot gedeklaameer word, dui op die **Emphasis**-figuur. Die uitgebreide, dissonerende kadens (m. 41 - 45) vorm 'n soort **Multiplificatio**.³⁷⁾ As **Hypotyposis** geld verder die geleidelik vergrotende afstand tussen stem en linkerhandbegeleiding by die sinsnede "...so weit die Wolken gehen...": teenoor die hoërneigende stemparty ("Wolken") strek die dalende linkerhand-continuo oor twee en 'n half oktawe.

In die tweede lied tree die **Emphasis**-figuur herhaaldelik na vore, soos

by die opwaartse sekstsprong ("Wahrheit"). Ook die unisone melodieverdubbeling in m. 1 - 2 en m. 14 - 16 aksentueer sodoende die betrokke teksfragmente. Die tekstuele teenstelling tussen die sinsnedes "So jemand spricht: ich liebe Gott!" en "und hasst doch seine Brüder" word musikaal vergestalt d.m.v. die **Antitheton**-figuur. Dieselfde formule kenmerk ook die daaropvolgende sinspaar ("Der treibt mit Gottes Wahrheit spott, und reisst sie ganz darnieder"). In albei gevalle word die langer nootwaardes en liniêre tendens van die eerste frase gekontrasteer deur 'n meer hoekige, strak melodiese idioom. By "und reisst..." word verder van die melodiese **Pathopoiia** gebruik gemaak deur die wending g - ges, wat by die begeleiding weerklank vind in die dissonerende vierklank a - c - es - ges, wat vir die volle maat (m. 11) volgehou word, voor die oplossing in m. 12. Dié prosedure staan in die terminologie van die musikale retoriek bekend as die **cadentia duriuscula** (Massenkeil, 1977).



Van die ses liedere bevat die derde, **Vom Tode** egter die rykste verskeidenheid aan retoriese figure, nl. 12. Sowel melodie as begeleiding word oorheers deur die polsende ♩ -ritme, as **Hypotyposis** van die onafwendbare tydsverloop ("Meine Lebenszeit verstreicht"). Die moontlikheid van 'n kloksimbooliek is ook nie uitgesluit nie (vgl. ook WoO 113). 'n Tweede uitbeeldende figuur is die **Katabasis** by die verwysing na die dood self (m. 24 - 25), terwyl die naspel die sugfiguur, **Suspiratio**, prominent vertoon. Figure wat betrekking het op harmoniese en intervalliese formules is die dissonerende **Parrhesia** (m. 5 - 6, vgl. ook m. 27, 28, 30 - 32, 36 - 38, ens.) en die dissonante spronge, **Saltus duriusculus**. Lg. geskied ter intensivering van die vraag "und was ist's, das ich vielleicht noch zu leben habe?" Die vraag self word ook onderbreek (en voorafgegaan) deur betekenisvolle pouses (**Aposiopesis**) en word voltooi (m. 16 - 17) d.m.v. 'n harmoniese progressie wat 'n verruiming is van die tradisionele Frigiese progressie, sodat die retoriese **Interrogatio** ter sprake kom. Die chroma-

ties-opwaartse melodielyn (b - bis - cis, *Pathopoiia*) gaan gepaard met 'n toename in dinamiek, sodat 'n *Gradatio*- proses werkzaam word (vgl. ook m. 26 - 29). Interessant is die oormatige drieklank in m. 13, wat as vergestaltig van die woord "vielleicht" (= "miskien") 'n mate van twyfelagtigheid (= onsekerheid) die retoriese *Dubitatio* impliseer.



Die waarskuwing "Säume nicht, denn Eins ist Not!" (m. 30 - 35) bevat die dramatiese beklemtoning (sf) van 'n dissonante vierklank (dus weer eens *Parrhesia*, asook *Emphasis*) en die verrassende wending V7 - VI, die retoriese *Ellipsis*. Benewens die herhalingsfiguur *Anaphora* (vgl. die begin van die lied) is verder die *Hyperbaton*³⁸⁾ noemenswaardig. Lg. word gevorm deur die monotone pendelmotief in die lae klavierregister van die naspel. Dié ostinate beweging kan terselfdertyd gesien word as *Emphasis*. Die *Suspiratio* van die regterhand word *Tmesis*-agtig onderbreek.



In teenstelling met no. 3, is no. 4 'n ondubbelsinnige lofuiting, wat alreeds deur die vier agtstemmige akkoorde (ff) van die kort voorspel (en naspel) gemanifesteer word as *Exclamatio*. Dié werkswyse herinner sterk aan die "omnipotens"-tradisie in mistoonsettings (vgl. Kirkendale in MQ 1970:669). Hierdie akkoorde sowel as die gereelde oktaafunisone melodieverdubbelings benadruk bepaalde teksgedeeltes soos "Die Himmel rühmen...", "ihr Schall...", "...göttlich Wort", "sie kömmt und leuchtet...", ens. (*Emphasis*). Ook die fermates by "Ehre", "ferne", ens., is 'n veraanskouliking van dié figuur. 'n Ander betekenisvolle figuur (*Pathopoiia*) bring verskillende teksmomente onder die aandag

d.m.v. harmoniese uitwykings: "Ihr rühmt der Erdkreis, ihn preisen die Meere...". Hierdie aaneenskakeling van natuurbeelde geskied ook by wyse van 'n geleidelike intensivering as 'n stygende progressie, waardeur die **Gradatio** tot stand kom. In sterk kontras hiermee verloop die twee retoriese vrae van die middelgedeelte (**Interrogatio**). Die veranderende tonale en tekstuele situasie op hierdie punt het die retoriese ekwivalent in die gestalte van die **Noema**-figuur.



Soos die byskrif "Mit Kraft und Feuer" aandui, is op. 48/5 in die geheel van 17 mate die musikale samevatting van grootsheid en krag. Reeds in die eerste vyf mate strek die melodie oor 'n stygende oktaaf, met die regterhand in (grotendeels) unisone oktawe. By die linkerhand word die teenoorgestelde bewerkstellig, sodat in m. 5 die totale aanvang van vier oktawe bereik word. By hierdie **Emphasis** sluit die septiemsprong in m.8 ("...gross sind deine Werke") as **Hypotyposis** aan.

In die eerste gedeelte van die **Busslied** (op. 48/6) word die boetedoening veral aanskoulik gemaak deur die **saltus duriusculus**-figuur, in die vorm van dissonante spronge, soos die verminderde septiem by "Fluch" (m. 7) en "meinen Sünden" (m. 30), of die mineurseptiem by "Jammer" (m. 10). Die dissonante tussendominant in m. 4 ("und übel oft vor dir getan") is identies aan die **cadentia duriuscula** van no. 2. Ook die **Parrhesia**-figuur is hier van toepassing. Die fermate by "Langmuth" (m. 45) is tegelyk woordverklarend (**Hypotyposis**) en beklemtonend (**Emphasis**). Die **Parrhesia**-figuur verskaf hier addisionele beklemtoning in die vorm van die vergrote sekunde c - dis. Die **Dubitatio**-figuur vind aanwending deur die onderbroke melodielyn (= **Tmesis**) en stagnerende harmoniese progressie by "ich suche dich..." (m. 38 - 41).



37

'n Gelyktydige **Anabasis** en **Gradatio** vind plaas met die opwaartse "Der Herr erhört mein Schrein..., mein Flehn..." in die Koda (m. 105 e.v.). Die gelyktydige steeds hoër voerende begeleidingsmotiewe, en reëlmatige sforzandi benadruk dié affek (**Emphasis**).

105

'n Besondere vorm van die **Emphasis** is die slotmate van die lied, waarby die teks "...und nimmt sich meiner Seele an" as 'n plagale progressie getoonset word, met 'n repeterende (decrecendo) tonikanoot a in die melodie. Hierdeur word iets van die berustende geborgenheid van die teks weerspieël, in kontras (**Antitheton**) met die angstigheid van die voorafgaande kreet. Die gelyktydige **Circulatio**- agtige arpeggiëring in die begeleiding kan hier die funksie hê van omsluiting of beskerming. Die plagale kadens het as "kerk"-kadens ("Kirchenschluss"; Riemann-S., 1967: 735) 'n voor die hand liggende "kerkstyl"-simboliese funksie.

110

Vanweë die sterk naturalistiese aard van die teks, is woordskildering (**Hypotyposis**) 'n opvallende retoriese vergestaltingsmiddel in **Der Wachtelschlag** (WoO 129). Benewens die kwartelroep, wat ook meestal as

Exclamatio vertolk kan word, kom ook onweer- en krygsvoorstellings (m. 43 e.v.) hiervoor in aanmerking. Die betekenis van die begeleiding in dié verband blyk veral uit klanknabootsings (vgl. m. 43 - 46; 51 - 57; 67 - 76).

Van meer psigologiese aard is die chromatiesstygende lyn in m. 76 - 79 ("...Gefahren der Krieger...") wat neerkom op die retoriese **Gradatio**.

Die volgehoue pedaalpunt, tesame met harmoniese uitwykings en die aksentuering van swak polsslae kom neer op die kombinasie **Emphasis/Pathopoiia**. Ook die onbegeleide, hoogliggende beklemtoning van "Gott" in m. 98 is 'n **Emphasis**-geval. Die vertroostende slotsinsnede "...er verzieht nicht lang..." vind weerklank in die afwaartse arpeggiëring (decrecendo) van die naspel.

Afgesien van voorspelbare formules soos **Pathopoiia** ("Gram") en **Hypotyposis** ("zerrint") bied op. 88 (1803) interessante insae in die toepassing van die retoriese **Hyperbaton** deur die "foutiewe" belemtoning in m. 56 - 57: "gétheilté Lust vérdoppélt sich...". Die werkwyse stem baie nou ooreen met Gottsched se definisie van dié figuur as die uitdrukking van 'n affek, "der dem Gemüthe nicht Zeit lässt, an die ordentliche Wortfügung zu denken" (Unger, 1969: 80).

Beethoven se bydrae tot die groep van meer as vyftig toonsettings van Carpani se *In questa tomba oscura* (WoO 133), vertoon die uiterlike kenmerke van die ariatradisie. Reeds die byna statiese akkoordbegeleiding van die twee hoekgedeeltes - wat in sowel karakter, tematiek en harmoniek 'n verwantskap toon met die Andante uit op. 57 - weerspieël die grafatmosfeer. Melodies word volstaan met 'n karige melodielyn waarvan die gepunteerde dodemarsritmiek opval. In skerp kontras met dié graf-**Hypotyposis** tree in die middelgedeelte affekte van opstandigheid en verbittering na vore deur die "tremere"-simboliek van die laagliggende akkoord-tremolo. Hierdeur, asook deur die toonsoortkontras As - E (**Antitheton**) word die stemmingsverandering musikaal teweeggebring. Soos in die geval van WoO 113, Hess 145/WoO 126 en WoO 150 het die toonsoortkeuse van E-majeur vir die middelgedeelte waarskynlik 'n simboolfunksie, as uitdrukking vir die nag/maanskyn (vgl. die teks: "...che l'ombra ignude...").

14

La - - - sla che l'om-bra i - gnu-de go - - dan-si pa - ceal-
 O - - - lap dei nachten Schal-len- - - fried - - lich ruhn mein men, _____
 Hers

cresc.

Die heftige beswaar "...non bagnar mie ceneri..." word retories vergestalt d.m.v. **Pathopoiia** (enharmoniek en chromatiek, terugmodulasie) en 'n emfatiese gepunteerde monotone progressie (**Emphasis**), wat verder geïntensiveer word deur 'n crescendo-proses.

In die vier **Sehnsucht**-toonsettings (WoO 134) is die **Pathopoiia**-figuur wesenlik vir die teksverduideliking. In die eerste en vierde toonsettings word bv. die Napelse sekstakkoord hiervoor aangewend. In 'n poging tot realistiese voorstelling word die sinsnede "Allein und abgetrennt..." in die vierde lied gedeklaameer as geïsoleerde enkelnote, sodat hier sowel die **Hypotyposis**- as **Tmesis**-figure ter sprake kom.

In die nostalgiese liefdeslied "Andenken" (WoO 136) verskyn die strofiese vraagrefrein "Wenn (wo, wie) denkst du mein?" twee keer, waarby "denkst" en "wenn" (ens.) afsonderlik geaksentueer word (**Emphasis**). Ook die fermate by die tweede "denkst" en die

sf-aksentuering by die begeleiding is manifestasies van dié retoriese figuur. Die **Anabasis**-beweging by "...zum Verein auf besserm Sterne" is ook terselfdertyd verteenwoordigend van die **Gradatio**- en **Hypotyposis**-figure.



Ter uitdrukking van die daaropvolgende "in jeder Ferne..." word die **Katabasis**-formule gebruik, aangevul m.b.v. **Pathopoiia** (chromatiek) en **Tmesis** (rustekens by "denk' ich nur dein!"). Die ekstatische slotfrases in die Koda het as gewysigde herhalings **Paronomasia**-betekenis. Die terugverwysing "nur dein" in die laaste maat kom in retoriese opsig neer op die **Epistrophe**.

Die driftige emosie van die derde strofe van WoO 137 word gekenmerk deur die **Anabasis** ("nun treibt mich oft Sehnsucht hinaus auf die Höh'n"). Dieselfde figuur word egter in die oordragtelike (simboliese) sin in die vierde strofe aangewend ter uitdrukking van ekstase. Die viermalige opwaartswentelende frase het hier, deur die volgehoue amfibragiese ritme, ook die betekenis van **Congeries** en **Gradatio**, 'n proses wat ondersteun word deur die gelyktydige crescendo-proses wat oor 17 mate strek. Die hartklop-**Hypotyposis** by die klavierbegeleiding word vir die volle duur van dié strofe volgehou.



Ander opvallende retoriese manifestasies is die modulatoriese wendings (**Pathopoiia**) as uitdrukking van die "...sucht in der Gegend...", die **Katabasis** as retoriese "terugkeer": "...nimmer befriedigt zurück", die hieropvolgende "vlug"-figuur by die klavier (m. 68), die uitdrukkings-

volle kadensa by "liebt" (**Emphasis**) en die ekstatiese **Exclamationes** ("noch nie!").

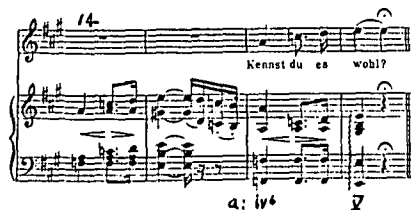


WoO 139 se "leidenschaftliche Bewegung" kom tot uiting in 'n gejaagde jambiese motiefformule. Só word ook die "nie gefühltes Beben", die "Pochen" van die hart en die onderbroke rus as **Hypotyposis** voorgestel. Die twee identiese kortasemrige slotfrases verteenwoordig die retoriese **Palilogia**.

Die eienaardige 4 + 3-maatstruktuur van die aanvang van Mignon se lied (**Kennst du das Land**, op. 75/1) is een van die interessantste deklamatoriese aspekte van dié toonsetting. Mignon se verlange na haar vaderland kom hierdeur tot uitdrukking as die retoriese **Hyperbaton**.



Dié affek word ook weerspieël deur die mineurwending (**Pathopoiia**) in die volgende maat, asook by die mineurrefrein "Kennst du es wohl?" Die Frigiese kadenswending van die vraag is terselfdertyd 'n teksboekvoorbeeld van die retoriese **Interrogatio**, terwyl die motiwiese en tekstuele assosiasie met die liedaanvang dui op die **Epistrophe**-figuur.



Die meermalige wens "dahin!" is emfatiëse uitroep (Exclamatio) wat **Suspiratio**-agtig verloop, en van mekaar geskei word deur **Aposiopesis**-pouses. Die nuwe tydsoort (6/8) en "geschwinder" beweging van dié gedeelte bewerkstellig kontras met die vorige gedeelte. Sodoende kom die **Antitheton**-figuur ter sprake, as neerslag van die heftige wens wat hier uitgespreek word. As strofiese lied het die klavierbegeleiding 'n wesenlike funksie ten opsigte van teksverduideliking (vgl. die woordskildering by "es stürzt der Fels..." in strofe 3).

Soos in WoO 139 word ook in op. 75/2 die hartklop ("Herz, mein Herz, was soll das geben?") by sowel die melodie, as die illustratiewe begeleiding as **Hypotyposis** gevind. Ander duidelik waarneembare retoriese trekke is veral geleë in die **Suspiratio/Tmesis**-kombinasie by "...dieser Blick voll Treu' und Güte..." en die heftige arpeggio-**Katabasis** as voorstelling van ontvlugting/ontsnapping by "Will ich rasch mich ihr entziehen...". Die toepassing van sonatevorm in die lied is op sigself 'n retoriese kunsgreep, ter wille van die duidelike onderskeid tussen die verskillende teksinhoude.

'n Besondere **Emphasis**-kompleks in op. 82/1 kom aan die lig in die afwesigheid van begeleiding by "Con un tuo sguardo... sorriso", waarby die laaste woord ("sorriso" = glimlag) selfs illustratief verskyn (**Hypotyposis**). Die daaropvolgende "ta m'apri il paradiso..." verskyn as tonale **Antitheton**, deur die skielike wending A - C, en die lewendige begeleidingsformule en die terugkeer tot die aanvangstempo.

poco ritard. *a tempo*

Con un tuo sguardo so - lo, ca - ra, con un sor - ri - so tu m'apri il
 Kühn nur zum Zie - le, etre - ben, treu nur der Hoff - nung le - ben, und aus den

A: C:

Die terugmodulasie na die liedreprise geskied as 'n opeenhoping van die liedaanvang ("dimmi") wat by klavier sowel as stem nege keer verskyn. Die **Congeries**- en **Emphasis**-figure is ooglopend hier. Die **Anabasis**-toonleer in die begeleiding van die slotmate is 'n retoriese bevestiging van die positiewe affek van "felicità".

In op. 82/2 is die gereeld weerkerende hartklop-**Hypotyposis** ("palpitar") 'n kenmerk. Aanvullend tot dié grondaffek is die "dolor"- , "martir"-skildering d.m.v. die **Pathopoiia**- en **Suspiratio**- figure. Die **Exclamatio**-figuur, in verbinding met **Aposiopesis** verleen aan die uitroep "ach!" besondere seggingskrag (in m. 30 ook in verbinding met **Parrhesia** as stygende verminderde none). Eweneens sterk tradisioneel-bedingd is die **Gradatio**-effek in m. 20 - 21 ("l'affetti miei").

Benewens die **Anaphora** van die aanvangsvraag in op. 82/3, en wat terselfdertyd benadruk word deur die weglating van die begeleiding (**Emphasis**) word ook hier van tradisionele middele gebruik gemaak by die musikale uitdrukking van "languir" (**Pathopoiia**) en die aanverwante versugtinge in die slotmate (m. 65 - 68) wat verskyn as 'n **Tmesis**-proses. Van veel meer subtiële aard is die monomotiwiëse voortspinning in die begeleiding by die deklamasie van "O, come è lento nel corso il sole!" Die oënskynlik "eindelose" verloop van die dag ("ogni momento mi sembra un dì") word voorgestel d.m.v. die eentonige motiefherhaling en die "leë" effek van 'n unisone proses op dubbeloktaafafstand. Alhoewel dié unisone vanaf m. 20 vervang word met 'n tweestemmige akkoordbreking, word die grondliggende affek van haas en afwagting steeds voortgesit om 'n besonder effektiewe afsluiting te vind in die lang nootwaardes, verplaasde sf-aksente, sinkopiese ritme en dalende tendens in die tussenspel (m. 29 - 32).



Die afsluitende teksfragment hierna ("sembra un dì") voer dié affek nog verder. Benewens die **Tmesis**-figuur, is dus ook **Hypotyposis**, **Emphasis** en **Katabasis** toepaslik. Die vermelde sinkopiese effek in die tussenspel is terselfdertyd 'n goeie voorbeeld van die retoriese **Suspensio**,³⁹⁾ 'n figuur wat die uitdrukking van afwagting as objek het.

stem braun die! mi stem braun
längst ersehnte Glück! Gönnt mir das

sf *sf* *dimin* *p*

Die ongeduld van die minnaar kom reeds in die sestiendenootfiguur van die voor- en tusenspel na vore as die **Fuga**-figuur.⁴⁰⁾ Die verrassende harmoniese wending by "perchè...?" (m. 51 - 52) as die retoriese **Ellipsis**, aksentueer die vraag.

si! Per - ché, ah! per - ché non vien il mio ben, lan - guir, lan - guir
ichest? Ach! oh, ob du dem Ver - we - ge - nen zur - nest, dein Aug, dein Aug

p *cresc.* *p*

In op. 82/4, wat op dieselfde teks as op. 82/3 berus, word ander, maar ewe effektiewe retoriese middele aangewend. Alreeds die vyfdelige verloop van die lied openbaar 'n retoriese beginsel, deurdat die kernvraag Che fa il mio bene...?" aan die begin, in die middel en aan die einde van die lied verskyn (Andante), terwyl die tussenepisodes ("O come e lento nel corso il sole...") as Allegro-tussenwerpsels (**Antitheton**) verskyn. Die retoriese inkleding van die drie vraagseksies bied terselfdertyd interessante insae in Beethoven se sin vir ontwikkeling en intensivering. Terwyl die vraagformulering in m. 1 - 4 'n eenvoudige **Anaphora** daarstel, met 'n begeleidingsformule wat strek vanaf unisone tweestemmigheid tot 'n meer dringende vier- tot vyfstemmigheid (**Gradatio**), verskyn dieselfde vrae in m. 15 - 18 as 'n meer beweeglike **Anaphora**. Die begeleiding verkry terselfdertyd groter betekenis deur die "ongeduld"-figuur by die regterhand, en die monotone es in die middelstem. Lg. figuur het moontlik betrekking op die "langsame" tydsverloop, soos ervaar deur die sanger (vgl. die soortgelyke figuur in **Vom Tode**, op. 48/3).

15

Andante

Cho fa, cho fa il mio be-ne? Per - ché, per-ché... non vie-vo? Ve.
Wie fühlt ich mich so selig! Wie schere-te leicht- und fröhlich um

Vir die laaste vraagepisode word die toonsentrum tydelik verander na die tonika-mineur (**Pathopoiia**).

Die vraagaanvang self verskyn as 'n huiwerige **Dubitatio**, versterk deur 'n vergrote sekunde ges - a (**Saltus duriusculus**). In die twee **Allegro**-episodes word die langsame gang van die son beeldryk voorgestel as 'n **Circulatio**-beweging, in die eerste geval affektief versterk d.m.v. die dissonante lopies, die **Passus duriusculus**, met as buitenste grensnote es' en fis. Die gepaardgaande begeleiding maak voorsiening vir die harmoniese **Pathopoiia**-figuur. Die hoofafek van liefdesverlatenheid vind gereelde weerklank in die vorm van die sug-of **Suspiratio**-figuur ("languir", "cosi").

Die uitdrukkingsmatige kern van op. 83/1 is enersyds geleë in die trane-**Hypotyposis** van die begeleiding (vgl. m. 1, 2, 5, 16, en 22 - 23) en die samestelling **Suspiratio/Tmesis/Aposiopesis/Exclamatio/Anaphora** by die meermale uitroep "Trocknet nicht".

Andante espressivo

Trock-net nicht, trocken-net nicht

Die uitdrukkingsfeer word verhewig deur etlike chromatiese wendings (**Pathopoiia**). 'n Goeie voorbeeld hiervan is die chromatiese progressie in m. 9 - 10. Die teksgedeelte "...wie todt die Welt ihm erscheint...!" verskyn "leweloos" a.g.v. die monotone deklamasie. Hierdeur, asook deur die sf-aksentuerings by die klavier, word besondere nadruk aan dié gedeelte verleen (**Emphasis**).



Die opeenvolging van die chromatiese akkoorde, wat nie onmiddellik oplos nie, hou verband met die **Katachresis**-figuur.⁴¹⁾ Die emosionele hoogtepunt van die lied (m. 17 - 19) het 'n besondere retoriese betekenis vanweë die teenwoordigheid van etlike dissonante melodiese inter valle (bv. dis - g', e' - fis), as voorbeelde van die **Passus-** en **saltus duriusculus**-figure. Die sinkopiese wending by "Thränen", wat terselfdertyd met g' die hoogste melodietoon van die lied is, bring sowel die retoriese **Emphasis**- as die **Hyperbaton**- en **Suspensio**-figure ter sprake.



Die verkorte herhaling van dié melodiefragment in die begeleiding, en die verdere voltooiing daarvan by die stem (vgl. m. 19 - 21) het die retoriese **Epistrophe** tot gevolg.

Dit is voor die hand liggend dat die illustratiewe aspekte van Beethoven se eerste gevarieëerde strofiese lied, die toonsetting van Goethe se "Sehnsucht" (op. 83/2, 1810), beperk word tot die klavierbegeleiding. So word die "...Raben in seliger Flug" (strofe 2) en die "...blinkender Stern" (strofe 5) geïllustreer m.b.v. toepaslike klavierfigurasies. Dié **Hypotyposis**-benadering is veral opvallend in die hoogliggende, flikkerende effek van die vyfde strofe.



Die gelyktydige wending na die majeuremodus - teenoor die mineur in die voorafgaande strofes - is as retoriese **Antithethon** verklaarbaar, en as allegoriese voorstelling van die positiewe affek: "...da bin ich beglückt!" Die behaaglikheid van die sanger spreek duidelik uit die **Circulatio**-figuur (’n uitgeskrewe voorslag) by "beglückt".

Noemenswaardig in beide toonsettings van Stoll se **An die Geliebte** (WoO 140) is die harmoniese "huiwering" by die begrip "zögernd", wat ’n goeie voorbeeld is van die musikaalretoriese **Dubitatio**, in die vorm van die progressie V - V4/2/ii - V9 bo die dominantpedaalpunt. Beide toonsettings sluit af met ’n dubbele **Exclamatio** ("mein! mein!").

Benewens die naturalistiese **Hypotyposis** (nagtegaalstilering) van die voorspel in WoO 141 (vgl. die soortgelyke episode in die "pastorale" simfonie, op. 68) en die voorspel tot die vyfde lied uit op. 98, is die ritmiese **Pleonasmus** ’n opvallende kenmerk van dié uitbundige lentelied.



Die notasie van die vokale party van WoO 142 (1810) in die bassleutel - die enigste in die Beethoven-liedliteratuur - is tiperend vir die meer subtiële retoriese benadering in die latere liedere. Dié kunsgreep is ’n klaarblyklike toespeling op die "bängen, schweren Trauersang" van die barde, as die musikaalretoriese **Parenthesis**.⁴²⁾ Die misterieuse **Anabasis** van die voorspel hou moontlik verband met die "verskyning" van die raaiselagtige sangerfiguur, wat vanaf die hoë rots sy klaaglied bring.

Mäßig langsam

1. Dort auf dem ho-ben Fel-sen sang ein al-ter Bar-dengel;

Die eenvormige ritmiek, langsame gang, klein melodie- omvang en bykans pouselose verloop aksentueer die droefgeestige stemming van die lied. Dat die woorde "es tönt wie Aeolsharfenklang..." op die noot G deklameer, het waarskynlik semantiese gronde: die windharp se snare word normaalweg op G gestem. Ook die botoonstruktuur van die arpeggiërende voorspel dui op **Hypotyposis** as voorstelling van die windmeganiek van die instrument. Klein intervalle, w.o. die Napelse akkoord (m. 8), verteenwoordig die **Pathopoiia**-figuur ("Trauersang").

Op dieselfde wyse kan die klag van die tortelduif in WoO 135 (die eerste vyf tone van die melodie kan as klanknabootsende **Hypotyposis** vertolk word) ruim gebruik maak van die **Pathopoiia**-figuur (vgl. "Jammerklage", "Armen"). Die dissonante spronge en -lopies (**Saltus**- en **Passus duriusculus**) by die "hartvertheilende Liebe" is selfverduidelikend by negatiewe affekte soos dié. Vir die voorstelling van die "verstummenden Gram" wend Beethoven hom tot dieselfde retoriese middele as wat die geval is met die slotmate van die treurmars uit die simfonie, op. 55 ("Eroica"), nl. die **Tmesis**-/ **Aposiopesis**-/ **Hypotyposis**-kombinasie. Die lae ligging van dié sinsnede is terselfdertyd 'n manifestasie van die **Parenthesis**-figuur.

26

Trost, mir den ver-stum-men-den Gram, mir, mir den ver-stum-men-den Gram!

Ander opvallende musikaalretoriese vergestaltungs is die **Exclamatio** ("ach") en die **Katabasis**-lopie as voorstelling van rus/slaap (vgl. "...süssen vergessenden Schlaf").

Reeds die aanvangsresitatief van op. 94 (1815) bevat 'n groot aantal musikaalretoriese elemente, soos dit vereis word deur die dramatiese retoriek van die teks, soos die indringende vrae oor die bestaan van God en die "rätselhafte Sein". Die opvallendste retoriese figure in die resitatief is sekerlik dié wat betrekking het op die harmoniese aspek, soos blyk uit die volgehoue modulاسie en chromatiese uitwykings. So toon reeds die stemmingsvolle voorspel 'n duidelike **Pathopolia**-effek, terwyl die vokale aanvang op 'n vierklank dui op **Parrhesia**. Die harmoniese progressies in die tussenspel in m. 12 - 14 is 'n goeie voorbeeld van die **Katachresis**, of dissonante akkoordketting, terwyl die daaropvolgende vokale intrede 'n tweemalige **Saltus duriusculus** in die vorm van die intervale cis - g en bes - cis, bevat.



In die mate wat die vrae ook onsekerheid of twyfel tot uiting bring, kan die osmotiese harmoniek ook vertolk word as die toepassing van die **Dubitatio**-figuur. Nou aansluitend hierby is die sinkopiese ritmiek, wat ewe sterk op afwagting as op onsekerheid kan dui, en sodoende die **Suspensio**-figuur betrek.

Die **Interrogatio**-figuur, as retoriese vraagvergestalting, vind meermaalige aanwending (vgl. m. 6 - 7, 9 - 10, 11 - 12, 17). Die eerste hiervan (m. 5 - 7) word verder geaksentueer deur **Aposiopesis**-onderbreking. Die deklamasie van die woord "Gott" hier word deur Hartmut Krones (in Haselauer, 1981: 63) vertolk as van besondere betekenis. Die musikaalsemantiese betekenis is voor die hand liggend: die onbeweeglik ewige Opperwese word gesimboliseer deur die lang en "volle" nootwaarde, terwyl die keuse van die toonhoogte (c) die moontlike implikasie het van feestelikheid of grootsheid. Die stygende lyn (**Anabasis**) en die afwesigheid van begeleiding (**Emphasis**) is eweneens betekenisdraend.



Die vinniger (Allegro-) gedeelte van die resitatief vorm ook 'n harmoniese en metriese teenstelling met die voorafgaande. Die resulterende **Antitheton** het as oorsprong die nuwe tekssituasie wat die twyfel en onsekerheid uit die weg ruim: "Hoffen, soll der Mensch! er frage nicht!" Emfatiese akkoorde en sinjaaltematiek by die ongeleide vokale lyn aksentueer die teks (**Emphasis**).



Die veelheid van musikaalretoriese figure in die tweede, derde en vierde strofes kan soos volg saamgevat word:

1. **Pathopoiia** ("Gram", "Thränen", "ausgestorb'nen Zweigen")
2. **Passus- en saltus duriusculus** ("trauert", "die letzten Strahlen")
3. **Anabasis** ("dass dort oben...", "emporgehoben", "und blickt er auf...", "...einer nahen Sonne...")
4. **Katabasis** ("...in heil'gen Nächten...", "...geliebte Stimmen schweigen...", "...sich auf versunk'ne Urnen stürzt...", "...die letzten Strahlen untergehen")
5. **Tmesis/Aposiopesis** ("Wenn, längst verhallt...")
6. **Ellipsis** (oorgang vanaf g-mineur na B-majeur, m. 62 - 63)
7. **Gradatio** (m. 59 - 61; 64 - 70)
8. **Exclamatio** ("o Hoffnung": m. 33 - 34, 38 - 39, 89)
9. **Epistrophe** ("o Hoffnung": m. 89)

Die laagliggende akkoordrepetisies by "Mitternacht" het waarskynlik natuursimboliese betekenis. Dieselfde werkwyse word onder soortgelyke

tekstuele omstandighede in op. 98/6 gevind.



In WoO 150 word dieselfde middel m.b.t. die sterrehemel aangewend (alhoewel in die hoër register). Ook die toonsoortwending g - B (no. 6 hierbo) het 'n natuursimbolies pastorale strekking (sien ook op. 98).

Ook die twee vrae waarmee WoO 145 (1815) se eerste strofe begin, verteenwoordig d.m.v. die stygende progressie die retoriese **Interrogatio**. Die motiwiese verwantskap tussen die vrae dui origens op die **Anaphora**-figuur. Die onderbroke aard van die gelyktydige begeleiding (**Tmesis**) en die lae dinamiese vlak weerspieël terselfdertyd die aard van die teksinhoud, wat op 'n mate van vertwyfeling, selfs wanhopigheid dui, sodat die **Dubitatio**-figuur met goeie reg hier aanwending vind. Die tertswending in albei gevalle bewerk gelyktydig verrassing én aksentuering (bv. "...das **nie** verblüht") in die vorm van die **Ellipsis**- en **Emphasis**-figure. As addisionele aksentuering dien die arpeggio-kadens (met fermate) na die tweede vraag.



'n Enkele geval van woordskildering (**Hypotyposis**) word in die tweede strofe gevind, by wyse van die illustratiewe tremolo-figuur by die linkerhand ("...glühet..."). Die chromatiese **Pathopoiia** van die slotmate ("...der es getreu bewahrt") is 'n terugverwysing (**Epistrophe**) na die tussenstrofiese tussenwerpsel van m. 10 - 11.

Gesien vanaf 'n musikaalretoriese oogpunt het die sensitiewe melodie in WoO 146 waarskynlik die eerste van die drie strofes as uitgangspunt

gehad. So is die **Katabasis** in m. 3 ("Die stille Nacht umdunkelt...") en die daaropvolgende toonhoogteteenstelling by "...Thal und Höh'" (**Anabasis**) asook die **Hypotyposis** van "wallend in dem See" subtiel, maar eenduidige verwysings na die betrokke teksgedeeltes.



Ook behorend tot die **Katabasis**-figuur is die dalende lyne by "Schweigen" en "Blumenflur". Die laagliggende melodiese stilstand by "verstummt" (m. 7 - 8) is 'n bekende **Hypotyposis**-prosedure by Beethoven, en verskyn ook elders in die liedere (bv. op. 98/1 en -6: "Stille", "Schweigen", "Abends"; op. 94: "...längst verhallt..."; op. 48/3, naspel; ens.). Ook die liedaanvang ("Die stille...") is 'n manifestasie van hierdie retoriese tradisie.

In die tweede en derde strofes word die melodietone subtiel aangepas by die teksvereistes. Die opvallendste hiervan is die **Tmesis**-wysiging by uitdrukkingsvolle teksfragmente (vgl. "Wonnetraum", "...edle Lieb' entglüht", "wie sehn' ich mich..."). Ook die variasiebeginsel van die strofiese begeleiding dui op so 'n woordbewustheid.



Benewens die besondere metriese struktuur van die lied, waarna reeds verwys is, het ook die eenvoudige pedaalpuntryke harmoniek, en die klein liedomvang betekenis vir die voorstelling van nagstilte. Die toonsoortkeuse (E-majeur) het origins oënskyklik simboolwaarde vir Beethoven: uitdrukkingsverwante liedere soos WoO 113 en WoO 150 het ook dié toonsoort as tonale basis.

Die besondere posisie wat die liedersiklus *An die ferne Geliebte* (op. 98, 1816) binne Beethoven se liedkuns beklee, berus enersyds op die historiese betekenis daarvan as eerste voorbeeld van die geslote "Liederkreis" in die musiekgeskiedenis, en andersyds op die sensitiewe woord toonverhoudings binne die strofiese opset wat die individuele liedere kenmerk.

Reeds die uitleg van die ses gedigte by Beethoven dui op 'n sterk retoriese inslag: die ooreenkoms tussen die laaste strofe van die eerste lied ("Denn vor Liedesklang entweicht...") en die laaste strofe van no. 6 ("Dann vor Liedesklang...") is waarskynlik 'n manipulasie van Beethoven self. Dit word aanvaar dat dié strofe in die oorspronklike vorm van die gedigte (wat nooit gepubliseer is nie) slegs by die laaste gedig hoort (Kerman in Tyson, 1973:126). Dat so 'n teksmanipulasie die "Liederkreis"-idee bevoordeel, is voor die hand liggend.

Wanneer kennis geneem word dat Beethoven reeds in 'n vroeë komposisiestadium ook 'n **musikale** reprise voorsien het (Schering in NMZ, 1921:86) word dié retoriese idee verder benadruk. Dié werkwyse stem baie nou ooreen met die musikaalretoriese **Peroratio** (afsluiting), soos gedefinieer deur Mattheson: "Die Gewohnheit hat es so eingeführt, dass wir in den Arien fast mit eben denjenigen Gängen und Klängen schliessen, darin wir angefangen haben..." (Unger, 1969:52).

Indien aanvaar word dat Beethoven by die komposisie van die siklus veral die eerste strofes in gedagte gehad het (soos uit die sketse blyk), is dit nogtans opvallend dat die strofiese melodieë in die meeste gevalle deklamatories meer as bevredigend aansluit by die oorblywende teksstrofes. Schering (1921:87) skryf dié toedrag toe aan die "musikale" aard van Jeitteles se gedigte. In aansluiting hierby moet gewag gemaak word van die noukeurige wyse waarop die grondaffek van elke lied d.m.v. faktore soos melodiegewing, tempo en begeleidingsformules bevestig word. So is die sterk teenwoordige **Suspiratio**-figuur in die eerste, tweede en die laaste liedere 'n gepaste formule vir die liefdesverlange van daardie tekste. Ook die **Pathopöia**-element in no. 1 (vgl. m. 6 en elders) is affekbedingd. Die dalende sekst in die eerste strofe van dié toonsetting ("spähend") bevat, as **Katabasis**, iets van die afstandsbegrip. As unieke manifestasie van Beethoven se

variasiekuns, is betekenisvolle retoriese beginsels veral in die begeleiding nawysbaar. So word in die tweede strofe die grondbegrippe "geschieden" en "trennend" gerealiseer d.m.v. 'n sprongryke, non legato-begeleidingsformule (**Hypotyposis**). In die laaste strofe wend Beethoven hom tot die geykte "Herz"-simboliek, soos dit in o.m. WoO 114 en op. 75/2 verskyn. Die tremolo-figuur in die derde strofe, hou soortgelyk verband met die "gloeiende blik". Noemenswaardig is verder die uitdrukingsvolle **Exclamatio**-tussenspele. Die naturalistiese teks van no. 2 - as beelddraer van die liefdesverlange - vind 'n musikale neerslag wat vergelykbaar is met die musikale "pastorale". Die eenvoudige melodiese idioom soos dit in die eerste en derde strofes verskyn, berus in geheel op 'n eenvoudige ritmiese motief wat uit slegs drie tone bestaan (vgl. m. 57 - 59), terwyl die harmoniek betreklik staties vertoon vanweë pedaalpuntvorming. Wesenlik vir die retoriese gehalte van die lied is dus die teenwoordigheid van bepaalde herhalingsprosedures. Só word die aanvangsfrase "Wo die Berge so blau..." (wat op sig self die **Anabasis**-figuur impliseer) op die volgende toontrap as **Anaphora** herhaal, en word gevolg deur 'n dubbele **Polysyndeton**:⁴³⁾ twee fragmentherhalings, een deur die stem en een as begeleidingseggo. Die eggo-effek is terselfdertyd ook naturalisties beding, as voorstelling van afstand en ruimte.

57

Wo die Ber - ge so blau aus dem ne - hil - gen Grau schau - en her - ein,

pp

Die proses herhaal in geheel op verdere toontrappe (vgl. m. 63 - 70), behalwe dat die laasgemelde figuur nou vier keer verskyn en dan oorloop in 'n tussenspel. Sodoende is hier ook sprake van die retoriese **Congeries**. Die geleidelik stygende aard van die melodielyn in die eerste strofe het ook 'n **Gradatio**-effek tot gevolg. Die vokale eggofrases (bv. "...möchte ich sein!") het terselfdertyd **Emphasis**- en **Exclamatio**-funksie. Die monotone deklamasie in die middelstrofe is 'n poging tot realisering van stilte en rus d.m.v. die minimum intervalsbeweging (**Hypotyposis**). Die gepaardgaande "stemverlaging" dui op die retoriese **Parenthesis**.



Afgesien van die tempotoename (Assai allegro) in die slotstrofe ("...drängt mich Liebesgewalt") verloop dié strofe soortgelyk as die eerste. Die "innere Pein" (m. 92 - 93) word uitgelig deur sowel tempovertaging en puntering (**Emphasis**), as d.m.v. die **Pathopoiia**- en **Parrhesia**-figure.

Beide die middelliedere (nos. 3 en 4) word tekstueel en musikaal gekenmerk deur vlugheid en ligheid, as evokasie van wolke, wind en water. Hierdie natuurbeelde kom in no. 3 o.m. tot uitdrukking in die non legato-deklamasie. Die mineurtoongeslag in strofes 3 - 5 het die **Pathopoiia**-figuur as retoriese grondslag ("herbstlich faßb und kahl", "Thränen"). Die water-**Hypotyposis** in die eerste en vyfde strofes verwys terug na 'n nota van die komponis, ten tye van die komposisie van die "pastorale" simfonie, op. 68. 'n Soortgelyke direkspreekende verskynsel is die "stilstaande" akkoorde in die derde strofe: "Wird sie an den Büschen stehen...".



Die **Circulatio**-beweging van die melodie-aanvang in no. 4 hou enersyds verband met natuurbeelde soos wolke en winde, en vorm andersyds die musikaalretoriese neerslag van spelerigheid en haas. Besonder treffend is die voorstelling van haas in die **Suspensio**-figuur van die laaste melodiefraze van die eerste twee strofes ("Nehmt mich mit...", "Theilt' ich mit..."). Die begeleiding sluit eers drie agstenote ná aanvang van dié fraze aan by die stem. In die laaste strofe ("Fließ zurück...") word dié prosedure egter omgekeer (vgl. veral m. 186).

*Nach und nach geschwinder
sempre più Allegro*

fließ zu- rück dann un-ver-well! fließ zu- rück dann un-ver-well! ja un-ver-well!

Begeleidingsformules konsentreer op realistiese voorstellings (**Hypotyposis**) van voëlsang (strofe 1), die wind (strofe 2) en die stroom (strofe 3). Interessant is veral die opeenvolgende **Katabasis** ("Hin zu dir von jenen Hügeln..."), **Anabasis** ("dieses Bächlein eilt...") en **Katabasis** ("fliess zurück...") in die laaste strofe. Die emfatiese teksherhalings ("...ja unverweilt...") aan die einde van die lied bevat sowel die **Emphasis**- as **Parrhesia**-figure.

Die nagtegaal- en koekoek-**Hypotyposis** in die voorspel tot no. 5 het reeds twee voorlopers by Beethoven gehad, in die vorm van die voëlsangstilering in die "pastorale" simfonie, en dié in die lied "Gesang der Nachtigall" (WoO 141, 1815). Soos in die geval van WoO 141 word no. 5 oorheers deur die **Pleonasmus** van 'n enkele ritmiese idee, wat gevolglik beskou kan word as 'n toonsimboliese voorstelling van lentevreugde.

203

Es kehret der Mai-en, es blü-het die Au. Die Lüf-te, ale wehen so mli-de, so lau, ge-

Ook die tertsmulasie in die lied (C - a - F) het klaarblyklik natuursimboliese betekenis vir Beethoven. Dieselfde prosedure kenmerk aansienlike gedeeltes in die eerste deel van die gemelde simfonie (vgl. ook die skakeling tussen die eerste en tweede liedere in dié siklus, Es - G). Die negatiewe affekte aan die einde van die derde strofe ("Nun ich kann nicht ziehen von hinnen"; "Thränen sind all' ihr Gewinnen") word gereflekteer in 'n momentele **Saltus duriusculus** (m. 246) en die **Pathopoiia**-figuur (uitwyking na die tonika-mineur, m. 254 - 257).

Die slotlied as **Peroratio** vir die hele siklus, is op sigself verteenwoordigend van die **Antitheton**, terwyl woordskildering (**Hypotyposis**) waargeneem kan word in die **Katabasis** van die aandskemering (m. 274 - 276, vgl. ook die motiwiesverwante "Wo die Berge so blau" in die tweede lied). Die stilte van die meer (m. 276 - 278) word, soos die stilte in no. 2, voorgestel d.m.v. monotone deklamasie en die toonsimboliese tertswending Es - G. Ook die laagliggende akkoordrepetisies (m. 278 - 282), soos reeds genoem, het toonsimboliese funksie (vgl. op. 94). Die laaste 47 mate van die slotlied is 'n direkte herhaling van die (liggewysigde) laaste strofe uit die eerste lied, en is ook (tot en met die aanvang van die Koda in m. 305) 'n presiese herverskyning van die aanvangsmelodie. Die Koda self is 'n vrye aaneenryging van die derde en vierde melodiereëls, wat as **Palillogia** (bv. m. 307 - 311) verskyn. Die herhalings- en intensiveringsproses wat vanaf m. 321 begin, kom neer op 'n geleidelike spanningsverhoging, of **Gradatio**, wat eindig in m. 334, met die voltooiing van die vokale party. Gedurende dieselfde periode word die derde melodiereël in verskillende registers by sowel stem as begeleiding, herhaal (**Polypoton**).⁴⁴⁾ Die verrassende melodiëwending in m. 329 kom neer op die retoriese **Ellipsis**. Met die instrumentale heropname van die vokale slot (vgl. m. 334) word die retoriese **Anadiplosis**⁴⁵⁾ aangewend.



Die laaste twee mate van die naspel keer terug tot die melodie-aanvang en stemming van die eerste lied, en voltooi so die "kring" as retoriese **Epistrophe**.



Afgesien van die **Hypotyposis** by "Himmel" (as topnoot) en die **Gradatio**-proses ("Kraft fügt zu Kraft") bied die geleentheidskomposisie WoO 148 weinig aan opvallende retoriese kunsgrepe. Veel anders is dit egter gesteld met die uitdrukkingsvol-resignerende teksinhoud van **Resignation** (WoO 149). Dié lied - Beethoven se tweedelaaste - dateer uit 1817 en weerspieël die tipiese persoonlike betrokkenheid van die meer geslaagde liedere. Reeds die voordragvoorskrif "...wohl accentuiert und sprechend..." dui op die retoriese benadering. Soortgelyk aan "Wonne der Wehmut" (op. 83/1) maar veel meer intensief, word dié toonsetting oorheers deur die pessimistiese grondtoon, "Lisch aus, mein Licht...". Dié begrip gee aanleiding tot die kortasemrige **Tmesis**-melodiek. As **voorstelling** van uitblussing/uitdoof, het die tweetonige motief, wat reeds in die instrumentale inleiding verskyn, ook **Hypotyposis**-betekenis, terwyl ook **Aposiopesis**- en **Suspiratio**-figure van toepassing is. Die moeisaam dalende **Suspiratio**-proses van die eerste vier vokale mate is terselfdertyd 'n **Katabasis** in die figuurlike sin van afbreek en tot niet maak ("...das ist nun fort...").

In gehender Bewegung
Mit Empfindung, jedoch entschlossen, wohl akzentuiert und sprechend vorgetragen

Lisch aus, lisch aus, mein Licht! Was dir ge - bricht, das ist nun fort,

Meer direk, daarenteen, is die artikulatiewe onderbreking ("los") as **Hypotyposis** in die sinsnede "Du mußt nun los dich binden". Dieselfde teksinhoud word verder geaksentueer deur herhaling (**Anaphora**). Die skielike wending van B-majeur na C-majeur (m. 16) is tegelyk **Ellipsis** en **Antitheton**, ter voorbereiding van die emfatiese "Sonst hast du lustig aufgebrannt".

Du mußt nun los dich bin - den, ja, du mußt nun los dich bin - den.

'n Herhaling volg (**Anaphora**), wat in die klaviertussenwerpsels die

Pathopoiia-figuur vertoon. Die daaropvolgende **Anaphora**-paar (m. 23 - 26) toon soortgelyke kenmerke, asook **Tmesis** en **Suspiratio**. Besonder treffend is die afsluiting van die middelgedeelte met sy weifelende chromatiek en ritmiek (**Parrhesia**, **Dubitatio**, **Tmesis**, **Exclamatio**).



Die aard van die teksgedeelte hier ("...irre gehet, sucht, sucht, findet nicht") is die bepalende faktor. Die parallelle stygende chromatiek vorm terselfdertyd 'n angstige **Gradatio**-proses. Van spesiale betekenis is die begeleidinglose deklamasie van "findet nicht" (m. 28 - 29) en "lisch aus, mein Licht!" (vgl. m. 28 - 30). Die semantiese assosiasie tussen die afwesigheid van 'n gelyktydige begeleiding en die vergeefse soeke is duidelik. Die woordjie "nicht" word boonop geaksentueer deur die dominantvierklank onmiddellik daarna, voorsien van 'n fermate (**Emphasis**). In die kort koda (m. 41 - 49) verskyn die kernbegrip van die lied nogeens, nou as 'n driemalige **Suspiratio**, wat oor 'n oktaaf heen afwaarts beweeg - 'n **Katabasis**-proses met dieselfde betekenis as dié aan die begin van die lied.

In die laaste lied (WoO 150, 1820) word die strofiese melodie aan die mees ingrypende diastematiese aanpassings van al die gevarieerde strofiese liedere onderwerp. Hierdeur word aan heel bepaalde teksbeelde musikale gestalte gegee. So is die dalende tendens in die eerste strofe eenduidige manifestasies van die **Katabasis**-figuur ("niedersinket", "zur Ruh sich neigt", "herniedersteigt", vgl. ook strofe 4: "Erdenpilgerbahn").



In die tweede strofe word die strofiese melodie (in die retoriese sin) omgekeer, met die **Anabasis**-figuur as resultaat ("...nach jenen Sternen", "...jenen Fernen"). Die twee slotreëls van die strofiese melodie is daarenteen 'n konsekwente **Anabasis**-formule, wat deels toonskilderende (**Hypotyposis**-) funksie het (strofe 1: "...tausend Sonnenstrassen"), deels affektbeklemtonend is (strofe 2: "ihrer Hülle zu entschweben"). (Die akkoordtremoli hier het dieselfde funksie. ⁴⁶⁾



Die mate waarin retoriese figure selfs in klein ruimtes funksioneer, word o.m. daaruit duidelik dat die finale kadens van strofe 3 ter wille van die "Himmel"-**Hypotyposis** gewysig word vanaf dis' - e' - fis - dis' - e' (vgl. strofe 2) tot dis' - e' - fis' - dis' - e.

In die kort Koda (m. 72 e.v.) is minstens ses retoriese figure werkzaam. Die tweemalige "bald" vorm 'n dubbele **Exclamatio**, wat ook as **Emphasis** gesien kan word. Die musikale uitdrukking vir "Leiden" geskied d.m.v. die retoriese **Pathopoiia**, onmiddellik gevolg deur 'n verdere **Emphasis** ("schönen"). Die verlengde slotnoot ("ewig") is 'n poging tot die skildering van dié moeilike begrip (**Hypotyposis**). Die teenstelling tussen die aardse en die "Jenseits" word vergestalt as 'n retoriese **Antitheton** deurdat die naspel juis opwaarts beweeg (**Anabasis**). Hierdie teenstelling word by die begeleiding self verder voortgesit as teenbeweging. 'n Verdere "ewigheids"-simbool is moontlik ook geleë in die verstillende ritmiek en die tertsposisie van die tonika-slotakkoord.



Ook in die voorafgaande strofiese verloop van die klavierbegeleiding val etlike retoriesbedingde strukture op, bv. die realisme van die "Stürme"- en "Fürcht"-Hypotyposis van die derde strofe. Van interessante semantiese betekenis is die begeleidingsloosheid by "...[kann] ihr befehlen" in dieselfde strofe.



3.3.4 Ontwikkelingstendense in die woord-toonverhoudings

Dit is voor die hand liggend dat ontwikkelingstendense m.b.t. woord-toonverhoudings - as vertolking van die breë komposisiepraktyk - in die liedkuns van enige komponis ten nouste sal saamhang met 'n ontwikkeling in kompositoriese vaardigheid hoegenaamd. Die problematiek van sulke tendense in Beethoven se liedkuns is verder daarin geleë dat tekskeuse 'n deurslaggewende funksie in dié opsig het. Aan die een kant van die tekskeusespektrum verskyn tekste wat t.o.v. styl en woord-toonverhouding neerkom op objektiewe stylkopieë, en dus geen of min persoonlike betrokkenheid openbaar. Hieronder ressorteer veral die vroeë liefdesliriek en geleentheidstukke soos die groep krygs- en patriotiese liedere. Die teëbeeld word verteenwoordig deur filosofiese en religieuse tekste van die later jare. Kenmerkend vir dié groep is 'n sterk lewensbeskoulike en besinnende teksstrekking wat in breë trekke ooreenstem met Beethoven se persoonlike etiek. In terme van wat Arnold Schmitz (1927:122) omskryf het as Beethoven se twee vokale komposisieprinsiepe sou die eersgemelde groep geïdentifiseer kon word as in ooreenstemming met die beginsel van "erheben" bo die middelmatige teksgegewe, terwyl in die tweede groep getrag word om die (persoonlik ervaarde) "Würde vortrefflicher Worte" tot uitdrukking te bring.⁴⁷⁾

In Beethoven se liedtotaal is daar 'n betreklik duidelike neiging tot voorkeur vir die tweede kategorie in die tydperk na 1802. Swaarder

liefdesliedek (WoO 132, 136, op. 75/6, op. 82, op. 83, WoO 140, 146, op. 98, ens.) en besinnende tekste (op. 48, WoO 129, op. 32, op. 75/1, WoO 142, 145, op. 99, WoO 149, 150) oorweeg. Die dubbele funksie van die lied, nl. as sosiale medium sowel as kunsuiting, bring egter mee dat ligter liedtipes soos die volksliedjies uit 1816, asook Lappe se minderwaardige teks (WoO 148) uit 1817, steeds teenwoordig is. Omgekeerd verskyn 'n swaarmoedige teks soos **Klage** (WoO 113) reeds in die vroeë negentigerjare.

Die mate van persoonlike betrokkenheid by bepaalde tekste word gereflekteer in die meer intensiewe en terselfdertyd meer subtiële benadering tot die deklamasieprobleem in die latere liedere.

Dié bevinding strook ook met die gegewens t.o.v. metriese en "suiwer" deklamatoriese aspekte. In 3.3.1 en 3.3.2 is aangetoon dat metriese afwykings gepaard gaan met groter deklamatoriese aktiwiteite. Tesame met die krygs-, drink- en ander "ons"-liedere wat as liedtipes 'n "normale" metriese sisteem vereis - en in elk geval beperk word tot die vroeë periode - behoort nagenoeg 78% van die liedere vóór 1802 tot die kategorie van die deklamatoriese eenvoudiger liedtipe. Musikaalretoriese elemente in dié groep word grootliks beperk tot voor die hand liggende, voorspelbare figure, waarvan die illustratiewe **Hypotyposis**-figure en eenvoudige herhalingsformules die opvallendstes is. Soos die twee aanvangsliedere, WoO 107 en 108, bevat ook WoO 112 en 114 nog opvallende beklemtoningsfoute; in WoO 114 het die teksdeklamasie selfs die voorkoms van 'n vokale nagedagte by die instrumentaalbedagte sonatevorm klavierparty. 'n Vroeë hoogtepunt is egter omstreeks 1795/96 bereik met werke soos WoO 118 (**Seufzer...**) en op. 46 (**Adelaide**) as uitvloeisel van die studies by Salieri. Die toongeslagverandering (E - e) in die swaarmoedige WoO 113 (kort na 1790) is 'n radikale vernuwning, moontlik beïnvloed deur Neefe. Die twee humoristiese toonsettings **Der Kuss**, (die verlore 1798-weergawe, Hess 147, het die basis gevorm vir die publikasie van 1822, op. 128) en die "vlooilied" uit Goethe se "Faust", op. 75/3, is beide besondere manifestasies van oordrewe deklamasie, in diens van die humor.

Die betekenis wat goeie deklamasie vir Beethoven gehad het, word nêrens so duidelik geïllustreer nie as aan die hand van Matthisson se

Opferlied. Die vier toonsettings oorspan die tydperk ca. 1790 - ca. 1824. Reeds die twee klavierbegeleide weergawes (Hess 145 uit ca. 1790 en WoO 126 uit ca. 1799) verskil aansienlik t.o.v. deklamasie: die maniëristiese seufzer van die eerste weergawe is afwesig in die tweede. (In die latere bewerkings vir soliste en koor word nog nader beweeg aan die deklamatoriese "ideaal".)

Met die belêrende odes van Gellert (op. 48) word in die Heiligenstadt-jaar 1802 'n verdere fase in die deklamatoriese ontwikkelingsgang bereik. Sowat 70% van die 52 liedere wat sedert hierdie jaar voltooi is, vertoon 'n neiging tot deklamatoriese verfyning.

As aanloop vir dié ontboesemende "testament" enkele maande later, kan die Gellert-liedere moontlik as 'n keerpunt in Beethoven se benadering tot woordtoonverhoudings beskou word. Die "Würde vortrefflicher Worte" vind hierin uitdrukking van 'n heel bepaalde aard. Die emfaties-retoriese styl maak voorsiening vir 'n verskeidenheid retoriese kunsgrepe, soos ook die "kerkstyl"-benadering as simboliek (motiwiese voortspinning, Händel-tematiek, "preludiren"-klavieridoom, die "Kirchenschluss" van die laaste lied). Metriese afwykings, soos dié in no. 1 en 2 dien tot teksverduideliking. Hierbenewens wys die eenvormige motiefiek in no. 3, soos die veel latere WoO 146, vooruit na die stemmingslied van die na-Beethoven era. Die metriese vryheid waarmee Beethoven in WoO 129 te werk gaan, die motiwiese eenheid soos vergestalt deur die kwartelroep, die deskriptiewe *Hypotyposis*-episodes, deels in assosiasie met die instrumentale musiek (op. 31/3) en die sonatevormverwante kantate-idee dui op 'n ryp woord-toonbewussyn. Nog met die viermalige toonsetting van Goethe se gedig uit "Wilhelm Meisters Lehrjahre" (WoO 134, 1807) beken Beethoven sy "onvermoë" om "iets beters" voort te bring. Metriese eksperimente verskyn hier in die voorgrond. Dieselfde soort eksperimentering gee aanleiding tot die veelbesproke aanvangsfrase van sewe mate, in die toonsetting van Goethe se Mignon-gedig, op. 75/1 (1809). Die verfynde retoriese benadering in dié lied, soos ook in die Reissig-toonsetting, WoO 137, Matthisson se *Andenken*, WoO 136, en die Italiaanse liedere, op. 82 - almal uit 1809/10 - kenmerk dié laat liriese styl. Opvallende tekstuur-, tempo- en ander kontraste in WoO 137 benadruk die retoriese idee. Liedere soos hierdie, wat betekenisvol is vir die deklamatoriese

ontwikkelingstendens, word gereeld gemarkeer deur toonsettings van mindere betekenis, soos die volksliedmatige WoO 139, en op. 75/5 en -6.

Met die swaartillende liefdesliriek in op. 83 (1810) neem die laaste fase in deklamatoriese vernuwing klaarblyklik 'n aanvang. Twee verskillende, en relatief nuwe deklamatoriese benaderings tree hier na vore, en verloop ongeveer parallel gedurende die laaste tien jaar van liedskepping. Die eerste is die vryswewende motiefgerigte neo-resitatief-styl soos dit vir die eerste keer in **Wonne der Wehmut** (op. 83/1) verskyn. Die negatiewe affek in dié toonsetting, asook in **Resignation** (WoO 149, 1817) kom tot uiting in die retoriese Tmesis-opeenhopings. Dieselfde "temalose" benadering kenmerk opeenvolgende liedere uit dieselfde tydperk, bv. die ekstasiëse lentelied, WoO 141, en die misterieus dwalende melodiek van WoO 142. In WoO 135 gee dié idioom aanleiding tot 'n metriese kompleksiteit wat nouliks verklaarbaar is. Die eenvoudige, basiese motiefstrukture in WoO 145 het selfs ontwikkelingsmotiwiese betekenis. In op. 83/3 en op. 94 verskyn die meer tradisionele Italiaanse vormkomponente vir die laaste keer by Beethoven.

Die tweede benadering is dié van die gevarieerde strofiese lied, soos dit allereers in op. 83/2 verskyn. Agt verdere liedere, nl. WoO 145, 146, die eerste vyf liedere uit op. 98, en die laaste Beethoven-lied, WoO 150, berus op dié prinsiep. 'n Eenheidsbewerkende strofiese melodie, as affektiewe neerslag van alle strofes, en wat slegs subtile uitwykings toelaat, is die riglyn. Die begeleiding verskyn nou as 'n reeks "strofiese" variasies, wat terselfdertyd 'n skilderende funksie het. Die monotone deklamasie van die middelstrofe uit op. 98/2 is uniek in die Beethoven-liedkuns. Die soms ingrypende aanpassings aan die algemene kontoere van die strofiese melodie van WoO 150 is die enigste van dié aard, en moet toegeskryf word aan die sterk retoriese teks. Die nagatmosfeer gee aanleiding tot die toonsoortkeuse van E-majeur (vgl. ook WoO 113 en WoO 146). Die geleidelike teenbeweging van die twee klaviersisteme in die naspel, om in ekstreme registers op die tonika-akkoord in tertsisposisie tot rus te kom, moet gesien word as "ewigheid"-simboliek ("ernte bald ... schönen Lohn").

3.4 Samevatting: Ontwikkelingstendense in Beethoven se liedkuns

Dat daar vir Beethoven se liedkuns nie 'n geleidelike ontwikkelingslyn van dieselfde intensiteit en historiese betekenis as vir die instrumentale musiek aangetoon kan word nie (Boettcher: 152), het niks te make met die komponis se vermeende onvermoë in die liedkuns (of die vokale musiek hoegenaamd) nie. Beethoven se beweerde opmerking (1822) teenoor Friedrich Rochlitz, "ich schreibe nur nicht gerne Lieder" (Boettcher: 1) moet dus veel eerder in verband gebring word met die afwesigheid van 'n liedestetika wat aan die lied 'n posisie gelykwaardig aan dié van die instrumentale musiek kon verleen. (Vgl. die **Inleiding**.) Die groot verskeidenheid liedtypes in Beethoven se liedkuns hou verband met die liedopvattinge van die 18de eeu.

Medebepalend vir ontwikkelingstendense in Beethoven se liedkuns is die keuse van tekste. So is die meer algemene teksinhoud van die vroeë liedere, w.o. die jeugliedere (WoO 109, 111, 121 en 122) en die ligte liefdesliedek van o.m. WoO 114, 115, 116, 118 en 119, tiperend vir 'n gebrek aan persoonlike betrokkenheid by die teks. Die stilistiese resultaat van hierdie toonsettings is dan ook dikwels stylkopieë van heersende liedmodelle van die tyd. Hierteenoor vertoon die sterk persoonlikheidsbedingde teksvoorkeure van die laat liedere soos op. 94 en 98, WoO 146, 149 en 150 minstens **ontwikkelings** van die ouer modelle, in enkele gevalle (soos die **Liederkreis**, op. 98) selfs nuutskeppings. So 'n ontwikkelingsverloop word byvoorbeeld nog duideliker indien die verskillende toonsettings van Matthiisson se **Opferlied** in oënskyn geneem word. Teenoor die tydgenootlike manièresmes van Hess 145 (vóór 1795) is die orkesbegeleide op. 121b (ca. 1824?) 'n afgeronde "eindproduk", verteenwoordigend van die meesterskap van die ryp jare. Die ontstaan van 'n vroeë meesterwerk soos **Adelaide** (op. 46), as uitvloeisel van die studies by Salieri, verleen aan dié tydstop (ca. 1795) die betekenis van 'n nuwe stylfase.

Hierdie **ontwikkeling in tekskeuse** skyn verder verband te hou met twee dokumente wat betekenisvol is vir die komponis se persoonlike lewensomstandighede. Beide die sg. "Heiligenstadt-testament" van Oktober 1802 en die briewe aan die "ewige beminde"⁴⁸⁾ van Julie 1812

toon ten opsigte van hul betekenis opvallende ooreenkomste: beide is hoogs persoonlike ontboesemings; beide is eers ontdek na die komponis se dood; beide is klaarblyklik die kulminasie van 'n emosionele situasie met 'n lang aanloop vooraf. Dit wil verder voorkom asof die emosionele ontlading van beide dokumente 'n direkte invloed gehad het op die tekskeuse van liedere in die tydperke wat onmiddellik daarop gevolg het. Waar die tydperk voor 1802 tekstueel gekenmerk is deur die klem op ligte liefdesversugtinge soos **Das Liedchen von der Ruhe** (op. 52/3), **Ein Selbstgespräch** (WoO 114), **An Minna** WoO 115), **Traute Henriette** (Hess 151), **O care selve** (WoO 119) en gemeenskaps- en krygsliedere, konsentreer die komponis in die tien jaar 1802 - 1812 op ernstiger liefdesliriese tekste en tekste met religieuse of filosofiese strekking. Liedere wat gedurende dié tydperk ontstaan het, is onder meer **Das Glück der Freundschaft** (op. 88), die enigmatiese **Gedenke mein** (WoO 130), drie van die Reissig-toonsettings, **Lied aus der Ferne** (WoO 137), **Der Jüngling in der Fremde** (WoO 138) en **Der Liebende** (WoO 139), asook die Goethe-toonsetting **Wonne der Wehmut** (op. 83/1) en die samehorige Italiaanse toonsettings, op. 82/1 - 4. Die verband tussen die ses Gellert-toonsettings (op. 48) van vroeg-1802 en die "testament" van Oktober 1802 is reeds deur Massengeil aangetoon (sien gegewens by analise van op. 48). Dié groep religieuse besinnings het dus deel gevorm van die komponis se geestesworsteling van die krisisjaar 1802.

Dat die briewe aan die "ewige beminde" terselfdertyd 'n kulminasie was van Beethoven se geestesingesteldheid word bevestig deur die groot aantal liefdesliedere wat dié briewe voorafgegaan het. Dit is ook bekend dat die komponis gedurende dié tydperk (1809) ernstige huweliksvoornemens gehad het.

Die emosionele inhoud van die briewe vind 'n duidelike neerslag in die siklus **An die ferne Geliebte**, op. 98 (1816), asook in die Reissig-toonsetting **Sehnsucht** (WoO 146) en **Die laute Klage** (Herder) onmiddellik daarvoor (1815). Beethoven se preokkupasie met die emosionele en geografiese verwydering van, en die geliefde self, blyk verder uit die titels van die gedigte wat gedurende dié periode in aanmerking kom, soos dié van op. 98 en WoO 140 (1811).

Benewens dié agttal ernstige liefdestekste, tree in die tydperk ná 1812

egter veral 'n voorliefde vir filosofies-peinsende tekste na vore. Hieronder is veral die toonsetting van Tiedge se "Urania"-gedig (*An die Hoffnung*, op. 94), die kriptiese motiefiek van *Resignation* (WoO 149) en die kwasi-religieuse *Abendlied* (WoO 150) noemenswaardig. *Der Bardengeist* (WoO 142) toon selfs 'n byna mistieke teksinhoud.

Musikaalretoriese elemente in op. 94 (waarvan die teks reeds in 1805 as strofiese lied getoonset is) en *Das Geheimnis* (WoO 145) is tekenend van die komponis se persoonlike teksvoorkeur gedurende die later jare. Dit is verder betekenisvol dat Beethoven se ryp lewensbeskouing wat nou verweef is met sy siening van die natuur, uiting vind in slegs twee suiwer natuurliriese tekste, t.w. die Herder-tekse, *Gesang der Nachtigall* (WoO 141) en *Merkenstein* (WoO 144). Beide dié liedkomposisies dateer uit die later jare, nl. respektiewelik 1813 en 1814.

Ten opsigte van tekskeuse kan vier fases herken word, wat in 'n mindere of meerdere mate van mekaar afgegrens word deur 'n tydelike terugtrede van die lied. Die eerste periode strek vanaf die eerste lied (1783) tot ca. 1793 en word gekenmerk deur 'n kompositoriese verkenning van die tydgenootlike liedtipes. Op enkele uitsonderings na kan presiese jaardaterings nie vir hierdie 20 liedere aangetoon word nie. Dit wil egter voorkom of die jare 1793 en 1794 "liedstil"-jare was.

Die tweede periode strek vanaf ca. 1795 tot 1799, en betrek minstens 18 liedere, met die laaste dateerbare toonsetting die Franse romance, WoO 128. Hoogtepunte is *Adelaide* (op. 46) en *Seufzer eines Ungeliebten...* (WoO 118), beide (soos WoO 119) waarskynlike uitvloeisels van die studie by Salieri. In vergelyking met die eerste periode skyn hier 'n verenging van (liriese) tekskeuse plaas te vind.

'n Verdere fase begin met die Gellert-liedere, op. 48 (Mei 1802) wat die "Heiligenstadt-testament" met enkele maande vooruitloop, en strek tot en met die liefdesliedere wat die jare 1809 en 1810 oorheers. Vir 1812, die jaar waartydens die briewe "aan die ewige beminde" ontstaan het, kan geen liedere aangetoon word nie.

Die laaste fase, wat met 1813 'n aanvang neem, word weer eens gekenmerk deur 'n wending in tekskeuse. *Der Gesang der Nachtigall*

(WoO 141), wat in dié jaar ontstaan, is die enigste werklik suiwer natuurlied. Ander liedere uit die tydperk konsentreer op ernstig swaarmoedige liefdeslied (op. 98, WoO 146) en filosofiese tekste (WoO 149, 150). (Vgl. Bylaag 2, p. 487.)

3.4.1 1783 - ca. 1793

Die liedere uit die eerste tien jaar van Beethoven se liedskepping word uitsluitlik gekenmerk as stylkopieë van die heersende liedtipes van die tyd. "Gesellige" liedere, soms met duidelike "Volkston"-inslag, soos op. 52/1 en -8, word afgewissel met tipes vanuit die Franse invloedssfeer soos WoO 116 en WoO 107. Die deurgekomponeerde stemmingslied, WoO 113, is reeds 'n hoogtepunt, en toon Neefe-invloed, en liedere soos WoO 112 en 114 kan beskou word as uitvloeisels van die heersende instrumentale styl. In lg. geval is die deklamasie selfs ondergeskik aan die noukeurige sonatevormopset van die begeleiding, wat ook buffa-invloed toon in die gewilde "hartklop"-begeleidingstipe. Deklamasie is nog onderontwikkeld (vgl. WoO 107, 108, 112, 113 en 116) en musikaalretoriese elemente word beperk tot voorspelbare, skilderende effekte. Die twee "ons"-lieder, WoO 109 en 111 is voorbeelde van die statiese krygs- of drinkliedstipe wat in die volgende fase opgevolg is met WoO 121 en 122.

3.4.2 1795 - 1799

Die belangrikste enkele invloed gedurende dié periode is die Italiaanse liedstudies by Salieri. Voorbeelde hiervan is die kansonet, WoO 119 en WoO 124. Aria-invloed is ook merkbaar in op. 46 en WoO 123. Invloede vanuit die instrumentale sfeer is herkenbaar in die motiwiese geslotenheid van op. 46 en die Engelse kansonet, WoO 125. Lg. werk toon assosiasies met die tradisionele "stadige deel" van (byvoorbeeld) die klaviersonate. In die ariette, op. 128, soos ook in die onvoltooide "romance", WoO 128, tree die Franse invloed nogeens na vore. Elemente van sonatevorm (op. 46, op. 128, WoO 118/2) word nou - soos in die latere WoO 129 en op. 75/2 - tekstueel gemotiveer. Deklamasie vertoon toenemende verfyning. Die klein wysigings in die nuwe weergawe (WoO 126) van die ietwat ouer **Opferlied**-toonsetting (Hess 145) is rigtingwysend vir die komponis se deklamasiebenadering. Die koraal-

en arpeggio-simboliek van die oer toonsetting word steeds behou. Retoriese middele word met groter subtiliteit aangewend: herhalingsfigure in die slotgedeelte van op. 46 verleen dramatiek aan die stretto-effek. In op. 128 dien retoriese middele by uitstek as intensivering van die humoristiese teks. Die samevoeging van twee semantiesverbonde tekste in WoO 118 dui op sigself op 'n retoriese beginsel.

Drieklankgebonde "all'armi"-simboliek is steeds kenmerkend vir die twee krygsliedere, WoO 121 en 122.

Die melodiese en ander verwantskappe van WoO 110 met op. 48/6 dui op 'n ontstaan gedurende dié periode, i.p.v. die aanvaarde 1787.

3.4.3 1802 - 1811

Die Gellert-liedere, op. 48 het kort voor die Heiligenstadt-brief ontstaan. Die tekstuele samehang tussen Gellert se belerende odes en die ontboesemende trant van die brief is onmiskenbaar. Die "kerkstyl"-en Händel-assosiasies in die toonsettings dien as simbool vir die religieuse inhoud, terwyl musikaalretoriese elemente wesenlik is vir die streng woordgebonde deklamasie. Die variasie-idee in no. 6 wys reeds vooruit na op. 98. In no. 3 is reeds tekens van die stemmingslied tipe van die 19de eeu te bespeur. In die volgende jaar, 1803, ontstaan 'n verdere religieuse lied, WoO 129. 'n Vae argaïserende tendens is ook hierin sigbaar deur die toenadering tot die solokantate. Woordskilderende retoriese figure verleen besondere trefkrag. Afgesien van vae sonatevormassosiasies, word instrumentale invloed sigbaar in die variasieidee (vgl. op. 48/6) en motiefontwikkeling. Vormtegnies is die werk 'n voortsetting van op. 46 (1795), en wys vooruit na WoO 137. Die reprisevergestalting hier sou in die *Liederkreis*, op. 98 'n kulminasie bereik.

Met uitsondering van die pseudo-religieuse WoO 150 uit 1820, vind dié tekstipe nie verdere aanwending nie. Die klem verskuif nou na die ernstiger liefdesliriek en filosofiese tekste. Kenmerkend is die neiging tot voorkeur vir tekste wat hoër lewenswaardes weerspieël; dikwels met slagspreukagtige strekking, soos *Glück der Freundschaft* (op. 88,

1803), *Gedenke mein* (WoO 130, 1804), *An die Hoffnung* (op. 32, 1805). Liefdesliriek het 'n oorwegend swaarmoedige inslag, bv. *Sehnsucht* (Goethe, WoO 134, 1807), *Andenken* (WoO 136, 1809), *Lied aus der Ferne* (WoO 137, 1809), *An den fernen Geliebten* (op. 75/5, 1809), *Wonne der Wehmut* (op. 83/1, 1810) en *Sehnsucht* (Goethe, op. 83/2). Die groot aantal liefdesliedere uit die jare 1809 en 1810 is direkte uitvloeiels van die komponis se huweliksvoornemens (Thayer-Forbes, 1973: 486) en weerspieël daardie gemoedstoestand wat in Julie 1812 sou kulmineer in die briewe aan die "ewige beminde".

Italiaanse invloede is vir die hele periode beperk tot stretto-effekte wat egter grotendeels funksionele betekenis het as die musikaalretoriese **Emphasis**. Instrumentaalgeoriënteerde aspekte is nou ten volle geïntegreer en teksbedingd, soos die sonatevorm in op. 75/2 en monomotifiek in WoO 137. Ook teksboekvoorbeelde van die retoriese praktyk, soos die Frigiese vraagformulering (*Interrogatio*) in op. 75/1 en hartklop-**Hypotyposis** (reeds in WoO 114 uit die negentigerjare) in op. 75/2 en op. 82/2. Die strewe na korrekte deklamasie staan in die middelpunt van toonsettingspogings. Goethe se *Sehnsucht*-teks (uit *Wilhelm Meister*) verskyn as vier pogings (WoO 134). In dieselfde jaar (1807) tree verdere vormverfyning op die voorgrond, deur die uitbouing van die "gewysigde reprise" in deurgekomponeerde liedere. In die Italiaanse liedere, op. 82/1 - 4 word die vereniging van lied- en aria-elemente verder gevoer. Die tradisioneel vrye vokale kadensa verskyn in op. 82/1 as 'n streng metriesgeordende oorleiding na die reprise. Op. 83/1 (1810) is in verskeie opsigte 'n hoofwerk onder die liedere: vrydeklamatories, gekonsentreerde motifiek, sonatevormelemente gereduseer tot miniatuurproporsies, volkome geïntegreerde melodie en begeleiding, retoriese melodiegewing. Met op. 83/2 verskyn die eerste gevarieerde strolied, 'n liedtipe wat veral gedurende die laaste liedskeppingsfase verder uitgebou sou word.

3.4.4 1813 - 1820

Vir sy eerste toonsetting na die liefdesbriewe kies Beethoven 'n suiwer natuurliriese teks van Herder (WoO 141), die enigste van dié aard onder die liedere. In 15 van die oorblywende liedere oorweeg tekste met 'n sterk inslag van negatiewe affekte soos verlange (WoO 146, op. 98),

afskied (WoO 143), neerslagtigheid (WoO 149), klag (WoO 135) en vertwyfeling (op. 94). Tekste met 'n filosofiese strekking is nou sterker verteenwoordig as tevore (vgl. WoO 142, 135, 145, op. 94, op. 99, WoO 148, 149 en 150) terwyl die ernstiger (swaarmoedige) liefdesliërik 'n hoogtepunt in Beethoven se liedkuns vorm in op. 98 en WoO 146.

Die gevarieerde strofiese lied word nou 'n hoofbenadering, wat reeds met sy op. 83/2 (1810) begin het, en nou ook die grondslag vorm vir die siklus, op. 98, WoO 145, 146 en 150. Sodoende word op 'n subtiële wyse beantwoord aan die eise van woord-toonverhoudings. Met op. 94 (1815) word vir die laaste keer teruggekeer tot die argaïese solokantate-idee. In WoO 145 en (veral) 149 word die neo-arioso van op. 83/1 nog verder gevoer. WoO 149 is reeds 'n suiwer deklamatoriese lied, egter steeds met herkenbare reprise.

Met die liedsiklus as nuutskepping (op. 98, 1816) word die instrumentale sikliese beginsel ook op die lied oorgedra. 'n Musikaal-retoriese beginsel spreek duidelik uit die reprise van die aanvangslied aan die einde. Die gevarieerde strofiese lied bereik hiermee (en WoO 150, 1820) 'n hoogtepunt.

Voetnote

1. Noemenswaardig is die melodiese en teksinhoudelike ooreenkoms tussen dié lied, "Das Glück der Freundschaft", en Florestan se aria "Euch werde Lohn..." uit Fidelio, wat uit dieselfde tydperk dateer.
2. Die laasgemelde kategorie word in die volgende hoofstuk as **strukturele aspek** van die liedere bespreek.
3. Ter wille van oorsigtelikheid word in die tweeledige liedere volstaan met slegs twee simbole as reduksie van gegewens. Dit is egter moontlik om nog kleiner detail aan te toon. So kan die a b-vorm in op. 52/5 ook voorgestel word as a a+ b c, en in op. 52/7 as a a+ b b+).

4. Dit is opvallend dat sowel Bücken (1939:67 - 68), wat die aandag vir die eerste keer gevestig het op die toepassing van sonatevorm (in op. 75/2), as Schollum (1970:60 - 61 en 1983:70 - 75) geen melding maak van die betekenis van WoO 114 in dié verband nie.
5. Die musikale metriek is steeds 'n omstrede afdeling van die musiekwetenskap. Die eerste pogings tot afgrensing, omskrywing en sistematisering van die terrein is afkomstig van Moritz Hauptmann en Hugo Riemann, lg. o.m. in sy **System der musikalischen Rhythmik und Metrik** (1903). Ten spyte van kritiek (Wieh Meyer, Rosenthal, e.a.) bied Riemann se breë benadering steeds insae in dié aspek van die algemene musiekteorie.

Vir die onderhawige hoofstuk word metodologies uitgegaan van Arnold Schering se artikel **Metrische Studien zu Beethovens Liedern** (in: Neues Beethoven-Jahrbuch, Augsburg 1925, pp. 23 - 32). Vir sy metriese analyses van die liedere op. 75/1, op. 48/6, op. 46, WoO 134, WoO 123, WoO 146 en op. 32, en waarin teoretiese standpunte van Riemann en Wieh Meyer vervat word, het Schering 'n syferkode ontwikkel waarvolgens die metriese struktuur van die lied oorsigtelik uiteengesit word. Die sistematiese uitgangspunt is die musikale oordrag van teksreëls (of -fragmente) as die sg. "normale" viermaat-eenheid. Sodoende kan "onreëlmatige" maatgroepe verklaar word as die resultaat van sametrekking (**Kontraktion**) van twee (of meer) mate binne een maat, of as dubbelmate (**Addition**), of as tydelike geïmpliseerde tydsoort-verandering. Weglating (**Elision**) van 'n verwagte maateenheid of invoeging van 'n addisionele (herhalende) maat bring respektiewelik drie- of vyfmaatfrases mee. 'n Belangrike verskynsel is die metriese koppeling (**Verschränkung**), waarby die einde van een frase saamval met die begin van die volgende frase. Schering se syferkode, wat met geringe aanpassings ook hier gebruik word, maak voorsiening vir 'n vertikale syferreeks wat die metries-geïnterpreteerde maatgroepe aantoon. Waar nodig verskyn die metriese verklaring van sulke maatgroepe daarnaas in hakies, as die metriese opeenvolging 1, 2, 3, 4. In die geval van 'n "ontbrekende" maat, word so 'n maat aangedui as 0, bv. 1, 2, 0, 4. Dubbelmate word dienooreenkomstig aangedui as 1°, 2°, ens. Die

sametrekking van twee mate binne een word verduidelik m.b.v. hakies, bv. (1, 2), 3, 4. Vierkantige vertikale hakies verduidelik maatkoppeling. Simboolkombinasie 1a, 2a, 3a of 4a dui op die repetisie van respektiewelik die eerste, tweede, derde of vierde maat van 'n viermaateenheid. 'n Horisontale streep (of dubbelstreep) dien as afgrensing van kleiner of groter periodes. 'n Voorstelling soos die volgende (op. 48/6, m. 1 - 15):

$$\begin{array}{l} 3/4: 4 - 1 \text{ (1, (2, 3), 4)} \\ \quad 2 \quad \quad (3a, 4a) \\ \quad 4 - 1 \text{ (1, (2, 3), 4)} \\ \quad 4 \quad \quad (1, 2, 3, 4) \\ \quad 4 - 1 \quad \quad (1, 2, 3, 4) \end{array}$$

verklaar die eerste en derde driemaatgroepe as onvolledige viermaatfrases, beide as sametrekking van die 2e en 3e metriese eenhede tot een eenheid. Die vierde eenheid (3 + [1]) vorm 'n viermaatfrase, waarvan die laaste maat koppel met die eerste maat van die volgende viermaateenheid. Hierdie koppeling word slegs een keer getel, en word dus in die volgende horisontale ry gereflekteer deur -1.

6. A.g.v. verskillende metriese benaderings deur die komponis word die vroeë weergawe van op. 75/2 (WoO 127) as afsonderlike toonsettings beskou. Om dieselfde rede word WoO 140 as twee afsonderlike liedere ondersoek.
7. Fyner-geskakeerde aspekte van die musikale teksvoorstelling, en wat faktore soos toonsimbooliek en musikale retoriek insluit, word sover moontlik nie hierby betrek nie, maar gereserveer vir die volgende hoofstuk.
8. Alhoewel dit praktyk is om ook hele strofes by sommige liedere te publiseer, is die musikale resultaat dikwels teleurstellend, soos die geval is met die Gellert-liedere, op. 48/1 - 4. Beethoven se wense in dié verband is nie bekend nie. Op. 48/5 en WoO 107 berus in werklikheid op twee strofes, wat deur die komponis tot 'n enkele strofe saamgevoeg is.

9. T.w.v. oorskoubaarheid van die deklamatoriese probleem word in dié ondersoek slegs onderskei tussen strofiese en nie-strofiese liedere as afsonderlike chronologiese groepe. Lg. groep behels dus kleiner sowel as groter deurgekomponeerde liedere, asook gevarieerdstrofiese liedere en oorgangsvorme (sien ook 4.2).
10. As uitgangspunt vir hierdie gedeelte word Hans-Heinrich Unger se boek, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16. - 18. Jahrhundert* (Hildesheim 1969) geneem. Vir verdere literatuur oor dié onderwerp word die leser verwys na die omvangryke bronnelys by Unger, asook by Kloppers (1965) en Schmitz (in MGG-artikel *Figuren*). Met betrekking tot Beethoven is die enigste bydrae in groter formaat dié van Warren Kirkendale, *New Roads to old Ideas*, in MQ 1970, pp. 665 - 701). Aangesien hierdie gedeelte slegs 'n klein onderafdeling van die studie vorm, en die breë literatuur oor die musikale retoriek algemeen toeganklik is, word hier afgesien van 'n uitvoerige uiteensetting van die teoretiese grondslae daarvan.
11. Neeffe was goed vertrouwd met Sulzer se "*Allgemeine Theorie der schönen Künste*", 'n werk waarin maatsoorte bv. m.b.v. gedigte geïllustreer is. In die voorwoord tot sy 12 klaviersonates van 1772, wat opgedra is aan C.P.E. Bach, wys Neeffe op die vokale aspek van dié werke (Krones in Haselauer, 1982:61).
12. *Hypotyposis*: die musikale "Belebung" van die teks, woordskildering (Unger, 1969: 81). Vir Schmitz (in MGG IV: 177) ressorteer ook die illustratiewe *Anabasis*-, *Katabasis*- en *Circulatio*-figure hieronder.
13. *Katabasis*: 'n dalende lyn, in samehang met die teksgegewe, bv. "descendit de coelis" (Unger, 1969: 94).
14. *Palillogia*: 'n Presiese frase-herhaling op dieselfde toonhoogte (Unger, 1969: 85).
15. *Noema*: 'n retoriese kunsgreep waarvolgens die styl sterk verskil van die omgewing. Die musikale toepaslikheid hiervan is omstrede. (Vgl. ook *Antitheton*)(Unger, 1969: 83 - 84).

16. **Circulatio** (Kyklosis): 'n skilderende figuur wat sirkeling, draaibeweging veronderstel (Unger, 1969: 94).
17. **Pathopoiia**: 'n figuur wat d.m.v. "vreemde halftone" (d.i. chromatiek in 'n diatoniese omgewing) bepaalde affekte opwek (Unger, 1969: 86).
18. **Emphasis**: die retoriese beklemtoning, wat kan geskied by wyse van 'n aksentuerende toonhoogte of d.m.v. bepaalde voordragtekens (Unger, 1969: 76).
19. **Tmesis**: die versnippering van die melodiese lyn d.m.v. rustekens, ten einde smart of verwante affekte musikaal uit te druk; vergelykbaar met stotterende spraak. In Beethoven se instrumentale musiek is die slotmate van die treurmars uit die derde simfonie 'n goeie voorbeeld. Vgl. ook **Aposiopesis** (Unger, 1969: 72).
20. **Tirata**: 'n woordskilderende figuur wat betrekking het op "wegslinger" of "gooi" (Riemann-S., 1967: 956).
21. **Gradatio**: 'n kenmerk is die neiging tot klimaksvorming, gevolglik is 'n stygende beweging oor 'n langer periode 'n voorwaarde vir dié figuur (Unger, 1969: 77 - 78).
22. **Anaphora**: die herhaling van 'n frase, onmiddellik of na verloop van tyd; gewoonlik nie meer as drie keer nie (Unger, 1969: 68 - 69).
23. **Ellipsis**: die skielike onderbreking of die verloop in iets anders as wat verwag word. Die onderbroke kadens (V - VI) is 'n tipiese voorbeeld (Unger, 1969: 75 - 76).
24. **Anabasis**: die opwaarste lyn, in ooreenkoms met die teks, bv. "ascendit in coelum"; die teëbeeld van **Katabasis** (Unger, 1969: 94).
25. **Antitheton**: die uitdrukking van teenstelling, hetsy d.m.v. dinamiek, tempo of rigting (Unger, 1969: 69 - 70).

26. **Exclamatio**: die retoriese uitroep, dikwels as 'n opwaartse beweging (Unger, 1969: 77).
28. **Aposiopesis**: die skielike onderbreking, dikwels ter voorstelling van die dood, of van affekte soos afskeid of droefheid. Die gebruik van rustekens is bepalend. In verband met sy Egmont-ouverture sou Beethoven hom by geleentheid uitgespreek het oor die dood-simboliek van die rustekens (NB II, 1970: 227, 526). Sien ook **Tmesis** (Unger, 1969: 70 - 72).
29. **Epistrophe**: die herhaling van 'n bepaalde wending aan die einde van latere periodes; "wenn man die Schlussmelodie des ersten Satzes am Ende anderer Sätze wiederholt" (Unger, 1969: 77).
29. **Interrogatio**: die retoriese vraag, dikwels voorgestel d.m.v. die sg. "Frigiese" kadens (Unger, 1969: 81 - 82).
30. **Suspiratio**: die sug-figuur, uitdrukkingsverwant aan die **Tmesis** of **Aposiopesis** (Riemann-S., 1967: 920).
31. **Congeries**: die retoriese "opeenhoping", of meermalige herhaling (Unger, 1969:73).
32. **Dubitatio**: 'n figuur ter uitdrukking van twyfel of onsekerheid. 'n Tipiese aanwendingswyse is die "twyfelagtige" modulatie of onnodige stilstand (= huiwering)(Unger, 1969: 74).
33. **Pleonasmus**: oormatige herhaling; "wenn man mehr sagt, als wohl nötig wäre" (Unger, 1969: 87).
34. **Saltus duriusculus**: die dissonante sprong (bv. oormatige sekunde of -kwart); **passus duriusculus**: die dissonante lopies, waarvan die grenstone 'n dissonant vorm. Beide figure dien ter uitdrukking van negatiewe affekte (Riemann-S., 1967: 713).
35. **Paronomasia**: die herhaling van 'n idee, waarby besondere aksentuering ter sprake kom: "...nicht bloss so, wie er schon dagewesen, sondern mit kräftigen Zusätzen wiederholt" (Unger, 1969: 86).

36. **Parrhesia**: ongewone dissonante, wat egter harmonies sodanig geakkommodeer word "dass es keinen Übellaut verursache" (Unger, 1969:87).
37. **Multiplificatio**: letterlik "verveelvoudiging" (ook **Extensio**); die verlenging van 'n dissonant, voor oplossing.
38. **Hyperbaton**: die verplasing van 'n gedagte uit sy natuurlike posisie. Dit geskied egter nie vanweë die "Unfähigkeit" van die skrywer nie, maar vanweë die "Heftigkeit des Affects... der dem Gemüthe nicht Zeit lässt, an die ordentliche Wortfügung zu denken" (Unger, 1969: 80).
39. **Suspensio**: die retoriese vertraging; nie te verwar met **Dubitatio** nie (Unger, 1969: 88).
40. **Fuga** (alio nempe sensu): 'n figuur waarby die Latynse term dikwels in sy letterlike betekenis aangewend word, nl. as voorstelling van vlug (Riemann-S., 1967: 307).
41. **Katachresis**: die retoriese misbruik; in die musiek word die figuur verklaar as die dissonante oplossing van 'n dissonant (Unger, 1969:73; Riemann-S., 1967: 148).
42. **Parenthesis**: die opsetlike lae ligging van die stem (Unger, 1969: 85 - 86).
43. **Polysyndeton**: die herhaling van 'n gedeelte van 'n frase (Unger, 1969: 87 - 88; Riemann-S., 1967: 740 - 741).
44. **Polyptoton**: die herhaling van 'n melodiefragment in verskillende registers (Unger, 1969: 87).
45. **Anadiplosis**: 'n herhalingsfiguur waarby die slotwending van een snit aan die begin van die volgende herhaal word (Unger, 1969: 68).
46. Dié akkoordtremolo hier herinner aan 'n soortgelyke praktyk in die

negende simfonie, by "Über Sternen muss er wohnen". Vir dieselfde verskynsel by die Sanctus uit die Missa solemnis bied Kirkendale (in MQ 1970: 672) 'n teologiese verklaring, as gelyktydige uitdrukking van bewing en vreugde.

47. Boettcher (1928:53-54) identifiseer drie liedkategorieë nl. 1. onbetrokke geleentheids- of opdragliedere; 2. liedkomposisies wat deel uitmaak van Beethoven se terreinverkenningproses, en 3. liedere wat die komponis om persoonlike redes wil skryf.
48. Die oorspronklike bewoording "unsterbliche Geliebte" word gewoonlik in Afrikaans weergegee met die spraakverwante "onsterflike geliefde". In ooreenstemming met Emily Anderson se interpretasie van die Duitse woord "unsterblich" as die ekwivalent van die Engelse "eternal" (eerder as "immortal"), word hier ook die Afrikaanse begrip "ewige" (in die sin van "tydlose") verkies (Anderson 1, 1961:376). Origens word ook die Afrikaanse "beminde" verkies bo die argaïese "geliefde".
-

HOOFSTUK 4. SLOTSOM: BEETHOVEN SE SPESIFIEKE BYDRAE TOT DIE LIEDKUNS

Beethoven se liedkuns strek oor 'n periode van bykans 40 jaar. Vir die grootste gedeelte van dié tydperk het die komponis, as belangrikste verteenwoordiger van die musiek van sy tyd, aktief meegehelp aan die losmaking van die lied van primêr sosiale funksies. Deur sy toedoen het die lied die eng sfeer van burgerlike uiting verlaat en is esteties verhef tot 'n posisie gelykstaande aan dié wat die instrumentale musiek reeds beklee het. Dat juis dít gedurende Beethoven se lewe nie in die opvoeringspraktyk gebeur het nie, moet enersyds toegeskryf word aan die heersende Beethoven-resepsie van die tyd, wat in die komponis primêr die instrumentale komponis gesien het: Beethoven, die "Titan", soos weerspieël in werke soos die derde, vyfde en sewende simfonieë was nie (vir die gehore van die tyd) te vinde in die liedkuns nie (Boettcher, 1928: 4 - 5, 8 - 9). Andersyds was die teksafhanklike liedkuns, voorwaarde vir 'n waardige liedestetika, nog in die proses van ontwikkeling. Juis in dié opsig is Beethoven se funksie as voorbereider van die kunsliedera wesenlik.

Soos reeds aangetoon is, is Beethoven se ontwikkeling as liedkomponis direk gekoppel aan sy tekskeuses, soos bepaal deur 'n persoonlik-subjektiewe ingesteldheid. Wat by Beethoven moontlik voortgevloei het uit persoonlike omstandighede, soos die krisisjare 1802 en 1812, sou later romantiese liedpraktyk word. Schubert se tekskeuses is reeds in 1821 aangevoer as bewyse vir die "poetische Gemüt des Tonsetzers" (Schwab, 1965: 164). Beethoven se twee vokale komposisiebeginsels, die "verheffing" bo die ligte teks en die musikale "Würde vortrefflicher Worte" (Schmitz, 1927: 122), kan as voorwaardes vir die latere liedestetika geld.

Sy besondere agting vir die woord as betekenisdraer word duidelik uit die buitengewoon groot aantal sketse vir liedere en ander vokale werke (Mies, 1974: 145). Sy strewe na die "korrekte" en mees oortuigende teksdeklamasie het gelei tot 'n nuwesootige musikale "woordkuns" soos weerspieël in werke soos die Gellert-liedere, op. 48, en laat werke soos op. 83/1, en WoO 149, ontwikkelinge wat reeds vooruitwys na die

vrydeklamatoriese vokale kuns van Wagner en Wolf. In dié proses is ryklik gebruik gemaak van die musikaalretoriese middele van vroeëre epogge. In dié opsig verkeer etlike liedere op gelyke vlak met vokale werke van groter omvang, soos die **Missa solennis** en **Fidelio**.

As liedkomponis neem Beethoven as uitgangspunt die heersende liedtypes en liedstyle van sy era. Gesellige gemeenskapsliedere, krygsliedere, volkslied- en singspielliedere, Italiaans-georiënteerde arialiedere, liedere met opéra comique-inslag asook die solokantate word verteenwoordig. Die eiesinnige omvorming van Italiaanse stylelemente - die opvallendste invloed in Beethoven se liedkuns - word op eg-Beethovense wyse omvorm en aangepas by die vereistes van die teks. Só kan die oorblyfsels van die ouer Da Capo-praktyk soos dit nog so laat as 1817 in WoO 149 gevind word, nouliks geassosieer word met ouer Italiaanse modelle. Die aria-stretto en -kadensa verloor die vertoonelement en word mettertyd in diens gestel van teksuitdrukking. Die resitatief en die arioso word op soortgelyke wyse vernuwe in liedere soos WoO 129, op.83/1 en op. 94.

Na die voorbeeld van Neefe, die leermeester uit sy jeug, staan die gevarieerde strofeliëd in die middelpunt van die liedskepping sedert 1810. Sodoende word die vormwil, soos gerealiseer in werke soos die Diabelli-variasies op. 120, asook die finali van die derde en negende simfonieë, op die liedkuns oorgedra. Die finale stadium van hierdie tendens word bereik met die hoofwerke in hierdie groep, nl. die siklus op. 98, WoO 146 en WoO 150. Die verwerking van motiwiese materiaal as "instrumentale" eenheidsfaktor word reeds so vroeg as 1796 in op. 46 (**Adelaide**) gevind, om in liedere soos WoO 129 (**Der Wachtelschlag**, 1803) en WoO 137 (**Lied aus der Ferne**, 1809) verdere verfyning te ondergaan. WoO 114 en WoO 129 hou selfs t.o.v. materiaal verband met die instrumentale musiek. Dat Beethoven se liedkuns nie slegs 'n "randverskynsel" binne sy oeuvre is nie, spreek duidelik hieruit. Omgekeerd is die koorfantasie, op. 80 (1808) gebaseer op die veel vroeëre lied **Gegenliebe** (WoO 118, 1795).

Teenoor die strukturele en deklamatoriese verfyning van oorgelewerde liedvorme en -style, tree in 1816 die **Liederkreis** na vore, as nuutskepping. In **An die ferne Geliebte**, op. 98, vind instrumentale en

vokale elemente 'n unieke versmelting. As hoogtepunt van die laat liriese liedkuns is Italiaanse stylelemente slegs nog vaagweg herkenbaar. Die stretto van die laaste lied herinner uiterlik aan die operafinale, maar word terselfdertyd deeglik verantwoord deur die ekstase van die teks. Na WoO 146 uit die vorige jaar, word die strofiese variasie hier in sy treffendste vorm aangewend. Beide stem en begeleiding neem hieraan deel. Gevarieerde begeleidingsformules en tussenspele dra veel by tot die skepping van die strofestemming.

Die invloed van Beethoven se liedkuns op die komponistegeslag na hom, is nog steeds 'n onontginde terrein. Die liedsiklusse van Schubert is waarskynlik direkte uitvloeisels van die Beethoven-voorbeeld. Die sikliese inrigting en tematiek van op. 98 vind nog duidelike neerslag in Schumann se siklus **Frauenliebe und -Leben**.

BRONNELYS

<u>Afkortings:</u>	AfMw	Archiv für Musikwissenschaft
	BJ	Beethoven-Jahrbuch
	DTÖ	Denkmäler der Tonkunst in Österreich
	ML	Music and Letters
	MQ	The Musical Quarterly
	MT	The musical Times
	NBJ	Neues Beethoven-Jahrbuch
	NzfM	Neue Zeitschrift für Musik
	OMZ	Osterreichische Musikzeitschrift
	SBG	Supplementbände zur Beethoven-Gesamtausgabe
	SMZ	Schweizerische Musikzeitung
	StMw	Studien zur Musikwissenschaft
	ZfM	Zeitschrift für Musik
Abert, A. 1957		Wort und Ton, in: Kongressbericht Hamburg 1956, Kassel/ Basel
Abert, H. 1923		Wort und Ton in der Musik des 18. Jahrhunderts, in: AfMw V (1923), p. 31 - 70
Abert, H. 1925		Zu Beethovens Persönlichkeit und Kunst, in: Jahrbuch Peters (1925), pp. 9 - 24
Anderson, E. 1961		The letters of Beethoven. Collected, translated and edited. Drie bande. Londen
Ballin, E.A. 1943		Die Klavierlieder Mozarts. Dissertasie. Bonn 1943
Baum, G. 1939		Die Solosingstimme bei Beethoven in: NZfM 1939, pp, 606 - 609
Blaxland, J.H. 1931		Eine unbekannte Canzonetta Beethovens, in: ZfMw (1931), pp. 29 - 34
Blume, F. 1963		Syntagma musicologicum. Frankfurt am Main

- Boettcher, H. 1927 Beethovens Homer-Studien, in: Die Musik 19 (1927), pp. 478 - 485
- Boettcher, H. 1928 Beethoven als Liederkomponist. Augsburg
- Brandenburg, S. 1977 Bemerkungen zu Beethovens op. 96, in: Beethoven-Jahrbuch IX (1973 - 77). Bonn 1977, pp. 11 - 25
- Broeckx, J.L. 1958 Enkele toonzettingen van Goethes vers "Kennst du das Land", in: Revue belge de Musicologie (1958), pp 77 - 86
- Bücken, E. 1925 Die Lieder Beethovens. Eine stilkritische Studie, in: NBJ. pp. 33- 42
- Bücken, E. 1939 Das deutsche Lied. Probleme und Gestalten. Hamburg
- Bücken, E. 1937 Das Wort-Ton-Problem bei Beethoven, in: Festschrift Schiedermaier. Berlyn/Bonn (1937), pp. 162 - 176
- Chantavoine, J. 1902 Zwei französische Lieder Beethovens, in: Die Musik, (1902), pp. 1078 - 1082
- Deutsch, O.E. 1926 Das Mailied der "Schönen Schusterin", in: Neues Wiener Journal, 30 Mei 1926
- Deutsch, O.E. 1930a Beethovens Goethe-Kompositionen, in: Jahrbuch der Sammlung Kippenberg, 8, pp. 102 - 133
- Deutsch, O.E. 1930b Ein vergessenes Goethelied von Beethoven, in: Die Musik, (1931), pp. 19 - 30
- Deutsch, O.E. 1933 Das Doppelautograph Beethoven- Schubert, in: NBJ V, (1933), pp. 344 - 349
- Deutsch, O.E. 1936 Der Liederdichter Reissig, in: NBJ VI, (1936), pp. 59 - 65

- Deutsch, O.E. 1957 Kettenlieder, in: SMZ 97, (1957), pp. 344 - 349
- DorfMüller, K. (red.) 1978 Beiträge zur Beethoven-Bibliographie. Studien und Materialien zum Werkverzeichnis von Kinsky-Halm. München
- Dräger, H.H. 1954 Zur Frage des Wort-Ton-Verhältnisses im Hinblick auf Schuberts Strophenlied, in: AfMw II, (1954), pp 39 - 59
- Ebert, A. 1910 Das Autograph der Gellertlieder, op 48/5 - 6 von Beethoven, in: Die Musik X, (1909/10), pp. 44 - 63
- Elschenbroich, A. (red.) 1960 Deutsche Dichtung im 18. Jahrhundert. München
- Engel, H. 1942 Mozart und Beethoven, in: Neues Mozart- Jahrbuch. Regensburg, pp. 37 - 58
- Erler, A. (Alfred Orel) 1949 Ein Lied aus Beethovens Frühzeit (Traute Henriette), in: OMZ vol. 4, deel 1/2, pp. 23 - 25
- Friedlaender, M. 1965 Ein unbekanntes Jugendwerk Beethovens, in: Jahrbuch Peters (1899), pp. 68 - 69 (Herdruk)
- Friedlaender, M. 1912 Deutsche Dichtung in Beethovens Musik, in: Jahrbuch Peters, (1912), pp 25 - 48
- Friedlaender, M. 1970 Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert. Twee bande. Stuttgart/Berlyn 1902. Reproduksie Georg Olms, Hildesheim/New York
- Frimmel, T. von 1926 Beethoven-Handbuch. Twee bande. Leipzig
- Frotscher, G. 1924 Die Ästhetik des Berliner Liedes in ihren Hauptproblemen, in: ZfMw (1923/24), pp. 431 - 448

- Gál, H. 1919 Die Stileigentümlichkeiten des jungen Beethoven, in: StMw 4 (1916). Wenen 1919 (Beihefte zu DTO), pp. 58 - 115
- Gellert, C.F. 1812 Geistliche Oden und Lieder. Leipzig
- Georgiades, T. 1957 Sprache, Musik, schriftliche Musikdarstellung, in: AfMw XIV (1957), pp. 222 - 229
- Georgiades, T. 1979 Schubert, Musik und Lyrik. Göttingen
- Gerhartz, K. 1926 Beethovens Jugendkompositionen, in: Die Musik XVIII, (1926) pp. 430 - 437
- Goslich, S. 1938 Deklamation und instrumentale Symbolik im begleiteten Kunstsang, in: Bericht über den Internationalen Kongress Singen und Sprechen. Frankfurt-am-Main 1938, pp. 27 - 30
- Grasberger, F. 1959 Beethovens "Zärtliche Liebe", in: OMZ 14 (1959), pp. 508 - 510
- Grasberger, F. 1968 Kostbarkeiten der Musik, Bd. I (Das Lied). Wenen
- Grové, I.J. 1977 Die musikale retoriek en toonsymboliek in Beethoven se derde, vyfde en sesde simfonieë. M. Mus.-verhandeling UOVS
- Grundmann, H. (red.) 1964 Verein Beethoven-Haus, Bonn 1889 - 1964. Bonn
- Haselauer, E. (red.) 1981 Wort-Ton-Verhältnis. Beiträge zur Geschichte im europäischen Raum. Wenen
- Heinen, C. 1958 Der sprachliche und musikalische Rhythmus im Kunstlied. Dissertatie. Keulen

- Herbst, K. 1933 Beethovens Opferliedkompositionen, in: NBJ V (1933), pp. 137 - 153
- Hess, W. 1954 Ein ungedrucktes Lied Beethovens, in: Musica-Umschau 8 (1954), pp. 450 - 452
- Hess, W. 1955 Beethovens Lied "Feuerfarb" (Erstfassung), in: Musik im Unterricht (1955), pp. 338 - 339
- Hess, W. 1956 Der freie Mann. Eine ungedruckte Frühfassung von Beethovens Lied, in: Musica 10 (no. 6), pp. 382 - 385
- Hess, W. 1957 Beethovens Chorlieder mit Klavierbegleitung, in: NZfM 118 (1957), pp. 152 - 155
- Hess, W. (red.) 1962 Supplemente zur Beethoven-Gesamtausgabe, Band V (SBG 5). Wiesbaden
- Hess, W. 1972 (red.) Beethoven-Studien. Beethoven- Haus. Bonn
- Heuss, A. 1908 Zum Thema "Mannheimer Vorhalt", in Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft (1908), pp. 273 - 280
- Heuss, A. 1913 Der geistige Zusammenhang zwischen Text und Musik im Strophenlied, in: Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Berlyn (1913), pp 444 - 455
- Heuss, A. 1927 Einiges über den Stil der Wiener Klassiker, in: ZfM (1927), pp. 193 - 196
- Hitzig, W. 1925 Das Hochzeitslied für Giannatasio del Rio, in: ZfMw 7 (1924/25) pp. 164 - 165
- Hürlimann, M. 1944 Beethovens Briefe und Gespräche. Zürich

- Jalowetz, H. 1911 Beethovens Jugendwerke in ihren melodischen Beziehungen zu Mozart, Haydn und C.P.E. Bach, in: Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft XII (1910/11), pp. 417 - 474
- Jonas, O. 1932 Zur Chronologie von Beethovens Opferlied, in: ZfMw 1931/32, pp. 103 - 104
- Jung, H. 1950 Das geistliche Sololied im 19. Jahrhundert. Dissertasio. Keulen, pp. 12 - 19
- Kahl, W. 1937 Zu Beethovens Naturauffassung, in: Festschrift Schiedermaier. Berlin/Bonn, pp. 220 - 265
- Kalischer, A. 1896 Die Beethoven-Autographe der Königlichen Bibliothek zu Berlin, in: Monatshefte für Musikgeschichte XXVII/XXVIII (1895 - 1896)
- Kinsky, G. 1913 Ein neu entdecktes Lied von Beethoven, in: Allgemeine Musik-Zeitung. Berlin, 10.1.1913, pp. 43 - 45
- Kinsky, G. 1916 Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Köln. Katalog Bd. IV: Musikautographen. Keulen/Leipzig
- KHV, 1955
- Kinsky, G. & Halm, H. 1955 Das Werk Beethovens. Thematisch- bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen. München-Duisburg
- Klauwell, O. 1906 Über das Verhältnis des Komponisten zum Dichter, in: Studien und Erinnerungen. Langensalza. pp. 146 - 174
- Kloppers, J.J.K. 1965 Die Interpretation und Wiedergebe der Orgelwerke Bachs. Dissertasio F.a.M.
- Kretzschmar, H. 1911 Allgemeines und Besonderes zur Affektenlehre, in: Jahrbuch Peters 1911, pp. 63 - 77

- Krones, H. & Schollum, R. 1983 Vokale und allgemeine Aufführungspraxis. Wenen/Keulen
- MacArdle, D.W. 1955 An unidentified song, in: MQ 46 (1960), pp. 49 - 50
- Massenkeil, G. 1957 Zur Frage der Dissonanzbehandlung in der Musik des 17. Jahrhunderts, in: Les Colloques de Wégimont IV (1957). Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège - Parys (1963), pp. 151 - 161
- Massenkeil, G. s.d. Beethovens Liederkreis An die ferne Geliebte. Ungepublizierte Vorredrag. Bonn
- Massenkeil, G. 1966 Die Idylle in der Musik. Ungepublizierte Vorredrag. Bonn 1966
- Massenkeil, G. 1977 Religiöse Aspekte von Beethovens Gellert-Lieder, op. 48. Ungepublizierte Vorredrag. Bonn 1977
- Meyers Handbuch 1970. Meyers Handbuch über die Literatur. Mannheim
- Mies, P. 1931 Zu Musikauffassung und Stil der Klassik. Eine Studie aus dem Goethe-Zelter-Briefwechsel 1799 -1832, in: ZfMw 13 (1930 - 31), pp. 432 - 443
- Mies, P. 1956 "Sehnsucht von Goethe und Beethoven", in: BJ 1955/56. Bonn (1956), pp. 112 - 119
- Mies, P. 1922 Über die Behandlung der Frage im 17. und 18. Jahrhundert, in: ZfMw 4 (1921 - 22), pp. 286 - 304
- Mies, P. 1959 Friedrich Silchers Liedbearbeitungen Beethovenscher Melodien, in: Beethoven-Jahrbuch 1957/58. Bonn (1959), pp. 111 - 124

- Mies, P. 1974 Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stiles. Leipzig 1925. Herdruk Hildesheim/New York
- Mies, P. 1976 Der Titel von Ludwig van Beethovens op. 98, in: BJ (1976), pp. 339 - 346
- Moser, H.J. 1925 Kleine Beiträge zu Beethovens Liedern und Bühnenwerken, in: NBJ (1925), pp. 43 - 65
- Moser, H.J. 1937 Das deutsche Lied. Berlyn/Zürich
- Moser, H.J. 1949 Goethe und die Musik. Leipzig
- Müller-Blattau, J. 1938 Arie und Lied, in: Bericht über den Internationalen Kongress Singen und Sprechen. Frankfurt-am-Main 1938, pp. 17 - 26
- Müller-Blattau, J. 1961 Sehnsucht von Goethe, viermal vertont, in: Miscelanea en homenajé a Monsenor H. Angles, Vol. 2. Barcelona (1958/61), pp. 603 - 605
- Müller-Blattau, J. 1966 Von der Vielfalt der Musik. Musikgeschichte- Musik-erziehung-Musikpflege. Freiburg im Breisgau
- Müller-Reuter, T. 1919 Bilder und Klänge des Friedens. Musikalische Erinnerungen und Aufsätze. Leipzig
- NB, 1970
- Nottebohm, G. 1970 Beethoveniana - Aufsätze und Skizzenbücher. Leipzig 1872. Johnson Reprint Corporation New York/Londen
- NB II, 1970
- Nottebohm, G. 1970 Zweite Beethoveniana. Leipzig 1887. Johnson Reprint Corporation. New York/Londen
- Oldman, C.B. 1936 A Beethoven Friendship, in: ML 1936, pp. 328 - 337

- Ortner, R. 1970 Das Liedschaffen Beethovens im Rahmen seines Gesamtwerkes, in: Beethoven-Almanach 1970. Wenen 1970, pp. 53 - 58
- Osthoff, H. 1952 Goethes Lyrik in der Musik, in Das Musikleben (1952), pp. 357 - 360
- Pienaar, R.E. 1972 Die toonsimbooliek in Hugo Wolf se Italiaanisches Liederbuch. Dissertasie UNISA
- Pohlentz, R. 1922 Das rhythmische Verhältnis von Dichtung und Musik in zeitgenössischen Kompositionen Goethescher Gedichte. Dissertasie. Keulen
- Pollak-Schlaffenberg, I. 1919 Die Wiener Liedmusik von 1778 - 1789, in StMw 5 (1918). Wenen 1919, pp. 97 - 151
- Prod'homme, J.-G. 1930 Un Lied et une Sonate de Beethoven, op. 31, in: Revue de Musicologie 11 (1930), pp. 36 - 37
- Roehl, G. 1953 Die rhythmische Verlagerung in Beethovens Mignon-Lied, op. 75/1, in: Goethe-Jahrbuch XIV/XV (1952/53). Weimar, pp. 308 - 311
- Riemann, H. 1910 Spontane Phantasietätigkeit und verstandesmäßige Arbeit in der tonkünstlerischen Produktion, in: Jahrbuch Peters (1909). Leipzig 1910, pp. 33 - 46
- Riemann-S, 1967
Eggebrecht, H.H. (red.) Riemann Musiklexikon, Sachteil. Mainz
- Rosenthal, F. 1926 Probleme der musikalischen Metrik, in: ZfMw 8 (1926), pp. 262 - 288
- Sandberger, A. 1924 Zum Kapitel: Beethoven und das Bonner Opernrepertoire seiner Zeit, in: Ausgewählte Aufsätze. München

- Schenk, E. 1937 Barock bei Beethoven, in: Festschrift Schiedermaier, pp. 177 - 219
- Schenk, E. (red.) 1970 Beethoven-Studien. Wenen
- Schering, A. 1908 Die Lehre von den musikalischen Figuren, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch (1908), pp. 106 - 114
- Schering, A. 1921 Zur Psychologie des Beethovenschen Schaffens, in: Neue Musikzeitung (1921), pp. 85 - 87
- Schering, A. 1925 Metrische Studien zu Beethovens Liedern in: NBJ, p. 23 - 32
- Schiedermaier, L. 1934 Die Gestaltung weltanschaulicher Ideen in der Vokalmusik Beethovens. Beethoven-Haus, Bonn
- Schiedermaier, L. 1925 Der junge Beethoven. Bonn
- SV
- Schmidt, H. 1969 Verzeichnis der Skizzen Beethovens, in: Beethoven-Jahrbuch 1965/68. Bonn, pp. 7 - 128
- Schmidt, H. 1973 Die Grundlagen des heutigen Beethovenbildes, in: OMZ 28 (1973), pp. 1 - 12
- Schmidt, H. 1977 Beethoven und die deutsche Sprache, in: OMZ 32 (1977), pp. 105 - 118
- Schmidt-Görg, J. 1966 Zur Entstehungszeit von Beethovens Gellert-Liedern, in: BJ 5 (1961 - 64). Bonn, 1966, pp. 87 - 91
- Schmitz, A. 1926 Beethovens Religiosität, in: Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress der deutschen Musikgesellschaft in Leipzig. Leipzig, 1926, pp. 24 - 279
- Schmitz, A. 1927a Beethoven. Bonn

- Schmitz, A. 1927b Das romantische Beethovenbild. Berlyn/Bonn
- Schmitz, A. 1937 Zur Frage nach Beethovens Weltanschauung und ihrem musikalischen Ausdruck, in: Festschrift Schiedermair. Berlyn/Bonn (1937), pp. 266 - 293
- Schmitz, A. 1951 Resensie van Von Fischer 1948, in: Acta Musicologica, pp. 136 - 140
- Schmitz, A. 1952 Die Figurenlehre in den theoretischen Werken Johann Gottfried Walthers, in AfMw 9 (1952), pp. 79 - 100
- Schmitz, E. 1918 "In questa tomba oscura", in: Festschrift Sandberger. München (1918), pp. 258 - 264
- Schneider, A. 1971 Bemerkungen zur Konzeption des Liederkreises op. 98, An die ferne Geliebte, in: Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongress, Berlin 1970. Berlyn (1971), pp. 327 - 332
- Schollum, R. 1966 Musikalisch-rhetorische Figuren in der Vokalmusik nach J.S. Bach, in: Jahresbericht für die Studienjahre 1955/56 - 1964/65 der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien. Wenen (1966), pp. 374 - 378
- Schollum, R. 1970 Anmerkungen zur Liedgestaltung bei Beethoven, in: Beethoven Almanach Wien 1970. Wenen, pp. 60 - 66
- Schollum, R. 1971 Zu Form und Wiedergabe von Liedern Beethovens, in: Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongress 1970 in Berlin. Berlin, pp. 575 - 579
- Schwab, H.W. 1965 Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied. Studien zu Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit 1770 - 1814. Regensburg

- Stebelin, R. 1981 Key characteristics in the 18th and early 19th centuries: a historical approach. Ph.D.-proefskrif. Illinois
- Sternfeld, F. 1979 Goethe and Music. New York 1954. Herdruk New York
- Stöpgeshoff, M. 1925 Christian Gottlob Neefe als Liederkomponist. Bonn
- Stuckenschmidt, H.H. 1957 Der Verfall des musikalischen Geschmacks. Berlin
- Schürmann, K.E. 1980 Ludwig van Beethoven. Alle vertonten und musikalisch verarbeiteten Texte. Münster
- Stuber, R. 1958 Die Klavierbegleitung im Liede von Haydn, Mozart und Beethoven. Biel
- Sulzer, J.G. 1779 Allgemeine Theorie der schönen Künste. Vier bande. Leipzig
- Thayer/Forbes, 1973
- Forbes, E. 1973 Thayer's life of Beethoven. Hersiene uitgawe. Princeton
- Thürmer, H. 1967 Zum Deklamationsproblem im deutschen Sololied, in Colloquium Amicorum, Festschrift Schmidt-Görg. Bonn 1967, pp. 386 - 393
- Thürmer, H. 1970 Die Melodik in den Liedern von Hugo Wolf. Schriften zur Musik 2. Dissertasie. Bonn 1970
- Thürmer, H. 1971 Zum Deklamationsproblem in den Liedern Beethovens, in: Berichte über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress, Bonn 1970. Kassel, pp. 598 - 600
- Tilmouth, M. 1970 The appoggiatura in Beethoven's vocal music, in: MT III (1970); p. 1209 - 1211

- Tschulik, N. 1951 Das Lied der Wiener Klassik, in: OMZ 6 (1951), pp. 127 - 129
- Tyson, A. 1971 Beethoven's English Canzonetta, in: MT 112 (Februarie 1971), pp. 122 - 125
- Tyson, A. (red.) 1973 Beethoven Studies. New York
- Unger, H.H. 1969 Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16. - 18. Jahrhundert. Würzburg, 1941 (Reproduksie Hildesheim)
- Unger, M. 1935 Von ungedruckter Musik Beethovens, in: ZfM 11 (1935), pp. 1193 - 1203
- Unger, M. 1936 "Neue Liebe, neues Leben", in: ZfM 102 (1936), pp. 1049 - 1075
- Unger, M. 1938 Zu Beethovens italienischer Gesangsmusik, in: ZfM 105 (1938), pp. 150 - 156
- Volkman, H. 1904 Neues über Beethoven. Berlyn/ Leipzig
- Von Fischer, K. 1948 Die Beziehungen von Form und Motiv in Beethovens Instrumentalwerken. Strasbourg/Zürich
- Von Wiese, A. (red.) 1977 Deutsche Dichter des 18. Jahrhundert. Ihr Leben und Werk. Berlyn
- Von Wilpert, G. 1963 Deutsches Dichterlexikon. Stuttgart 1963
- Wegeler, J.G. & Ries, F. 1938 Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven. Koblenz
- Weismann, W. 1963 Die vier Fassungen Beethovens von "Nur wer die Sehnsucht kennt". Beiträge zur Musikwissenschaft 5 (1963), pp. 223 - 229

- Werner, T.W. 1925 Beethovens Kompositionen von Goethes "Nur wer die Sehnsucht kennt", in: NBJ 1925, pp. 66 - 75
- Wiora, W. 1957 Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst. Kassel
- Wiora, W. 1971 Das deutsche Lied. Zur Geschichte und Ästhetik einer musikalischen Gattung. Wolfenbüttel/Zürich
- Zimmermann, E. 1957 Gestaltungsfragen in klassischen und romantischen Liederzyklen. Dissertatie. Bonn 1957, pp. 56 - 72
-

Notemateriaal

Beethoven, L. van, Werke, vollständige kritisch durchgesehene Ausgabe. Leipzig, 1864 - 1867: Reekse 23 en 25

Beethoven, L. van, Lieder und Gesänge, Supplementband (V) zur Gesamtausgabe (red. W. Hess) (vgl. ook Hess 1962)

Beethoven, L. van, Sämtliche Lieder für eine Singstimme und Klavier. Peters-uitgawe. Wiesbaden, s.d.

BYLAAG 1

DIE CHRONOLOGIESE VOLGORDE VAN BEETHOVEN SE VOLTTOOIDE KLAVIER-
BEGELEIDE LIEDERE

1. Liedere is numeries georden volgens ontstaansdatums, sover bekend. In gevalle waar sulke datums onbekend is, word vermoedelike ontstaansdatums vermeld, ooreenkomstig beskikbare navorsingsresultate. (Vgl. ook die volgorde van die analyses, hoofstuk 2.)
2. Liedere wat op 'n later tydstip as die onstaansdatum gepubliseer is as deel van groepspublikasies (op. 52, op. 75) word by beide datums vermeld.
3. In gevalle waar meer as een toonsetting van dieselfde teks bekend is, word sulke verdubbelings slegs getalsmatig in berekening gebring indien genoegsame differensiasie ten opsigte van kriteria soos toonsoort, vorm, styl en karakter teenwoordig is om as **verskillende** komposisies te kan geld (bv. op. 32 en op. 94). Liedpare wat slegs geringe verskille toon (aanpassings in begeleidingsformule, ens.) word vir die doeleindes van dié lys as identies beskou, soos Hess 144, en op. 52/2; WoO 127, en op. 75/2, op. 83/1 en Hess 142.

WoO 116 bestaan uit twee verskillende komposisies (Hess 129 en 130). WoO 140 daarenteen, is twee komposisies wat slegs ten opsigte van begeleidingsformule verskil.

WoO 118, 134 en op. 98 bestaan respektiewelik uit twee, vier en ses individuele liederes.

4. Die derde en vierde weergawes van die **Opferlied** (SBG 5:268 en op. 121b), asook die duet **Merkenstein** (op. 100) word nie getalsmatig in berekening gebring nie, aangesien in daardie gevalle nie sprake is van sololiedere nie, en, in die geval van die **Opferlied**, ensemble- of orkesbegeleiding voorsien is. Hierdie toonsettings word slegs aangehaal vanweë strukturele verwantskappe met die klavierbegeleide solo-weergawes.

5. Liedere wat berus op oorgelewerde volksmelodieë, liedsketse, onvoltooide liedere, fragmente van voltooide liedere, asook "liedspreuke" ("Stammbuch"-komposisies, ens.) word nie betrek nie (Vgl. ook die Voorwoord).

<u>No.</u>	<u>Titel</u>	<u>Digter</u>	<u>Ontstaan</u>	<u>Opus</u>	<u>Hess</u>	<u>WoO</u>
1	Schilderung eines Mädchens	onbekend	1783			107
2	An einen Säugling	Von Döring	1783			108
3	Trinklied	onbekend	1787			109
4	Urians Reise um die Welt	Claudius	1792	52/1		
5	Punschlied	onbekend	1790?		126	111
6	Das Liedchen von der Ruhe	Ueltzen	1792	52/3		
7	An Laura	Matthisson	1790		128	112
8	Klage	Hölty	1790			113
9	Die Liebe	Lessing	1792	52/6		
10	Ein Selbstgespräch (Ich, der mit flatterndem Sinn)	Gleim	1792			114
11	An Minna	onbekend	1792			115
	8 Lieder			52		
-	Urians Reise um die Welt (no. 4)					
-	Feuerfarb'	Mereau	1792		144	
12	Feuerfarb'	Mereau	1792	52/2		
-	Das Liedchen von der Ruhe (no. 6)					
13	Mailied	Goethe	1792	52/4		
14	Mollys Abschied	Bürger	1792	52/5		
-	Die Liebe (no. 9)					
15	Marmotte	Goethe	1792	52/7		
16	Das Blümchen Wunderhold	Bürger	1792	52/8		
17	Que le temps me dure (c-mineur)	Rousseau	1793		129	
18	Que le temps me dure (C-majeur)	Rousseau	1793		130	116
19	Traute Henriette	onbekend	1792?		151	
20	Opferlied	Matthisson	1798/9		145	
-	Der freie Mann	Pfeffel	1792/5		146	
21	Der freie Mann	Pfeffel	1792/5			117
22	Seufzer eines Ungeliebten und					
23	Gegenliebe	Bürger	1794/5			118
24	O care selve	Metastasio	1795			119

<u>No.</u>	<u>Titel</u>	<u>Digter</u>	<u>Ontstaan</u>	<u>Opus</u>	<u>Hess</u>	<u>WoO</u>
25	Man strebt die Flamme zu verhehlen (Weissenthurn-lied)	onbekend	ca. 1795			120
26	Adelaide	Matthisson	1795	46		
27	Elegie auf den Tod eines Pudels	onbekend	(1796?-)			110
28	Abschiedsgesang an Wiens Bürger	Friedelberg	1796			121
29	Kriegslied der Österreicher	Friedelberg	1797			122
30	Ich liebe dich (Zärtliche Liebe)	Herrosee	1797/1800			123
31	La partenza	Metastasio	1797			124
32	Der Kuss	Weisse	1798		147	
33	La Tiranna	Wennington	ca. 1798		135	125
34	Gretels Warnung	Von Halem	1798	75/4		
35	Opferlied (sien no. 20)	Matthisson	1798/9			126
36	Neue Liebe, neues Leben	Goethe	1799		136	127
37	Aus Goethes Faust (Flohlied)	Goethe	1799	75/3		
38	Plaisir d'aimer	onbekend	1799		131	128
	Sechs Lieder	Gellert	1802	48		
39	Bitten			48/1		
40	Die Liebe des Nächsten			48/2		
41	Vom Tode			48/3		
-	Vom Tode			ongekatalogiseerd		
42	Die Ehre Gottes aus der Natur			48/4		
43	Gottes Macht und Vorsehung			48/5		
44	Busslied			48/6		
-	Busslied (slotfragment)				141	
-	Opferlied (soliste, koor en ensemble) (nos. 20 en 35)	Matthisson	na 1802?	(SBG 5: 268)		
45	Der Wachtelschlag	Sauter	1803			129
46	Das Glück der Freundschaft	onbekend	1803	88		
47	Gedenke mein	onbekend	1804			130
48	An die Hoffnung	Tiedge	1805	32		
49	Als die Geliebte sich trennen wollte (Empfindungen bei Lydiens Untreue)	Solié/ Breuning	1806			132
50	In questa tomba oscura	Carpani	1807			133
51 - 54	Sehnsucht	Goethe	1807			134
55	Andenken	Matthisson	1809			136
56	Lied aus der Ferne	Reissig	1809			137

<u>No.</u>	<u>Titel</u>	<u>Digter</u>	<u>Ontstaan</u>	<u>Opus</u>	<u>Hess</u>	<u>WoO</u>
57	Der Jüngling in der Fremde	Reissig	1809			138
58	Der Liebende	Reissig	1809			139
	Sechs Gesänge			75		
59	Mignons Lied (Kennst du das Land)	Goethe	1809	75/1		
-	Neue Liebe, neues Leben (no. 36)	Goethe	1809	75/2		
-	Aus Goethes Faust (Flohlied) (no. 37)	Goethe	1799	75/3		
-	Gretels Warnung (no. 34)	Von Halem	1789	75/4		
60	An den fernen Geliebten	Reissig	1809	75/5		
61	Der Zufriedene	Reissig	1809	75/6		
	Vier Arietten (und ein Duet)			82		
62	Dimmi, ben mio (Hoffnung)	onbekend	1809/10?	82/1		
-	Dimmi, ben mio (Hoffnung)	onbekend	1809/10?		140	
63	T'intendo (Liebesklage)	Metastasio/ Schreiber	1809/10?	82/2		
64	L'amante impaziente (Stille Frage)	Metastasio/ Schreiber	1809/10?	82/3		
65	L'amante impaziente (Liebes- ungeduld)	Metastasio/ Schreiber	1809/10?	82/4		
	Drei Gesänge			83		
66	Wonne der Wehmut	Goethe	1810	83/1		
-	Wonne der Wehmut	Goethe	1810		142	
67	Sehnsucht	Goethe	1810	83/2		
68	Mit einem gemalten Band	Goethe	1810	83/3		
69	An die Geliebte (2 toonsettings)	Stoll	1811			140
70	Der Gesang der Nachtigall	Herder	1813			141
71	Der Bardengeist	Hermann	1813			142
72	Die laute Klage	Herder	1814/15			135
73	An die Hoffnung	Tiedge	1814/15	94		
74	Des Kriegers Abschied	Reissig	1814			143
75	Merkenstein	Rupprecht	1814			144
-	Merkenstein (duet)	Rupprecht	1815	100		
76	Das Geheimnis	Wessenberg	1815			145
77	Sehnsucht	Reissig	1815/16			146

<u>No.</u>	<u>Titel</u>	<u>Digter</u>	<u>Ontstaan</u>	<u>Opus</u>	<u>Hess</u>	<u>WoO</u>
	Liederkreis An die ferne Geliebte	Jeittelles	1816	98		
78	Auf dem Hügel...	Jeittelles	1816	98/1		
79	Wo die Berge so blau...	Jeittelles	1816	98/2		
80	Leichte Segler...	Jeittelles	1816	98/3		
81	Diese Wolken...	Jeittelles	1816	98/4		
82	Es kehret der Maien...	Jeittelles	1816	98/5		
83	Nimm sie hin...	Jeittelles	1816	98/6		
84	Der Mann vom Wort	Klein-	1816	99		
		schmidt				
85	Ruf vom Berge	Treitschke	1816			147
86	So oder so	Lappe	1817			148
87	Resignation	Haugwitz	1817			149
88	Hochzeitslied	Stein	1819			105
89	Abendlied unterm gestirnten Himmel	Goeble	1820			150
-	Der Kuss (no. 32)	Weisse	1822	128		
-	Opferlied (soliste, koor en orkes) (nos. 20 en 35)	Matthisson	1824	121b		

BYLAAG 2

UIT GY

ONTWIKKELINGSTENDENSE TEN OPSIGTE VAN TEKSKEUSE

ALGEMEEN	GEMEENSKAPS-	LIGTE LIEF-	"ERNSTIGE" LIEF-	RELIGIEUSE	FILOSOFIE-	NATUUR-
LIEDERE	LIEDERE	DESLIEDERE	DESLIEDERE	LIEDERE	SE LIEDERE	LIRIEK
1783 107						
1784 108						
1787	109				(110?)	
1790	111		112		113	
op.52/1	117	114; 115;			op.52/5	
	121	Hess 151				
op.52/7	122	op.52/2-4			Hess 145	
		6 - 8				
1795		116; 118;	120; op.46			
		119; (op.46)				
1797		123 - 125				
1798 op.128					WoO 126	
op.75/4						
1799 op.75/3		127	128			
1800					110	
1802 "HEILIGENSTADT - TESTAMENT"				op.48/1-6	SBG V:268*	
				(vroeg 1802)		
1803			op.88	129		
1804			130			
1805					op.32	
1806			132			
1807			133; 134			
1808			136			
1809 op.75/6		(op.75/2)	137 - 139			
		op. 75/5	op.75/1			
1810		op.83/2-3	op.82/1-4			
			op.83/1			
1811			140			
1812 BRIEF: "AN DIE UNSTERBLICHE GELIEBTE"						
1813			(Julie 1812)			142 141
1814 (143) 143						144
1815			146; 135		op.94; 145	
1816		147	op.98		op.99	
1817					148; 149	
1820				(150)	150	
1822 (op.128)						
1824					op.121b	

1. Alle nommers verwys na WoO-nommers van KHV; werke met opus-nommers en Hess Verzeichnis-nommers word as sodanig aangedui.
2. Datums is dié volgens nuutste navorsingsresultate.
3. Die volgorde van liedere vir die tydperk 1790 - 1795 kan nie met sekerheid bepaal word nie.

* Die **Opferlied** (Matthisson) is 'n toonsetting van dieselfde teks as Hess 145, WoO 126 en op. 121b en is ongekatelogeerd.

OPSOMMING

Ludwig van Beethoven (1770 - 1827) het 89 vokale komposisies nagelaat wat omskryf kan word as liedere vir solostem, en wat voorsien is van klavierbegeleiding. Die liedere het ontstaan tussen die jare 1783 en 1820 en dek dus die grootste gedeelte van sy loopbaan as skeppende kunstenaar. Anders as wat die geval is met sy simfoniese musiek en kamermusiek, het die liedere, op enkele uitsonderings na (bv. op. 46, op. 48 en op. 98), weinig aansien geniet. Dié situasie, wat vandag nog merkbaar is, en ook in die gebrekkige literatuur oor dié onderwerp weerspieël word, het sy oorsprong in sekere aspekte van die 18de-eeuse liedestetika. Hiervolgens is die 18de-eeuse lied nie primêr as kunsuiting gesien nie, maar as 'n soort gebruiksmusiek met bepaalde funksies, waarvan huislike tydverdryf een was.

Dienooreenkomstig word alle 18de-eeuse liedtipes in Beethoven se liedkuns verteenwoordig. Invloede vanuit die Italiaanse en Franse opera, liedere in die "Volkston", gesellige gemeenskapsliedere, patriotiese en krygsliedere, ligte liefdesliedere, die Protestantse koraal en "kerkstyl" en deklamatoriesegerigte liedere is nawysbaar. Etlike liedere het hul oorsprong in die instrumentale sfeer. Vormtegnies is die terrein ook omvangryk, en dek tweeledige en driededige vorme, deurgekomponeerde liedere van kleiner en groter omvang, en (sedert 1809) die gevarieerde strofiese lied.

Beethoven se ontwikkeling as liedkomponis is duidelik waarneembaar in die keuse van tekste vir sy toonsettings. Waar die vroeë liedpogings grotendeels stylkopieë van die heersende tydstyl is, en ook tekstueel stereotiep vertoon, tree sedert ca. 1795 'n groter persoonlike betrokkenheid tot die tekskeuse na vore. So het die krisisjaar 1802 'n direkte neerslag gevind in die toonsetting van tekste met 'n sterk religieuse grondslag. Ook die wending tot tekste met filosofiese en lewensbeskoulike inslag, wat sedert 1813 merkbaar word, kan verklaar word in terme van persoonlike omstandighede. Tekste met 'n motto-agtige inslag is kenmerkend vir die grootste gedeelte van Beethoven se loopbaan as liedkomponis.

Die komponis se persoonlike betrokkenheid by die teks vind musikale

uiting in 'n benadering wat as uniek vir die liedkuns bestempel kan word. Die groot getal liedsketse, asook pogings om dieselfde teks meermale te toonset, is 'n sekere aanduiding van Beethoven se strewe na deklamatoriese korrektheid enersyds, en tekseksegese andersyds. Sy benadering in dié verband word saamgevat in twee riglyne, nl. die musikale verheffing bo die (middelmatige) digter, en die musikale uitdrukking van tekste met 'n inwonende waardigheid. In dié proses word middele uit die terrein van die metriek, retoriek en toonsimbool op selfstandige en oortuigende wyse betrek.

Beethoven se posisie as bemiddelaar tussen die 18de-eeuse liedpraktyk en die 19de-eeuse kunslied is onomstootbaar. Voorlopers van die stemmingslied (Schubert, Schumann) en deklamatoriese lied (Wolf) is reeds by Beethoven te vinde. Begrip vir die "Liederkreis"/liedsiklus-idee van die 19de eeu kan slegs verkry word indien kennis geneem word van Beethoven se vernuwing in dié opsig.
