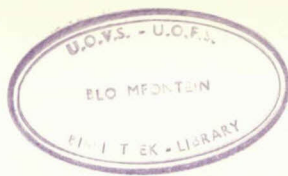


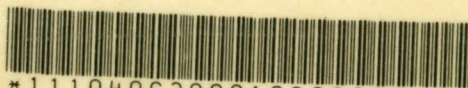
111040630801



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

75/324

UOVS - BIBLIOTHEEK



111040630801220000019

DIE WOORD - TOON - VERHOUDING IN
„DIE WINTERREISE“-SIKLUS VAN FRANZ SCHUBERT

deur

Cornelia Alice de Villiers (née Boshoff)

Voorgelê ter vervulling van die vereistes

vir die graad

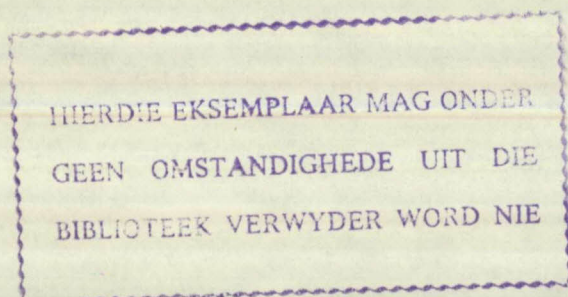
MAGISTER MUSICAE

in die Departement Musiek van die

Universiteit van die Oranje-Vrystaat

Datum van indiening: Januarie 1975

Studieleier: Prof. dr. J.J.K. Kloppers.



DANKBETUIGING

Graag betuig ek my opregte waardering en dank aan my studieleier, prof. dr. J.J.K. Kloppers, wie se waardevolle leiding en aanmoediging ek baie hoog op prys stel.

Aan prof. J.H. Potgieter van die Universiteit Port Elizabeth, wat as ekstern eksaminator opgetree het, betuig ek my besondere dank en waardering.

Vir die hulp en advies wat ek van die personeel van die naslaanafdeling van die U.O.V.S.-biblioteek ontvang het, is ek opreg dankbaar.

En Besondere woord van dank aan dr. Jan Bouws van die Universiteit Stellenbosch vir inligting verskaf en Prof. Klaus von Delft, hoof van die Departement Duits aan die Universiteit van die Oranje-Vrystaat ten opsigte van bibliografie en besonderhede i.v.m. die Muller-teks.

Aan mev. Alida Pienaar is ek besondere dank verskuldig vir haar bydrae t.o.v. die taalversorging.

INHOUDSOPGAVE

Voorwoord	v
1. Inleiding: Agtergrond van die Winterreise	1
2. Die sengersiklus as werktipe	2
2.1 „Die Winterreise” as sengersiklus	4
2.2 Die siklusse konsep as kenmerk van die Romantiek	7
3. Die teksbron	8
3.1 Schubert se tekskeuse	11
3.2 Verskil in siklusse rangskikking by Müller en Schubert	14
4. Die rol van die begeleiding in „Die Winterreise”	18
4.1 Die rol van die voor-, tussen- en naspele in „Die Winterreise”	21
5. Feite wat uit die manuskripte aan die lig kom	22
6. Die woord-toon-verhouding in die musikale tradisie voor Schubert	24
6.1 in Kort oorsig van die historiese verband tussen die musiek en die retoriek, tot ongeveer 1750	25
7. Die ontwikkeling van woord-toon-verhoudinge na 1750, nuwe toonsimbool	46
8. Toonaardkarakteristiek as middel tot daarstelling van bepaalde affekte gedurende die Barok Schubert se toonaardkeuse en Mattheson se teorie i.v.m. die karakter van toonaarde	58
9. Analise van die woord-toon-verhouding in „Die Winterreise”	70
9.01 Gute Nacht	70
9.02 Die Wetterfahne	77
9.03 Gefror'ne Tränen	85
9.04 Erstarrung	93
9.05 Der Lindenbaum	103
9.06 Wasserflut	112
9.07 Auf dem Flusse	116
9.08 Rückblick	125

		111
9.09	Irrlicht	133
9.10	Rast	138
9.11	Frühlingstraum	143
9.12	Einsamkeit	149
9.13	Die Post	153
9.14	Der greisse Kopf	158
9.15	Die Krähe	163
9.16	Letzte Hoffnung	167
9.17	Im Dorfe	174
9.18	Der stürmische Morgen	179
9.19	Täuschung	184
9.20	Der Wegweiser	188
9.21	Das Wirtshaus	196
9.22	Mut	201
9.23	Die Nebensonnen	206
9.24	Der Leiermann	212
10.	Samevatting: Die woord-toon-verhouding in „Die Winterreise“	216
	Schubert as skakelfiguur tussen die oorgelewerde affekleer en die Romantiese toonsimboliek	216
	Tabel 1: Die aantal kere wat elke figuur verskyn	217
	Tabel 2: Die verskillende figure wat elke lied bevat	218
	Anaphora	229
	Epanalepsis	229
	Hypotyposis	230
	Gradatio	231
	Parrhesia	235
	Pathopoeia	239
	Hyperbaton	240
	Emphasis	241
	Polypoton	241
	Congeries	241
	Interrogatio	242
	Aposiopesis	242

	iv
Tmesis	242
Antitheton	242
Ellipsis	243
Saltus duriusculus	243
Passus duriusculus	243
Dubitatio	243
Epistrophe	244
Katabasis	244
Parenthesis	244
Paronomasia	244
Exclamatio	244
Metalepsis	244
Mimesis	244
Anadiplosis	245
Circulatio	245
Hyperbole	245
Noema	245
Variatio	245
Tabel 3: Toonsimbole	246
Verheldering of verdonkering	249
Seufzer	249
Kenmerkende ritmes	249
Stile concitato	249
Orrelpunt	249
Napelse akkoord	249
Verlossings-kwartsekt-akkoord	249
Bedrieglike kadens	249
Verstarringsimboliek	249
Navolgingsimboliek	249
11. Bibliografie	250

VOORWOORD

Musiek is, net soos die gesproke woord, 'n kommunikasie-middel. Die besondere samehang en ooreenkoms tussen die toonrede en die woordrede is een wat nie altyd ten volle beseef word nie.

Die ontwikkeling van die Westerse woord- en toonkuns verloop vanaf hulle oeroue samehang in die Griekse Antieke, oor die skeiding in die laat-Antieke tot die na-Christelike era, waarin hulle gedurende die verloop van tyd telkens nader en weer verder van mekaar beweeg.¹⁾ Veral met die redekuns, as 'n besondere vertakking van die woordkuns, ontwikkel die musiek sedert die Humanisme 'n innige samehang wat in die 18^e eeu sy hoogtepunt bereik. Die inisiatief vir die navorsing van hierdie belangrike terrein het uitgegaan van Arnold Schering en het gelei tot 'n verdiepte insig in die musiek-beskouing en -praktyk van die tydperk 1500 - 1750. Enkele belangrike navorsers op hierdie gebied is, behalwe Schering, ook Kretzmar, Brandes, Unger, Schmitz, Müller-Blattau e.a. Daarenteen is met 'n omvattende sistematiese ondersoek van die intuïtiewe gebruikmaking van retoriese middels vanaf 1750 tot op hede feitlik nog net 'n begin gemaak. Hier kan o.a. die werk van Schenk t.o.v. die sogenaemde „toon-simboliek“ in die Klassiek-Romantiese periode vermeld word.

'n Vraag wat besonder verhelderend kan inwerk op die estetika van Franz Schubert se werk, is die een na die verhouding tussen spraakfigure en musikale figure. Skrywers is dikwels baie veeg in hierdie verband, bv. BELL, HUTCHINGS e.a. en dui op 'n bepaalde samehang van teks en musiek sonder om deur te dring tot die histories-verankerde musikale retoriek wat as grondliggend kan geld.

1) MÜLLER-BLATTAU, Joseph: Das Verhältnis von Wort und Ton in der Geschichte der Musik; Stuttgart 1952, p. 13

Hoe sterk die afkeer teen die uiterlikheid en handwerklike aspek van die retoriek ookal mag wees, intuitief maak elke komponis of digter wat deur middel van sy kuns iets aan sy toehoorder of leser wil meedeel, tog gebruik van een of ander retoriese middel, daar die retoriek feitlik die hele terrein van kommunikasie deur middel van taal omvat.

Die versoeking ontstaan dikwels by skrywers om bepaalde ooglopende betrekkinge tussen die musiek en die teks as nuttige simbole te verklaar, terwyl hierdie eg. simbole baie dikwels tot die figure-leer teruggevoer kan word (Vgl. bv. Alec Robertson in *Music of the Masters*, uitgegee deur Gerald Abraham, London ¹1946). So kan talle van die toonsimbole wat bv. Hugo Wolf gedurende die laat-Romantiek in sy liedere aanwend, basies tot die figure-leer herlei word (Vgl. R.E. Plenaar t.o.v. „*Italienisches Liederbuch*“).

In die studie voorhande word dus gepoog om aan te toon in hoe'n groot mate Schubert uit die oorgelewerde tradisie van die figure-leer put en gelyktydig bepaalde „toonsimbole” gebruik wat in die laat-Romantiek tot gaykte komposisiemiddele word.

1. INLEIDING: ATERGROND VAN „DIE WINTERREISE“

Die romantiese sangsiklus het met Schubert se twee siklusse, „Die Schöne Müllerin“ (1823) en „Die Winterreise“ (1827), albei gebaseer op gedigte van Wilhelm Müller, n artistieke hoogtepunt bereik.

Die „Winterreise“-siklus het deurgaans n tragiese grondtoon: n reisiger verlaat in die winter die dorpie waar sy beminde hom in die steek.gelaat het, hy onthou sy verlore geluk en sien uit na n geestelike sowel as n fisieke dood, wat hom steeds bly ontwyk. Die morbiede atmosfeer en eensaamheid in die liedere van „Die Winterreise“ verdiep en deurdring die hele siklus. Die reisiger is n universele figuur wat die geestestoestand van die versensaamde mens in hierdie wêreld verteenwoordig.

Schubert se vriend, Spaun, berig soos volg oor die ontstaan van hierdie werk („Die Winterreise“): „Schubert was n tyd lank in n somber stemming en het bedruk voorgekom. Op my vraag, wat met hom gebeur het, het hy net geantwoord: ‚Wel, julle sal spoedig hoor en begryp.‘ Op n dag het hy vir my gesê: ‚Kom vandag na Schober toe, ek wil vir julle n versameling aangrypende liedere voorsing; ek is gretig om te hoor wat julle daarvan sê; hulle het my meer aangegryp as wat ooit die⁽¹⁾ geval by ander liedere was‘. Later het hy met ontroerde stem vir ons die hele „Winterreise“ deurgesing. Ons was almal deur die somber atmosfeer van hierdie liedere verbyster en Schober het gesê dat slegs één lied hom geval het, nl. „Der Lindenbaum“. Schubert het daarop vir ons gesê: ‚Vir my geval hierdie liedere die meeste van almal, en hulle sal julle ook nog geval.....“²⁾

1) SOUCHAY, Marc-André: Zu Schuberts „Winterreise“; Zeitschrift für Musikwissenschaft 1931/1932, p. 266

2) ibid., p. 267

2. DIE SANGSIKLUS AS WERKTIPE

In wese is die liedsiklus as werktipe 'n reeks¹⁾, suite²⁾ of „sirkel“³⁾ van liedere, met gewoonlik een of ander deurlopende of oorkoepelende tekstuele gedagte, (meestal van een digter⁴⁾ of verwant aan dieselfde poëtiese onderwerp⁵⁾), met 'n gemeenskaplike uitgangspunt en ooreenstemmende musikale styl⁶⁾ wat 'n musikale eenheid⁷⁾ of entiteit⁸⁾ vorm en wat opeenvolgend voorgedra word⁹⁾. Waar dit uit losstaande gedigte van verskillende digters bestaan, is daar dus 'n ooreenstemming t.o.v. uitgangspunt en gevoelswaarde wat 'n sinvolle samevoeging deur die komponis noodsaaklik maak¹⁰⁾. Die sangsiklus is steeds 'n vorm wat graag deur komponiste gebruik word.

Twee baie vroeë voorbeelde (moontlik die vroegste bekend) is die reeks van elf liedere „I cannot come each day to woo“, van Richard Nicholson (1639) en 'n groep van vier liedere ingesluit in die voorbeelde van Ravenscroft se „Brief Discourse“ (1614). Die eerste vertel van die hofmakery tussen Joane en John en die tweede van die van Hodge en Malkyn.

-
- 1) SCHOLES, Percy A.: *Song Cycle in Oxford Companion to Music*
London 1947, p. 885.
 - 2) GRANT, Parks: *Handbook of Music Terms*; Metuchen, N.J.
The Scarecrow Press, 1967, p. 383
 - 3) BLOM, Eric (ed): *Grove's Dictionary of Music and Musicians*;
Vyfde uitgawe, Vol. VII, London 1945, MacMillan and Co. Ltd.
p. 962
 - 4) GRANT: op. cit. p. 383
 - 5) BLOM: op. cit. p. 962
 - 6) SCHOLES: op. cit. p. 885
 - 7) BLOM: op. cit. p. 962
 - 8) SCHOLES: op. cit. p. 885
 - 9) Ibid. p. 885
 - 10) Ibid. p. 885

Die groot „Lied“-periode van die Duitse kunslied, het die lied-siklus (Liedkreis - Liederkring; Liederreihe - Liederreeks; Liedercyclus - Liedersiklus) gevestig as vokale werktipe.

Voorbeelde uit hierdie periode wat vermelding verdien, is Beethoven se „An die ferne Geliebte“ (1816), Schubert se „Die schöne Müllerin“ (1823), „Die Winterreise“ (1827). Schumann se bydrae is ook belangrik, byvoorbeeld „Dichterliebe“ (1844 gepubliseer) en „Frauenliebe und Leben“ (1843 gepubliseer).¹⁾

1) SCHOLLES: op. cit. p. 885

2.1 „DIE WINTERREISE“ AS SANGSIKLUS

In algemene musiekkringe word die argument dikwels geopper dat die „Winterreise“ nie in die volle sin van die woord 'n sangsiklus is nie. Dit sou dan slëgs 'n samebundeling van losstaande liedere wees, wat ewe goed afsonderlik uitgevoer kon word.

Hierdie opvatting word dan ook gestaaf deur 'n verwysing na die „Schöne Müllerin“, Schubert se vroeëre siklus wat ook gebaseer is op gedigte van Wilhelm Müller. Hierdie siklus, so word beweer, vertoon ten minste 'n kronologiese verloop van gebeure: die meulenaar-seun vertrek op reis, kom die geliefde meulenaarsdogter teë, word deur die jagter gekonfronteer en sterf uiteindelik – 'n opvallende aan-eenskakeling van gebeure, wat nie by die „Winterreise“ aangetref word nie. Daarenteen speel die „Winterreise“ nie in die hede af, met 'n begin, verloop en einde nie, maar verteenwoordig geheueflitse uit die verlede. Die allesoorheersende element wat in die verloop van die siklus na vore tree, is herinnering. Tussen die swerwer se vertrek uit die gewraakte dorp (Gute Nacht) en sy ontmoeting met die bedelaar (Der Leiermann), lê daar 'n wêreld van herinnering, van weer-ervaar en retrospeksie.

Die antwoord op die vraag of 'n kronologiese program hoegenaamd as voorvereiste vir 'n sangsiklus behoort te geld, lê opgesluit in die reeds verskafde definisie van die sangsiklus as sodanig.

Tekstueel word van die volgende kenmerke gewag gemaak: die afsonderlike gedigte moet oor dieselfde poëtiese onderwerp handel, daar moet 'n deurlopende gedagte in die teks teenwoordig wees en die teks moet 'n gemeenskaplike uitgangspunt bevat. Al hierdie elemente is aanwesig in „Die Winterreise“. Uit elke enkele gedig spreek in mindere of meerdere mate die ontnugtering van die verwerpe minnaar, die verstotenheid van die swerwer as gevolg van sy ontroue geliefde

se bevoorkeuring/.....

se bevoorkeuring van 'n ander, pessimisme en doodsverlange, asook die soektog na bekende dinge, na spore van die so hoog gewaardeerde samesyn, na oorblyfsels van vervloë geluk. Hierdie soektog na tekens van die verlore geluk en liefde bring ook 'n verdere element op die voorgrond, nl. die natuurgebondenheid van die swerwer, die direkte invloed van die natuuumgewing op die gemoed van die swerwer, die aftakeling deur die kilheid van die wintertoneel. Die swerwer verlang na die tyd toe die lente belaaï was met blomme, toe riviere en strome geruis het en hy met sy geliefde aan sy arm deur die groen veld gestap het. Al hierdie dinge is egter vir hom verlore. Nie alleen lê die uitgestrekte sneeulandskap om hom sonder enige teken van lewe of groei nie, maar ook in sy gemoed het daar 'n doodsheid ingetree, 'n algehele onttrekking aan menslike kontak en samesyn, tot sê 'n mate dat hy later self nie meer begryp waarom hy vlug nie: hy is tog geen misdadiger nie? (vergelyk „Der Wegweiser“).

Die enigste vereiste wat die aangehaalde definisies aan die musiek stel, is dat die afsonderlike liedere in hulle totaliteit as een geheel beskou moet word en dat hierdie eenheid in die verskeidenheid ook in die musikale styl aangetref moet word. Dat Schubert daarin slaag om 'n homogene eenheid te skep deur middel van die aanwending van steeds wederkerende musikale stylmiddele wat hy meesterlik in die bepaalde konteks aanwend, sal uit die latere analises duidelik blyk. In hierdie verband kan by wyse van voorlopige illustrasie reeds net gewys word op die besondere hantering van die Duitse-, Franse- en Italiaanse sesde-akkoord, die verminderde vierklank, die majeur-mineur-kontras en die dubbele klimaks wat so dikwels aan die einde van die liedere verskyn.

In die lig van al die bogenoemde punte kan ook die populêre eis dat 'n konkrete skema ten opsigte van strukturele vorms, toonaarde, ensovoorts, ensovoorts aanwesig moet wees om 'n siklus te laat slaag, as nie gebiedend beskou word.

Daar kan dus volstaan word met die volgende opsommende stelling:
Die sikliese entiteit van die werk is reeds op tekstuele grond
gewaarborg. Die oorkoepelende, allesoorheersende affek waarvan
elke lied deurdronge is, nl. die lewensmoegheid, vereensaming en
vertwyfeling verbind die „Winterreise“ psigologies tot 'n sikliese
eenheid. As versterkende - hoewel nie dwingende faktor -
sou bepaalde toonaardkeuses aangetoon kon word, om argitektoniese
verbande bloot te lê.

2.2 DIE SIKLIESE KONSEP AS KENMERK VAN DIE ROMANTIEK

Dit is kenmerkend van die groot Romantiese liedkomponiste, dat hulle hul liedere dikwels en graag in groepe saamvat, selfs van die begin af as siklusse probeer konsipieer.¹⁾ So toonset Franz Schubert die Liedersiklusse van sy tydgenoot Wilhelm Müller, nl. „Die schöne Müllerin“ (Op. 25) en „Die Winterreise“ (Op. 89). Hieruit volg die teenstrydigheid dat Schubert se liedersiklus tot die bekendste werke van die Duitse romantiese musiek behoort, Müller se gedigte daarenteen tot die onbekendste van die Duitse Romantiese literatuur. Soos Just dit gestel het: „Schubert se musiek het Müller se gedigte wêreldwye bekendstelling besorg, maar het hulle egter tegelyk as literêre kunswerke geëlimineer, en die naam van Müller uit die bewussyn van die publiek gegee.“²⁾

Hierteenoor bestaan egter ook die opvatting van letterkundiges, dat Müller se werk in elk geval nie die toets van die tyd kon deurstaan nie, vanweë die sentimentaliteit en tyd- en lokale gebondenheid daarvan. Feit bly egter staan, dat die woordkuns van Müller en die toonkuns van Schubert tot 'n onvergelyklike eenheid gegroei het.

1) JUST, K.G.: Wilhelm Müllers Liederzyklen „Die schöne Müllerin“ und „Die Winterreise“; in Zeitschrift für deutsche Philologie, nommer 83 (1964), p. 453

2) ibid. p. 454

Die stilistiese versoenbaarheid van die teks met die musikale vergestaltung kan waarskynlik tot 'n hoë mate toegeskryf word aan die noue verband wat Müller self tussen sy digwerk en die musiek gesien het en sy begeerte dat sy werk een of ander tyd getoonset sou word. Die moontlikheid bestaan dat hy as gevolg van hierdie assosiasie sy digwerk bewustelik of onbewustelik tot 'n hoë mate liedmatig gekonsepieer het.

Josef Nadler verklaar in hierdie verband, met verwysing na Müller se totale liriese skepping: „Sy liedkuns het tegelyk uit die woordromantiek en die musiekromantiek verrys.“¹⁾

Ook die titel van Müller se gedigte, wat as teks vir die „Winterreise“-siklus dien, bewys hierdie wisselwerking tussen digkuns en musiek: „Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten.“ Hierdie titel word tewens ook bevestig uit 'n dagboeknota²⁾ van Müller, wat reeds uit die jaar 1815 stam: „Ich kann weder spielen noch singen, und wenn ich dichte, so sing ich doch und spiele auch. Wenn ich die Weisen von mir geben konnte so würden meine Lieder besser gefallen, als jetzt. Aber getrost, es kann sich ja eine gleichgestimmte Seele finden, die die Weisen aus den Worten heraushorcht und sie mir zurückgibt“. (Schubert en Müller het nooit ontmoet nie, en sover bekend het die digter geen kennis gedra van die toonsettings van sy gedigte nie.*)

1) JUST: op. cit. p. 458

2) ibid. p. 459

* Voor die invoering van die kopieregwette, kon 'n komponis enige gedig sonder toestemming toonset.

Soos die titel aandui, stam die gedigte uit die „nagelate” dokumente van n - dus gestorwene - woudhoringspeler. Müller poog hierdeur om sy gedigte enersyds los te maak van die tyd, om die teenswoordige te verplaas in die tydlose. Andersyds dui dit op die tuisteloosheid van die woudhoringspeler, nl. as swerwende figuur; daarmee word op die dominante aspek van die siklus vooruitgedui. Die liriese „ek” wat in hierdie gedigte na vore tree, bevind hom op n swerftog wat eerder uit dwang as uit begeerte geskied.¹⁾

Müller se „Winterreise” is gepubliseer in 1824 as deel van n boek getiteld „Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten”, en is opgedra aan Karl Maria von Weber, meester van die Duitse lied, as n blyk van vriendskap en bewondering. Schubert het reeds hierdie gedigte teëgekom (of altans die eerste twaalf daarvan) in n literêre jaarblad getiteld „Urania”, gepubliseer in Leipzig 1823. Hierdie twaalf gedigte het hy getoonset in Februarie 1827, oënskynlik in n gloed van begeestering.

By die ontdekking van die oorblywende 12 gedigte later in die jaar, het Schubert die liedere in die volgorde gerangekik waarin hulle in die boek verskyn het, wat nie presies die volgorde was wat Müller beplan het nie. Vandaar die verskil tussen Schubert se siklus en Müller s'n. Schubert het nie opsetlik die volgorde gewysig, soos sommige wil beweer nie. n Studie van die twee rangekikkings toon dat Müller se volgorde vanuit n dramatiese oogpunt verkiesliker is en dat Schubert benadeel is deur n verkeerde weergawe in die hand te neem.²⁾

1) JUST: op. cit., p. 459

2) BELL, A. Craig: The Songs of Schubert; Lowestoft. 1964, p. 94

Een van die prestasies van die siklus is dat daar geen sweem van musikale eentonigheid bestaan nie, ten spyte van die volgehoue smartmotief van die 24 liedtekste. Dit is juis die ongelooflike verskeidenheid binne die eensydige atmosfeer, wat nooit nalaat om n mens aan te gryp nie.¹⁾

1) BELL: op. cit. p. 95

3.1 SCHUBERT SE TEKSKEUSE:

Schubert is dikwels van gebrekkige literêre oordeel beskuldig omdat hy die amateuragtige verse van minderwaardige digters, waaronder Müller ook vandag ressorteer, met ewaveel geesdrif getoonset het. Daar moet egter toegegee word, dat Schubert en sy tydgenote weens gebrek aan historiese afstand nie altyd tussen die goeie en minder goeie eietydse poësie kon onderskei nie - 'n probleem wat altyd weer opduik.

Verder moet beklemtoon word dat die literêre waarde van die poësie nie as enigste artistieke norm geld vir die musikus nie. Sommige grootse gedigte is onverenigbaar met musiek, terwyl swakker liriek aan die komponis presies die nodige impuls bied waarna hy soek. Die gedigte wat die beste liedere geïnspireer het, is feitlik altyd ritmies, eenvoudig, ryk aan emosie en bevat oor die algemeen een grondstemming. Hulle bied met ander woorde aan die komponis die nodige elemente waarmee sy eie fantasie bevrug kan word. Tweederangse digwerk wat hieraan beantwoord is vanuit 'n kompositoriese oogpunt verkieslik bo 'n meesterstuk waarmee dit nie die geval is nie.¹⁾ Die komponis wil primêr deur die gedig beweeg word om in sy eie medium te skep. Die res berus op sy tegniek en die inspirasie van die oomblik.²⁾

Die 24 gedigte waaruit die „Winterreise“-siklus bestaan, vertoon 'n beeld van menslike gebrokenheid wat, in sy harde direktheid, onmiddellike trefkrag van emosie en eenvoud van middele, geen gelyke in die musiek-literatuur het nie.³⁾

1) BELL: op cit. p. 8

2) ibid. p. 92

3) ibid. p. 93

Die sterk invloed van Tieck is in hierdie werk onmiskenbaar. Müller het die stemmingskuns en volkstyl van hierdie digter in homself opgeneem en sy eie gemaak tot verryking van sy eie styl.¹⁾

Net soos by „Die schöne Müllerin“ die geval was, beantwoord die verse van die Dessause digter ook in die „Winterreise“ volmaak aan die innerlike gesteldheid van die musikus. „Die Winterreise“ skilder dikwels geen bepaalde gebeurtenis, geen liefdesidille nie - die 24 liedere wat Schubert gekomponeer het, hou slegs innerlik verband met mekaar. Oor geheel hierdie liedersiklus lê 'n atmosfeer van diepe melankolie, van innige versonkenheid.²⁾ Volgens Lou van Strien³⁾ het alles tot simbool geword; die lyding, die verlossing, die eindelike rus. M.i. handel dit egter eerder om vervreemding en resignasie as ware verlossing en rus. Die klank het volmaakte uitdrukking geword van die teks, nie in die sin van illustratiewe uitbeelding nie, maar volgens die innerlike karakter van hierdie verse, soos die rype kunstenaar dit gesien het.⁴⁾

Vir Lou van Strien⁵⁾ skyn die karakter van die siklus by nadere beskouing weinig romanties te wees. Volgens hom plaas die komponis in die „Winterreise“ hom by die romantiese kunsideaal, deur nie langer die leed of die vreugde van die enkeling te verklank nie. Van Strien meen Schubert se „individualiteit“ het in die „Winterreise“

geheel tot/.....

1) OBEREMT, Gert: „Winterreise“; in Kindlers Literatur Lexikon band VII, Zürich Kindler Verlag 1972, k. 1170

2) STRIEN, van, Lou: Franz Schubert; Amsterdam N.V. Uitgeverijmaatschappij. „Joos van den Vondel“. Geen datum. p. 116

3) ibid. p. 117

4) ibid. p. 117

5) ibid. p. 117

geheel tot „volwassenheid” gekom; in sy kuns openbaar ’n nuwe „kollektiwiteit” hom; dië van musikale abstraksie. Volgens sy opvatting het elke lied van hierdie siklus ’n musikale simbool geword, die smart is nie van die mens nie, dog van die mensheid; die vreugde styg bo die individu en sy klein belange uit.¹⁾ M.i. is hierdie universaliteit, hierdie „Weltschmerz” nie vir die eerste maal spesifiek in die „Winterreise” teenwoordig nie, maar was dit reeds dár in „Hegars Klage”, „Die junge Nonne”, „Gretchen am Spinnrade” e.a. In die „Winterreise” openbaar Schubert hom weer eens, maar ook in sy rypste vorm, as „klassikus”, as kunstenaar met ’n bewussyn vir die tydlose etiese probleme van die mensdom en wat dus soos Goethe liever „die dinge self laat praat” as om „daaroor” te praat.²⁾

1) STRIEN van, Lou: op. cit. p. 117

2) VETTER, Walther: Schuberts Klassizität; in Musikforschung 1955, p. 23

3.2 DIE VERSKIL IN SIKLIESE RANGSKIKKING BY MÜLLER EN

SCHUBERT:

Soos reeds gemeld, verskil die volgorde van Müller se siklus en die latere volgorde by Schubert, as gevolg van die sameloop van onstandigheede aansienlik - en verskil wat soos volg daar uitsien:

Müller:

1. Gute Nacht
2. Die Wetterfahne
3. Gefror'ne Tränen
4. Erstarrung
5. Der Lindenbaum
13. Die Post
6. Wasserflut
7. Auf dem Flusse
8. Rückblick
14. Der greisse Kopf
15. Die Krähe
16. Letzte Hoffnung
17. Im Dorfe
18. Der stürmische Morgen
19. Täuschung
20. Der Wegweiser
21. Das Wirtshaus
9. Irrlicht
10. Rast
23. Die Nebensonnen
11. Frühlingstraum
12. Einsamkeit
22. Mut
24. Der Leiermann²⁾

Schubert:

1. Gute Nacht
2. Die Wetterfahne
3. Gefror'ne Tränen
4. Erstarrung
5. Der Lindenbaum
6. Wasserflut
7. Auf dem Flusse
8. Rückblick
9. Irrlicht
10. Rast
11. Frühlingstraum
12. Einsamkeit
13. Die Post
14. Der greisse Kopf
15. Die Krähe
16. Letzte Hoffnung
17. Im Dorfe
18. Der stürmische Morgen
19. Täuschung¹⁾
20. Der Wegweiser
21. Das Wirtshaus
22. Mut
23. Die Nebensonnen
24. Der Leiermann

1) BELL, A. Craig: op. cit. p. 94

2) ibid. p. 95

'n Vergelyking van Müller se volgorde van die vier-en-twintig dele van die siklus, met dié van Schubert, toon dat Müller se rangskikking beter is, vanweë die meer aanvaerbare dramatiese opset daarvan. 'n Geleidelik stygende dramatiese lyn word by Müller aangetref, wat sy piek by „Mut" (nommer 22) bereik, gevolg deur „Der Leiermann" (nommer 24) as hewige antiklimaks.

Die eerste twee liedere spreek van die vertrek van die swerwer en die smaad wat hy van die geliefde en haar mense moes verduur. (Gute Nacht en Die Wetterfahne).

„Gefror'ne Tränen" en „Erstarrung" beeld op kontemplatiewe wyse die verstarring uit wat daar in die gemoed van die verworping intree. Eers verbaas dit die swerwer dat sy trane so lou is dat dit in ysdruppels verander en dan, in „Erstarrung" maak hy self melding van die verstarde beeld van sy geliefde wat in sy verysde hart vasgevang is.

„Der Lindenbaum" bring die aangename herinneringe wat selfs nie heeltemal deur die storm op die agtergrond geskuif kan word nie. Tot op hierdie punt stem die twee weergawes ooreen. Müller vervolg dan met „Die Post" as 'n voortsetting van die sprankie optimisme wat uit „Der Lindenbaum" gespreek het. Hoewel die angs en vrees nie uitbly nie, is die hoop en verwagting in „Die Post" nie te verbloem nie. Schubert daarenteen vervolg na „Der Lindenbaum" met „Wasserflut", wat nie alleen aan „Die Post" sy sinvolle plasing ontnem nie, maar die dramatiese spilmoment wat Müller hier bewerkstellig het, laat verlore gaan deurdat dit nie tot volle ontplooiing kan kom nie.

Müller vervolg met „Wasserflut" en „Auf dem Flusse" wat nie alleen nominale ooreenkoms toon nie, maar ook die geleidelike proses van verkilling en verstarring beklemtoon. Na die weglating van „Die Post" kom hierdie twee liedere ook opeenvolgend by Schubert voor.

Uitgesonderd die plasing van „Rückblick" vind daar vanaf hierdie punt 'n totaal uiteenlopende rangskikking by digter en komponis plaas. Uit „Rückblick", „Der greisse Kopf", „Die Krähe" en „Letzte Hoffnung" spreek daar 'n veel intenser graad van onttrekking en doodsverwagting as wat tot dusver die geval is. Hierdie laaste drie genoemde liedere kom by Schubert wel in hierdie volgorde voor, maar die tussenkoms van vyf ander liedere breek die spanningslyn wat vanaf die oomblik van laaste terugblik (Rückblick) strek, verby die verlange na 'n vroeë dood (Der greisse Kopf) en die fatalisme wat uit „Die Krähe" spreek, tot by die besef van die wankelbaarheid van die hoop en die verwagting van die mens.

Albei indelings vervolg nou met „Im Dorfe" en „Der stürmische Morgen". 'n Teken van die aggressiwiteit wat later by „Mut" tot ontplooiing kom, skemer hier deur. Die swerwer verklaar dat hy niks te make het met die gedroom van die dorpsbewoners nie (Im Dorfe) en hierop volg die behae wat hy skep in die gewoed van die elemente. Sy ontnugtering spreek duidelik as hy uitroep dat sy hart net soos die winter is - koud en wild!

Presies in hoe 'n mate die swerwer reeds in sy eie verwarring verstrik geraak het, blyk uit die volgende aaneenskakeling van titels: eerstens „Täuschung" wat van uiterste ontnugtering spreek; „Der Wegweiser" wat die swerwer uiteindelik noep om sy eie weg aan te dui; die groter tragedie van sy wintertog, dat selfs by die dooies vir hom geen rus is nie, wat spreek uit „Das Wirtshaus" en (om hierdie verwarring nog verder te beklemtoon), die verleidelike vriendelikheid van „Irrlicht" wat beswering van alle smart en onrus beloof, maar wat dit nie tot volvoering bring nie. Gesien in die lig van Müller se volgorde, bevredig Schubert se plasing van „Irrlicht" na „Rückblick" psigologies glad nie.

As 'n opstapeling van uitputting, smart, illusie, hallusinasie en ontugtering, verskyn „Rast“, „Die Nebensonnen“, „Frühlingstraum“ en „Einsamkeit“ by Müller. By Schubert verskyn „Rast“ wel as opvolger vir „Irrlicht“ en ná die weglating van „Nebensonnen“ volg ook „Frühlingstraum“ en „Einsamkeit“. Die invoeging van „Die Nebensonnen“ tussen „Mut“ en „Der Leiermann“ is uit 'n dramatiese oogpunt onbevredigend.

„Mut“ laat deur die valse front van aggressie en bravade iets deurskemer van die aanvanklik arrogante jongeling in die aanvangslied „Gute Nacht“: „..... lasst irre Hunde heulen, vor ihrem Herrenhaus!“ Hier vind ons 'n eindpoging tot geestelike selfbehoud, voordat die swerwer beseef dat hy hom alleen maar by die bedelaar kan skaar, wie se wêreld nie verder strek as die eentonige, selfopgelegde takie wat hy verrig nie.

Die siklus eindig op 'n nie-afgeslote toon, naamlik met 'n vraag, wat so die vereensaming en isolasie van die swerwer versinnebeeld:

„Willst du meinen Liedern deine Leier drehn?“

4. DIE ROL VAN DIE BEGELEIDING IN DIE „WINTERREISE“

Talryke liedere van Schubert is so geskep, dat hulle tot 'n musikale kerngedagte herlei kan word, wat by die aanvang van die lied reël opklink en - met variasie - as grondslag dien vir die ganse lied.¹⁾

Die primêre ingewing (die „inventio“, die „tema“) en so ook die konstante teenwoordigheid daarvan, sy deurvoering en terugkeer, word by Schubert in hoër mate konkreet op die teks, die verklaring van die gedig, betrek.²⁾ Dit geld o.a. vir die begeleiding. So is bv. die voor-, tussen- en naspels by die liedere van Schubert, en meer spesifiek dié in die „Winterreise“, uiters funksioneel en nie bloot willekeurige of toevallige voortspinning nie. 'n Kort betragting van die verhoudinge tussen begeleiding en sangstem en 'n sketsmatige opsomming van die formele en inhoudelike struktuur van die voor-, tussen- en naspels mag bogenoemde illustreer.

Unisono-beweging bv. tussen die sangstem en die klavier, as 'n vorm van nie-begeleiding, maar kragtige profielering van 'n enkele stem, het Schubert oordeelskundig aangewend vir spesiale effekte. Die eenvoudigste soort reële begeleiding is die ondersteuning van die melodie deur akkoordale beweging wat nie melodies van aard is nie of melodies van die stem onafhanklik is. So verskyn dit enkelvoudig, hol en leeg in „Der Leiermann“; ritmies besied in „Wasserflut“; gefigureerd in die A-gedeelte van „Frühlingstraum“. Unisono en melodiese ondersteuning verteenwoordig dié tipe begeleiding wat die sangstem meesal in die bostem navolg en dikwels ook in derdes verdubbel, soos in „Die Nebensonnen“.³⁾

1) EGGBRECHT, A.H.: *Prinzipien des Schuberts Lieder*; Archiv für Musikwissenschaft, nommer 27 (1970) p. 89

2) *ibid.* p. 92

3) SOUCHAY; *op. cit.* p. 280

n Fyn, uiters oorspronklike geval van klavierondersteuning wat insgelyks onafhanklik van die sangstem, n ritmiese en/of melodiese motief deurvoer wat gekonsipieer is uit die basiese stemming van die teks, kan as motifiese begeleiding bestempel word. (Vgl. „Die Post”: ritmies; „Rast”: melodies en ritmies). Hierdie tipe begeleiding bly egter altyd aan die sangstem ondergeskik, het dus n dienende funksie in teenstelling met die begeleiding wat met die stamparty¹⁾ gelykgestel is, of dit heeltemal oorskadu en meesal kontrapuntaal of imiterend werk. (Vergelyk die reprise van „Auf dem Flusse”; „Erstarrung” t.o.v. maat 25 en verder, en maat 82 en verder).

Hoe hierdie uiteenlopende moontlikhede in die enkele Lieder verteenwoordig is of saamwerk, mag uit die volgende tabel afgelei word, wat volgens die gesigspunt van die selfstandigheid van die begeleiding opgestel is.²⁾ Johan Potgieter beklemtoon egter in sy werk i.v.m. die Afrikaanse kunslied dat die begeleiding en die inkledingsformules daarvan geensins n begrips bepalende faktor is nie.³⁾

1) SOUCHAY: op. cit. p. 280

2) ibid. p. 280

3) POTGIETER, J.H.: n Analitiese oorsig van die Afrikaanse kunslied met klem op die werke van Napgen, Gerstman, van Wyk en du Plessis; Pretoria 1967 p. 11

NOMMER	UNISONE BEGE- LEIDING	AKKOORD- ONDER- STEUNING	PARALLELE BEWEGING	MOTIFIESE BEGE- LEIDING	TEMATIESE BEGE- LEIDING
18	4, 14e.v. 18	10, 16e.v.			
24		9			
6		5			
14	25	5, 17, 30	11, 36		
22		19	5		
20			6, 41		
23			5		
21			6		
15	6, 25			16, 29	
3	21		12, 30	8	
2	6, 25, 37e.v.	11e.v., 13, 40		12	
12	17e.v., 21e.v.		24	7, 19e.v.	
16	12e.v., 21	29e.v., 35		5, 14, 25, 32e.v.	
11		5, 49		29, 37	
17			38e.v., 43	6, 40	
19			28	6, 31	
10				7	
13				10	
9		11, 23	5, 21		17
4		47		8, 60	25, 82
7		5		2, 3	41
8			17, 55		11, 49
5			9	29, 59	45
1				8, 40, 72	24, 56, 88

4.1 DIE ROL VAN DIE VOOR-, TUSSEN- EN NASPELE:

T.o.v. die klaviervoor-, tussen- en naspel in die „Winterreise“-siklus, tree die volgende feite op die voorgrond: al die liedere van die „Winterreise“ het ’n instrumentale inleiding wat of die sangstem of die basis vir die sangstem antisipeer of voorberei, of (en wel by wyse van uitsondering in „Die Wetterfahne“, „Der Lindenbaum“ en „Der Leiermann“) ’n kontras met die sangstem en begeleiding bring.¹⁾

Tussen- en naspel herhaal of die inleiding (letterlik, verkort of nuutafgelei) of is ’n afkaduwing, uittreksel of eggo, bv. ter slotbekragtiging van die strofe of repriseliedere. Verder kan ’n tussenspel ’n eenvoudige oorleiding wees of ’n bondige aanloop vir nuwe aanknopingspunte.²⁾

1) SOUCHAY: op. cit. p. 281

2) ibid. p. 281

S FEITE WAT UIT DIE MANUSKRIPTE AAN DIE LIG KOM:

Schubert se twee manuskripte met die volledige reeks van 24 liedere, het behoue gebly. Die eerste een bestaan hoofsaaklik uit rowwe sketse, en is sò deurspek met wysiginge en toevoegings, dat die publiseerder se graveerder dit onleesbaar gevind het. Vervolgens is 'n skoonkopie gemaak wat aan Schubert voorgelê is en deur hom nie alleen gekorrigeer is nie, maar in enkele gevalle radikaal gewysig is. (Die mees omvattende wysiging kom voor in die tweede lied, „Die Wetterfahne“, maat 15 tot 18). Aangesien hierdie kopie, waarvan die eerste uitgawe gedruk was, vir 'n groot aantal jare verdwyn het, en aangesien Schubert se moeilik leesbare manuskripte behoue gebly het, het verskillende kommentators, Max Friedlaender (1884), Mandyczewski (1894), Erwin Schaeffer (1938), e.a. die aandag gevestig op wat hulle as foute bestempel het. Schubert self het egter die wysiginge aangebring. Die kopie wat vir die graveerder gemaak is, is tans in die besit van die Weense Staatsbiblioteek.

Die manuskrip wat die volgende 12 liedere bevat, vanaf „Die Post“ tot by „Der Leiermann“, d.w.s. Schubert en nie Müller se deel twee nie, is 'n skoonkopie, gedateer „Oktober 1827“. Slegs 'n fragmentariese skets bestaan vir een van die liedere, nl. vir nommer 23, „Die Nebensonnen“. ¹⁾

Die populêre opvatting bestaan dat Schubert vinnig en moeiteloos gekomponeer het. Dit is waar dat hy ses of sewe liedere binne die bestek van een dag gedurende sy jeugjare afgehandel het. Dit was kort en baie liriese werke, van geen grootse omvang nie. Onderzoek van die oorspronklike manuskrip van die „Winterreise“-liederen, toon 'n heeltemal teenoorgestelde stand van sake en suggereer dae se arbeid. ²⁾

1) BROWN, Maurice J.E.: Schubert. A Critical Biography;

New York St. Martin's Press 1966, p. 257

2) *ibid.* p. 332

Kinsky sê in hierdie verband: „.....uiterlike vloeiendheid en die gebrek aan korreksies in die manuskripte van groter komposisies, moet geensins beskou word as bewys van 'n klaarblyklike moeitelose skeppingsproses in Schubert se geval nie, maar kan dikwels verklaar word deur die feit dat die eerste skets van die hersiene weergawe vernietig is en vervang is deur 'n skoon tweede kopie.“¹⁾ Lg. word bevestig deur die tweede notaboek van die „Winterreise“, wat in sy geheel 'n skoonkopie is.²⁾

Die eerste notaboek van die „Winterreise“ het gesluit met die tragiese „Einsamkeit“. Daarna is die werk aan die Mullergedigte hervat, in die gelukkiger en opgewekter stemming van E^b, wat egter gou moes plek maak vir die „treurige, fatalistiese mineur“. ³⁾

1). SCHAEFFER, Erwin: Schubert's Winterreise. Vertaal deur Harold Spivacks; Musical Quarterly, vol. 24 (1938) p. 40

2) ibid p. 41

3) ibid p. 42

6. DIE WOORD-TOON-VERHOUDING IN DIE MUSIKALE TRADISIE
VOR SCHUBERT:

Vir 'n studie van die verhouding van woord en musiek in die liedere van Schubert, is 'n studie van die musikale tradisie waarop Schubert kon steun, van kardinale belang. Schubert vorm naamlik 'n belangrike skakel tussen die ouere tradisie van musikale teksdaarstelling soos veral beoefen sedert die Musica Reservata, en wat sy hoogtepunt bereik in die werke van Bach en Händel - 'n tradisie wat formeel as musikale retoriek beoefen en onderrig is - en dié van die laat-Romantiek waarin die intuïtiewe aanwending van deels subjektiewe „toonsimbole“, deels subjektief omvormde retoriese middele 'n nuwe hoogtepunt bereik, met byvoorbeeld Wagner en Hugo Wolf.

Die navorsing in verband met hierdie ontwikkeling toon nog aansienlike leemtes, veral met betrekking tot die Klassieke en vroeg-Romantiese periodes. Die breër lyne van hierdie ontwikkeling is egter reeds duidelik en word hier kortliks aangedui ter presisering van Schubert se besondere plek in hierdie tradisie.

6.1 n KORT OORSIG VAN DIE HISTORIESE VERBAND TUSSEN DIE MUSIEK EN DIE RETORIEK, TOT ONGEVEER 1750:

Die besondere betrekking wat daar tussen die musiek en die retoriek bestaan, is minstens so oud soos die Gregoriaanse koraal. So ontwikkel die neume-skrif byvoorbeeld uit die spraak. Guido van Arezzo voer reeds in die elfde eeu die „Inventio“-praktyd („ars inveniendi“) van die retoriek in die musiek in om aan vindingam komponiste bepaalde hulpmiddels te bied. In sy „Micrologus“ word allerlei tegniese middele aan die hand gegee waarvolgens melodiere geskep kan word.

Ook wat die ritme betref, word die musiek gedurende die 12^e en 13^e eeu deur die spraak beïnvloed, aangesien die antieke metrum, soos die trogee, jамbe, daktil, spondeus e.a.¹⁾ vir die modale notasie vrugbaar gemaak word. Teen die begin van die 16^e eeu word verder ook die retoriese „Decoratio“ („Elegantia“ of „Ornatus“) vir die musiek toeganklik gemaak, trope en figure word uit die redekuns op die musiek oorgedra en daar word gepoog om d.m.v. musiek, soos die redekuns, affekte op te wek.²⁾ Die „Musica reservata“ dra egter nog steeds die sterk Renaissance-stempel van die ratio, van geestelike kalmte en beheersing. Die affekte wat daargestel word, is van n meer gereserveerde karakter. Die musiekteoretiese geskrifte wat as verteenwoordigend van hierdie periode geld, bv. dié van Stomius (1536), Coclicus (1552), Dressler (1563 - 64), Seth Calvisius (1592), beklemtoon egter in toenemende mate die ooreenkoms tussen die twee kunste.³⁾

1) UNGER, Hans-Heinrich: Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16. - 18. Jahrhundert; Würzburg Konrad Triltsch Verlag 1941, p. 24

2) KLOPPERS, J.J.K.: Retoriek en musiek. n Kort betragting van die samehang tussen die twee kunste; Acta Germanica, Band 5 (1970) p. 50

3) ibid. p. 51

Vanaf ongeveer 1560, met die aanbreek van die Barokpog, begin die teks nie alleen 'n oorheersende rol in die musiek speel nie, maar die uitkristalising van die monodie en die nuwe lewensgevoel van die Barok vereis 'n totale vrugbaarmaking van alle retoriese middele denkbaar. Teen 1600, met die ontstaan van die opera in Italië, skep die komponiste hulle werke feitlik direk uit die redekuns, deur in 'n steeds toenemende mate terwille van die affekdaarstelling, van die figure en trope op die musiek oor te dra. Die vernaamste musikale middele is dus affekgehalte en styl en nie soos in die geval van die „Musica Reservata“, vorm en styl nie.¹⁾

Die retoriese vorm (Dispositio of Elaboratio) is op hierdie stadium nog slegs in 'n omlýning op die musiek oorgedra. So tref ons by Joachim Burmeister („Musica poetica“ 1606) slegs 'n vae drieledige vorm aan, waar die dele nie 'n organiese eenheid vorm soos in die retoriek nie, maar t.o.v. mekaar verskil. Gedurende die tydperk 1600 - 1700 word die figure en trope steeds vermeerder terwyl terselfdertyd 'n geleidelike vormbewussyn na analogie van die retoriek intree. Christoph Bernhard, leerling van Heinrich Schütz, skryf in hierdie verband: „Biss dass auf unsere Zeiten die Musica so hoch kommen, dass wegen Menge der Figuren.....sie wohl einer Rhetorica zu vergleichen.“²⁾ Vanaf 1700 - 1750 word die retoriese vorm (Dispositio) in sy geheel op die musiek oorgedra. Die figure en trope word gereduseer, gesif, alle uiterlike simboliese figure verdwyn en slegs die absoluut affektueuse bly voortbestaan.³⁾

Die sistematiese/.....

- 1) KLOPPERS, J.J.K.: Die Interpretation und Wiedergabe der Orgelwerke Bachs; Frankfurt a.M. 1966, pp. 176 - 177
- 2) Vgl. Christoph Bernhard in sy traktaat, uitgegee deur Müller-Blattau onder die titel „Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard“; Leipzig 1926.
- 3) SCMITZ, Arnold: Die Figurenlehre in den theoretischen Werken Johan Gottfried Walthers; In Archiv für Musikwissenschaft, Jg 9, (1952) p. 97

Sien ook KLOPPERS, J.J.K.: Retoriek en Musiek, op. cit., p. 57

Die sistematiese ontwikkeling van die samehang tussen die retoriek en die musiek is veral aan die hand van 'n aantal musiekteoretiese werke waarneembaar: Burmeister (1606), Johannes Nucius (1613), Wolfgang Schonsleder (1631), Herbst (1643), Athanasius Kircher („Musurgia Universalis“ 1650), Daniel Speer (1697), Mauritius Vogt (1719), Johann David Heinichen („Der Generalbas in der Composition“ 1728), Johann Gottfried Walther (Musiklexikon 1732), Johann Mattheson (1739), Johann Adolph Scheibe, Wilhelm Marpurg, Johann Joachim Quantz (1752), Leopold Mozart (1756), Forkel (1788 - 1801, 1802), Heinrich Christoph Koch (1787) e.a.¹⁾

In Duitsland dra die algemene filosofie asook die besondere pedagogiese en sosiologiese struktuur van die Barok-ara daartoe by dat die musikus ten nouste in aanraking kom met die redekuns. Die wêreldbeskouing van hierdie tyd het gepoog om in alle verskynsels 'n samehang te soek: tussen mikrokosmos, makrokosmos en God word 'n harmoniese verband gesien. Musiek en al die ander kunste vorm deel van 'n groot kosmiese harmonie soos ook die menslike siel. Die musikus word daardeur gelyktydig redenaar, digter, natuurwetenskaplike, teoloog en omgekeerd. Hierdie lewensbeskouing lei daartoe dat in die onderwys 'n soort totaalwetenskap geleer word. As basis dien die „Instrumentaalwetenskappe“ nl. grammatika, logika en retoriek waarvan laasgenoemde ook musiek en poësie insluit. Op hierdie fondament volg die „riëelwetenskappe“ soos astronomie, medisyne, geografie, wiskunde, geskiedenis ensovoorts. As 'n derde trap volg die metafisika en as toppunt dien die teologie. Hierdie onderwysstelsel as uitvloeisel van die filosofie word eers geleidelik deur die Aufklärung tot niet gemaak. Op sosiologiese terrein word die voorwaarde geskep vir 'n nuwe aanraking: Deur sy ampsgebondenheid in diens van die kerk of hof het die musikus daaglik te doen met die praktiese beoefening van die redekuns in alle moontlike vorms,

byvoorbeeld/.....

1) Vir volledige bibliografie sien UNGER, op cit. pp. 156 - 159; en SCHMITZ, Arnold: Figuren; Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Bd. IV Kassel und Basel (Bärenreiter-Verlag) 1955 ke 176 - 177

byvoorbeeld kanselredes, hofredes, tafelredes, skoolredes, lofredes, wydingsredes, bruilofredes, begrafnisredes, feesredes, gelukwensings, en die talle skriftelike vorms soos briewe, aansoeke, ensovoorts. Musikale werke word geskep in opdrag vir 'n bepaalde doel: Die affek-gehalte en eis van doelmatigheid van die werk is daarmee reeds vooraf bepaal. Dit is in hierdie verband interessant dat die musiek na die Renaissance 'n belangrike sosiale funksie van die rede oorneem, nl. die traktering van toehoorders by verskillende feestelike en openbare geleenthede.¹⁾

Hoe sterk die algemene invloed van die retoriek of redekuns op die ander kunste was, blyk o.a. uit 'n studie van die digkuns van die Barok, wat dieselfde retoriese eienskappe en tendense vertoon as die musiek. Hoe eng hierdie verband tussen die kunste was, word daardeur sigbaar dat die bepaalde ontwikkelinge waaraan die retoriek self onderworpe is, op 'n later tydstip 'n neerslag in die musiek vind. Die drang tot groter formele klaarheid in die redekuns, wat teen die einde van die 17^e eeu intree en tot ongeveer 1720 duur, kan bykans twintig jaar later in die musiek vasgestel word.²⁾

-
- 1) Vgl. GURLITT, W.: Musik und Rhetorik. Hinweise auf ihre geschichtliche Grundlageneinheit; in: Helicon, Basel 1944, pp. 68 - 69.
en TRUNZ, Erich: Weltbild und Dichtung im deutschen Barock; In die versamelde band „Aus der Welt des Barock“, Stuttgart 1957, pp. 7 - 18.
Sien ook KLOPPERS: Retoriek en Musiek, op. cit. p. 52
- 2) STÖTZER, Ursula: Deutsche Redekunst im 17. und 18. Jahrhundert; Halle 1962, pp. 73, 75, 77, 90
KLOPPERS: Die Interpretation....., op. cit. pp. 187 - 192

Sistematies beskou, ken die retoriëk en musikale Retoriëk vier „arbeidsstadiums“, nl.

- 1) Inventio = „vinding“ of versameling van die stof
- 2) Dispositio = ordening of uiteensetting van die versamelde stof
- 3) Decoratio = affektueuse inkleding van die stof
(by die musiek reeds identies met die Inventio)
- 4) Pronuntiatio = uiteindelijke voordrag.

Vir die voorliggende studie is die „Decoratio“ of figureleer van primêre belang, maar ook die ander aspekte werk verhelderend in op die kompositoriese milieu vóór 1750 en waarvan die nawerking nog by Schubert te bespeur is.

i) DIE MUSIKALE INVENTIO:

Nà Guido van Arezzo voer Athanasius Kircher teen 1650 („Musurgia Universalis“) die musikale Inventio in. As musikale „Loca topici“ of „vindingsoorde“¹⁾ beveel Kircher in die geval van vokaalmusiek die teks as inspirasie aan. Word daar in die teks van byvoorbeeld (i) styging, verhoging, opbeuring of (ii) van neerdaling, insinking, vernedering of (iii) van sirkelbeweging, verstriking, dans melding gemaak, behoort daar respektiewelik van die figure Anabasis, Katabasis en Kyklosis gebruik gemaak te word.²⁾ Kircher verklaar hierdie figure soos volg:

1) Vgl. p 25

2) KIRCHER, Athanasius: *Musurgia Universalis*; Rome 1650,
bd. 1 boek V, hfst. XIX

„Anabasis, sive Ascensio est periodus harmonica, qua exaltationem, ascensionem vel res alteras et eminentes exprimimus, ut illud Moralis, Ascendens Christus in altum' etc."

„Catabasis sive descensus periodus harmonica est, qua oppositos priori affectus pronunciamus servitutis, humilitatis, depressionis affectus, etque infimis rebus exprimendis, ut illud Massaini 'Ego autem humiliatus sum nimis' et illud Massentii, 'Descenderunt in inferum viventes'."

„Kyklosis sive circulatio est periodus harmonica, qua voces quasi in circulum agi videntur, servitque verbis actionem circularem exprimentibus, ut illud Philippi de Monte, Surgam et circumibo Civitatem'." ¹⁾

Daar mag hier by wyse van kommentaar net daarop gewys word dat hierdie assosiasie van hoog - laag - sirkelgang d.m.v. stygende, dalende of sirkelende figure nie alleen deur die moderne dieptepsigologie bevestig word nie, maar dat dit in feitlik alle toonskilderende musiek sedert die Musica Reservata aangetref word. Schubert gebruik dit ryklik. So word bv. die ronkende spinwiel in „Gretchen am Spinnrade" treffend gesuggereer deur 'n ostinate circulatio-figuur.

Mauritius VOGT beveel in sy „Conclave Thesauri magnae artis musicae" (Praag, 1719) verskillende willekeurige kombinasies van die drie bogemelde figure vir vindingsame komponiste aan. ²⁾ Johan David HEINICHEN gee in „Der Generalbas in der Composition (1728) talke voorbeelde hoe komponiste hulle werke uit die teks kan komponeer. ³⁾

1) *ibid.* paragraaf 8, nr. VII, VIII, IX.

2) VOGT, Mauritius: *Conclave Thesauri Magnae Artis Musicae*; Praag 1719, Hoofstuk VI

3) HEINICHEN, Johann David: *Der Generalbass in der Composition*; Dresden 1728

Johann Mattheson gaan in „Der vollkommene Capellmeister" (1739) selfs verder en lei direk die 'Loci topici' van die retoriek af:

(i) Locus notationis, d.i. alles wat uit die speel met note gewen kan word; (ii) Locus descriptionis, wat op die beskrywing van die affekte dui; (iii) Locus causae materialis, d.i. materie waaruit, waarin en waarmee die saak bestaan; (iv) Locus adjunctorum, wat betrekking het op gawes van die gemoed, liggaam en geluk van persone, wat bv. in 'n oratorium of passie voorgestel word; (v) Locus exemplorum, d.i. die oornamewerke van vreemde idees vir die eie komposisie. T.o.v. die inventio en decoratio kan daar nie so 'n definitiewe skeiding gemaak word in die musiek, soos in die geval van die redekuns nie, aangesien die komponiste nie eers hulle temas konsipieer en daarna met affekgehalte inkleef nie, maar hulle temas direk affekmatig skep.¹⁾

ii) DIE MUSIKALE DISPOSITIO EN ELABORATIO:

Nà G. Drössler („Praecepta musicae poeticae") bring J. Burmeister in sy „Musica Poetica" (1606) 'n ordening van die musikale gedagtes in ooreenstemming met die retoriek. („De Analysisi sive dispositione carminis musici" hoofstuk XV). Die volgende drie dele word onderskei:

- | | | |
|--------------------------|---|--|
| a) Exordium | = | inleiding, om die welwillendheid van die toehoorders te wek. |
| b) Ipsum corpus carminis | = | hoofdeel. Vgl. „Confirmatio" van die retoriek. |
| c) Finis | = | afsluiting, epiloog. ²⁾ |

1) MATTHESON, J.: Der vollkommene Capellmeister, pp. 121 - 132.

2) BURMEISTER, Joachim: Musica Poetica; Rostock 1606
Hoofstuk XV, p. 72

EXORDIUM

Klaviersvoorspel

maat 1 - 15

NARRATIO

stem : kommentaar

maat 15⁴ - 32

PROPOSITIO

stem : vader en kind

maat 34⁴ - 54³

stem : Erbkönig

maat 57⁴ - 71²

CONFUTATIO

stem : vader en kind

maat 72⁴ - 85²

stem : Erbkönig

maat 86⁴ - 96³

CONFUTATIO

stem : vader en kind

maat 97⁴ - 112²

CONFIRMATIO

stem : Erbkönig en kind

maat 116⁴ - 131²

PERORATIO

stem : kommentaar

maat 132⁴ - 146³

slotresitatief = „ex abrupto“.

maat 145² - 146³

In terme van retoriese figure (sien „musikale decoratio“) sou hier reeds gewys kon word op die volgende: uitroep (Exclamatio-figuur), vrae (Interrogatio), twyfel (Dubitatio), teenstellings (Antitheton), woordskildering (perdehoewe, vrees - Hypotyposis), klimaks (Gradatio), skielike onderbreking en onverwagte einde (Aposiopesis, Ellipsis, Abruptio), verlaging van stem (Parenthesis) - afgesien van die ryk mate van chromatiese progressies en dissonante figure (Pathopoiia, Parrhesia, Passus duriusculus), herhalende figure (Anaphora, Pallilogia, Paronomasia) en opeenhoping (Congeries).

iii) DIE MUSIKALE DECORATIO:

Die primêre betekenis van die retoriese Decoratio is om die reeds versamelde en geordende feite n affektueuse inkleding te gee, om op hierdie wyse die luisteraars te oortuig en mee te voer. Die musikale Decoratio het dieselfde doel, maar dit is - uit n kompositoriese proses beskou - met die musikale Inventio identies.¹⁾ Daar is ook reeds vermeld dat die versieringspraktyk van die redekuns gedurende die eerste helfte van die 16^e eeu oorgedra is op die musiek en gelei het tot die omvattende leer van die musikale figure en trope in die 17^e eeu.²⁾

Vanaf Burnmeister („Musica poetica“ 1606) oor Kircher („Musurgia Universalis“ 1650) tot by Forkel aan die einde van die 18^e eeu („Allgemeine Geschichte der Musik“ 1788/1801) is daar, wat opvatting betref, n gelykmatige ontwikkeling te bespeur, wat meer en meer die poëties-affektueuse inhoud van die figure beklemtoon.³⁾

Na analogie van die retoriek ontstaan reeds in die 17^e eeu n hele aantal suiwer musikale figure wat nóg nominaal, nóg funksioneel met die retoriese figure in verband gebring kan word, soos o.a. Circulatio Consonnantii improprii, Faux Bourdon, Fuga, Sexta superflua.

1) Vgl. p. 29 e.v.

2) Vgl. pp. 25 - 26

3) UNGER, Op. cit. p. 63

Andersyds is daar 'n hele aantal figure van die redekuns wat op soortgelyke wyse nie op die musiek oordraagbaar is nie, soos Anastrophe, Comparatio ensovoorts. Ook tref ons 'n aantal musikale figure aan, wat wel nominaal met dié van die redekuns ooreenstem, maar wat funksioneel verskillend is. Van die meer as 160 verskillende retoriese figure is 46 op die musiek oorgedra, waarby nog 36 suiwer musikale figure gevoeg is. Op hierdie wyse ontstaan daar nagenoeg 82 musikaal-retoriese figure wat weer funksioneel soos volg gegroepeer kan word:¹⁾

(a) Die sg. „grammatikale” figure wat in die eerste plek musikale funksies beklee en dus nie primêr toonskilderend of affekdaarstellend is nie, hoewel hulle wel so gebruik kan word. Daar bestaan 41 sodanige figure:

Anticipatio notae, Antistaeon, Apocope, Apotomia, Cadentia duriuscula, Catachresis, Congeries, Consonnantii improprii, Diminutio, Extensio, Faux Bourdon, Fuga, Hypallage, Heterolepsis, Hyperbole, Hypobole, Inchoatio imperfecta, Longique distantia, Metalepsis, Metabasis, Mora, Multiplicatio, Mutatio toni, Parenthesis, Parembolè, Passus duriusculus, Pleonasmus, Prolongatio, Quaesitio notae, Retardatio, Saltus duriusculus, Schematoides, Sexta superflua, Subsumptio, Superjectio, Syncopatio catachrestica, Syncope, Synhaeresis, Tertia deficiens, Transgressus, Variatio.

(b) Die sg. „woordskilderende” figure wat min of meer met die „trope” van die retoriek vergelyk kan word: Anabasis, Assimilatio, Katabasis, Circulatio, Fuga alio nempe sensu, Hypotyposis.²⁾

1) Vgl. UNGER, op. cit. pp. 91 - 93

2) ibid. p. 93

Sien ook KIRCHER, Athanasius: Musurgia Universalis; Band I, Liber V, Hoofstuk XIX

en BURMEISTER, Joachim: Musica poetica p. 59 e.v.

(c) Die „affektueuse" figure:

Anadiplosis, Analepsis, Anaphora, Anaploce, Antitheton, Auxesis, Complexio, Distributio, Emphasis, Epanadiplosis, Epanalepsis, Epistrophe, Exclamatio, Gradatio, Homoioteleuton, Homoioproton, Hyperbaton, Interrogatio, Noema, Palilogia, Paronomasia, Pathopoiia, Polyphton, Polysyndeton, Repetitio, Suspensio, Symploce, Tmesis. Ook die Dialogismus behoort eintlik tot hierdie groep.

Hierby kan nog drie figure gevoeg word, wat beide tot die „grammatikale" en „affektueuse" behoort:

Ellipsis, Parrhesia, Synathroismos; en verder vier figure wat tot die „woordskilderende" sowel as die „affektueuse" behoort:

Abruptio, Aposiopesis, Dubitatio, Mimesis.

Gedurende die Aufklärung word hierdie groot verskeidenheid figure teruggesif en bly hoofsaaklik die affekdraende figure voortleef.¹⁾

Dit geld ook vir Schubert soos later uit die analise van die „Winterreise" sal blyk.

Van die reeks retoriese figure sal dus hier slegs die volgende kortliks bespreek word, wat by die analise ter sake is:

1) UNGER, Hans-Heinrich: op. cit. p. 93 Vergelyk verder ook

FORKEL, J.N.: Allgemeine Geschichte der Musik; Band I

Leipzig 1788, pp. 49 - 53

STÖTZER, Ursula: op. cit. pp. 184 - 203

SCHMITZ, Arnold: Die Figurenlehre in den theoretischen Werken

SCHMITZ, Arnold: Die Figurenlehre in den theoretischen Werken

Johann G. Walters. In: Archiv für Musikwissenschaft Jg 9, 1952, p. 97

- Abruptio = volgens Kircher en Janowka die plotselinge afbreek van al die stemme om skielike handeling uit te druk. Die verwantskap met die Ellipsis en Aposiopesis is opsigtelik.¹⁾
- Anabasis = melodies-stygende figuur wat byvoorbeeld opwelling van emosie, opwaartse beweging uitdruk.²⁾
- Anadiplosis = n verdubbeling; wanneer die slot van een frase, as die aanvang van n volgende frase verskyn.³⁾
- Anaphora = die herhaling van n „woord” of „periode” ter wille van die nadruk, volgens Johann Walther; in die musiek sowel as die retoriek word selde meer as drie herhalings aangetref.⁴⁾
- Antitheton = in die musiek sowel as die retoriek die uitdrukking van n teenstelling. Van Kircher tot Forkel word hierdie figuur steeds meer algemeen vertolk en nie alleen tot kontrapuntale teenstelling beperk nie.⁵⁾

1) UNGER: op. cit. p. 96

2) KIRCHER,: op. cit. paragraaf 8.

3) GOTTSCHED, J.C.: Vorübung der Beredsamkeit; 1745 Hoofstuk 5 paragraaf 5

VOGT,: op cit. hfst. IV. Sien ook

UNGER: op. cit. p. 68

4) GOTTSCHED,: op. cit. hfst. 5 paragraaf 5

Sien ook UNGER, Hans-Heinrich: op. cit. pp. 68 - 69

5) ibid. pp. 69 - 70

Aposiopesis = die skielike onderbreking van die rede deur te swyg, in die musiek verteenwoordig deur die Generalpause, vir die voorstelling van dood, ewigheid, skeiding of sug.¹⁾

Katabasis = 'n dalende melodiese verloop, wat byvoorbeeld afwaartse beweging, versonkenheid, neerdaling in die graf kan suggereer.²⁾

Circulatio = 'n figuur wat 'n draaibeweging, 'n sirkel warreling voorstel.³⁾



Complexio }
Complexus } = die terugkeer van 'n aanvangswending van 'n musikale frase aan die einde daarvan.⁴⁾
Symploke }

Congeries = die opeenhoping van dieselfde gedagtes; die ooreenkoms tussen die Congeries in die musiek en dié in die retoriek is alleen in die „opeenhoping“ geleë.⁵⁾

Dubitatio = twyfel, onsekerheid, uitgedruk deur 'n twyfelagtige modulاسie of deur 'n skielike stilstand op 'n bepaalde plek.⁶⁾

1) GOTTSCHED, J.C.: Versuch einer kritischen Dichtkunst; 1751, Hoofstuk X.

2) UNGER: op. cit. p. 94

3) ibid. p. 94

4) ibid. p. 73

5) ibid. p. 73

6) ibid. p. 74

- Ellipsis = plotselinge onderbreking of die onverwagte oorgang na 'n ander gedagte, wat gevolglik 'n samedringing of opeenhoping van gedagtes laat ontstaan.¹⁾
- Emphasis = die beklemtoning van 'n bepaalde idee, bv. deur ondersteunende akkoorde, dinamiese beklemtoning, besondere tempo ensovoorts.²⁾
- Epanalepsis }
Epanadiplosis } = nadruklike herhaling, wat by Gottsched dieselfde betekenis as Complexio verkry.³⁾
- Epistrophe = die herhaling van 'n slotwending aan die einde van 'n ander periode.⁴⁾
- Exclamatio = uitroep, wat dikwels deur 'n kort afgebroke akkoord of deur 'n interval van 'n stygende sesde voorgestel word. Volgens Scheibe behoort die opwaartse sprong in die geval van vreugde konsonant en by smart dissonant te wees.⁵⁾
- Gradatio = 'n klimaks voorgestel deur minstens twee parallel stygende stemme; gedurende die 17^e eeu het hierdie figuur nog as Auxesis of Climax bekend gestaan; hierdie nominale verandering het algaande gevestig geraak, sodat Scheibe en Forkel alleen met Gradatio bekend is.⁶⁾

1) UNGER: op. cit. pp. 75 - 76

2) *ibid.* p. 76

3) *ibid.* pp. 76 - 77

4) GOTTSCHED: op. cit. 1751, Hoofstuk X, Nr. 25

5) UNGER: op. cit. p. 77

6) *ibid.* pp. 77 - 78

Hyperbaton	=	die verskuiwing van 'n toon of motief, 'n 'woord' in die geval van die retoriek, uit sy natuurlike posisie, weens die heftigheid van die affek.....,der dem Gemüthe nicht Zeit lässt, an die ordentliche Wortfügung zu denken." (Gottsched). ¹⁾
Hyperbole)	=	met Hyperbole en Hypobole dui Burmeister
Hypobole)	=	op iets heeltemal uiterlik, nl. die oorskreiding van die notebalk na bo of na onder as 'n vorm van oordrywing. ²⁾
Hypotyposis	=	woordskildering, hierdie musikale figuur word slegs by Burmeister gevind. ³⁾
Interrogatio	=	'n vraag, wat alleen deur Scheibe vermeld word; dit word veral deur die frigiese slot daargestel, d.i. styging d.m.v. 'n interval van 'n tweede opwaarts. ⁴⁾
Metalepsis	=	in die retoriek beteken dit dat die volgende van uit die voorafgaande of die voorafgaande vanuit die daaropvolgende verklaar moet word, sodat die samehang alleen vanuit die geheel duidelik kan word. ⁵⁾
Mimesis	=	'n naspottende herhaling van 'n woord of 'n frase. ⁶⁾

1) GOTTSCHED: op. cit., hoofstuk X, paragraaf 10.

Sien ook UNGER: op. cit. p. 80

2) ibid. p. 80

3) ibid. p. 81

4) ibid. pp. 81 - 82

5) ibid. p. 82

6) ibid. p. 83

Sien ook GOTTSCHED, J.C.: Vorübung der Beredsamkeit

Hoofstuk III, paragraaf 17.

- Noema = 'n suiwer homofone gedeelte wat hom duidelik van die omringende meerstemminge materiaal onderskei, sodat dit vanweë die kontras besonder uitdrukkingsvol na vore tree.¹⁾
- Parenthesis = 'n besondere verlagings van die stem.²⁾
- Paronomasia = 'n besonder nadruklike herhaling, wat Forkel verklaar as 'n figuur „die einen Satz nicht bloss so, wie er schon dagewesen, sondern mit neuen, kräftigen Zusätzen wiederholt.“³⁾
- Passus duriusculus = „Gang zu einem verminderten oder übermäßigen Intervall hin“, volgens Bernhard (leerling van Schütz).⁴⁾ Hierdie figuur word dus hoofsaaklik verteenwoordig deur 'n melodiese verloop wat die omvang van 'n verminderde of vergrote interval oorspan, of hierdie harmonie-vreemde tone as melodiese draaipunte bevat.
- Pathopoiia = 'n figuur wat deur die invoering van harmonie-vreemde halftone affekte moet opwek en is uiteraard 'n harmoniese figuur.⁵⁾

1) UNGER, Hans-Heinrich; Op. cit. p. 83

2) ibid. p. 85

3) ibid. p. 86

4) Vgl. SCHMITZ, Arnold: Figuren; in Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik (Ed. F. Blume); Band IV Kassel und Basel (Bärenreiter-Verlag) 1955. k 180.

5) UNGER; op. cit. p. 86

- Parrhesia = die daarstel van ongewone en gewaagde dissonante, soos bv. Mi contra fa, wat as die „diabolus in musica" bestempel is, maar wat gelyktydig deur die stemvoering versag word „dass es keinen Übellaut verursache" (Johann Walter, "Lexicon").¹⁾ Ook hierdie figuur is veral harmonies van aard en maak by voorkeur gebruik van vergrote en verminderde akkoorde, dissonante terughoudings ens.
- Polyptoton = 'n afwykende herhaling, deur 'n deel van die frase byvoorbeeld in 'n ander register te herhaal.²⁾
- Saltus duriusculus = „Sextensprung und darüberhinaus, Übermassiger oder verminderter Sprung", volgens Bernhard,³⁾ en handel dus om dissonante intervale teenoor die dissonante melodiese verloop van die Passus duriusculus.
- Tmesis = die benaming word mettertyd by Vogt en Spiess aangetref en stem ooreen met Kircher se „Suspiratio" (sug). Hierdie figuur wat ook verwant is aan Aposiopesis dui op 'n onderbreking van die musikale frase, d.i. „facere alicui satis vor satisfacere alicui" (Weissenborn).⁴⁾

1) UNGER: op. cit. p. 87

2) ibid. p. 87

3) Vgl. SCHMITZ, Arnold: Figuren; op. cit. k. 180

4) UNGER: op. cit. p. 72

Variatio = die kort opeenvolgende gevarieerde aanbieding van dieselfde frase of fragment; in die retoriek verskyn dit as verskillende kort opeenvolgende verbuigings van dieselfde selfstandige naamwoorde, verskillende werkwoordtipe of verskillende trappe van vergelyking van dieselfde byvoeglike naamwoord.¹⁾

1) UNGER: *op. cit.* p. 89

iv) DIE MUSIKALE ELOCUTIO:

„Executio anima compositionis” die voordrag is die siel van die musiek, volgens Quantz.¹⁾ Soos by die Inventio, Dispositio en Decoratio, bestaan daar tydens die Barok ook ’n parallelle ontwikkeling wat die retoriese Elocutio en die musikale Elocutio betref. Johann Joachim Quantz skryf in 1752: „Die musikale voordrag kan met die voordrag van ’n redenaar vergelyk word. Albei het sowel in die uitwerk van die rede, asook in die voordrag self dieselfde doel voor oë, nl. om die gemoedere te bemeester, die gemoedsbeweginge te wek of te still en die toehoorders nou in hierdie, dan in daardie affek te verplaas. Dit is vir albei tot voordeel wanneer die een van die vereistes van die ander kennis besit.” Soos by die redekuns is die musikale rede op sigself sonder die voordrag waardeloos, is dit lewe wat in doolie tekens vasgevang is. Die aard van die voordrag wek by die toehoorder dieselfde gemoedsbeweging, of dit in musiek of in die redekuns is.²⁾

Die ooreenstemming tussen die twee kunste word dan ook steeds weer deur die teoretici beklemtoon. Mersenne gaan bv. so ver om vir die musikale voordrag direk gedagtes uit Marcus Fabius Quintilianus se „Institutio Oratoria” te haal. Ook Weissenborn, Gottsched en Mattheson beklemtoon die belangrikheid van die retoriese voordrag.³⁾ Lg. skryf selfs in „Der vollkommene Capellmeister”: „Wer nicht sprechen kann, der kann noch viel weniger singen; und wer nicht singen kann, der kann auch nicht spielen.”⁴⁾

1) QUANTZ, Joh. Joachim: „Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen”; Berlyn 1752, hfst. XI paragraaf 1

2) *ibid.* hoofstuk XI. paragraaf 1

3) UNGER: *op. cit.* p. 113

4) MATTHESON: *op. cit.* p. 103 paragraaf 29

Mattheson sowel as Quantz stel aan 'n goeie musikale voordrag die volgende vereistes:

- 1) Die opwekking van affekte of gemoedsbeweginge.
- 2) Duidelikheid van voordrag, artikulasie en ook frasering.
- 3) Afwisselingrykheid, verskil in sterktegraad en klankkwaliteit by die aanslag, anders sal niemand daardeur geroer word nie.
- 4) Die sinvolle gebruik van emfase of nadruk, waarvoor daar selfs 'n spesifieke figuur, nl. Emphasis bestaan.
- 5) Die gebruik van sinvolle gestes, d.i. gebare.¹⁾ So kritiseer ook nog C.P.E. Bach bv. spelers wat soos 'n gesnede beeld voor 'n instrument sit en speel, i.p.v. te toon dat hulle self deur die affek oorweldig is. Hy waarsku egter ook teen gemaakte, gekunstelde, geaffekteerde gebare.²⁾

1) UNGER: op. cit. pp. 123 - 124

2) BACH, C.P.E.: Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen; Berlin 1753/1762, (Faksimile-waergawe, uitgegee deur L. Hoffmann-Erbrecht, Leipzig 1957), deel I, p. 122, paragraaf 13.

7 DIE ONTWIKKELING VAN WOORD-TOON-VERHOUDINGE Na
1750, NUWE „TOONSIMBOLIEK“:

Gedurende die Duitse laat-Barok verleen die versmelting van die religieuse gevoel en die rasionalisme aan die musikale skepping n metafisiese betekenis, wat bo die menslike uitdrukkingsvermoë en die empiriese terrein van die spraak¹⁾ uitstyg. Met die hoogste ontwikkeling van die spraaksimboliek in die werke van Bach weerspieël die klankmatige en ritmiese ordening gelyktydig die goddelike wetmatigheid van die kosmos.²⁾

Die simboolrykdom van die musiek ontspring uit die verbinding van retoriese en matematiese simboliek, en die omvang daarvan berus op die eenwording van hierdie tradisies met die persoonlike affek.³⁾

Die daarop volgende „Platoniese“ wêreld van die klassiek-romantiese simboliek het sy kern in die vrywillige ervaring gehad, wat aanvanklik uit homself en later as subjektiewe openbaring van die kosmiese wil, geregverdig word.⁴⁾

Die oorgang van die een opvatting na die ander is deur die Beethovense „Idee“ geskep, wat die uitdrukking van die geestelike en sosiale inhoude universaliseer en dit in die gelyktydig persoonlike en kosmiese sin van die musiek van die 19^e eeu verplaas. Die simbole ontstaan nie meer uit die spraak en wiskunde nie, maar uit die metafisiese sfeer van die „toonwêreld“ self. Die simboliek staan in teenstelling tot die bewustelike nivellering van die Barok. Natuur-skildering berus nie langer op analogie nie, maar op sinestesie en die identiteit van die toonsimbool met betrekking tot sy objek.

1) LIPPMAN, E.A.: „Symbolik“; in Die Musik in Geschichte und Gegenwart (Friedrich Blume^{ed.}) Kassel-Basel (Bärenreiter)

1965 band 12 k. 1799

2) ibid. k. 1800

3) ibid. k. 1800

4) ibid. k. 1800

Hoewel hierdie rigting op psigologiese en filosofiese gevoelsinhoude berus, is dit uiterlik ook realisties en namate die musikale skildering die indirekte daarstelling deur medium van die gevoel en op digterlike wyse beoefen het, bereik dit 'n lewenskragtigheid wat die formele nabootsing van die 18^e eeu ver op die agtergrond skuif. Sinestetiese begrip en nuwe bronne van klankkleur het 'n oënskynlike onbegrensde veelsydigheid laat ontwikkel. Die kosmiese simboliek word in sy suiwerste vorm by Bruckner aangetref; by Wagner is dit met realisme vermeng en by Mahler met persoonlike elemente verbind. Aan die ander kant is die simboliek by Brahms na sy wese stilisties en histories.

Later lei bepaalde klassisistiese strominge tot 'n musikale objektiwiteit wat realisme en toonskildering teenstaan, maar wat die historiese stylsimboliek egter nie verwerp nie. Gelyktydig word die realisme, en afgegrens daarvan, die subjektiwiteit, in die na-Romantiek oorkom en beide strominge in die Ekspressionisme geïntensiveer, wat hom in diens van die onderbewussyn stel.¹⁾

Of daar elders sikliese of reglynige strominge in die geskiedenis van die simboliek is, is te betwyfel. Meer as 'n algemene tendens van wisseling tussen formalistiese en ekspressiewe periodes, laat hom nie bepaal nie; beswaarlik selfs 'n konsekwente verloop van die ontwikkeling.

In die primitiewe musiek skyn die simboliek proporsioneel eenvoudiger van aard te wees, maar die musiek van hoër kulture toon geen geleidelike toename in kompleksiteit nie. Ook beweeg die musikale simboliek nie van een tipe na 'n ander nie, selfs wanneer dit beperkte, dog duidelike parallele met die ontwikkeling van ander vorms van simboliese uitdrukking skyn te hê.

1) LIPPMANN: op cit. k. 1800

Die toenemende abstraksie in die wetenskaplike simboliek en die wete dat die realiteit wat dit daarstel deur die simboliese sisteem selfs as sulks bewerkstellig word, skyn in die rol van die musiek as die spraak van affekte, 'n teenhanger te hê en weliswaar in die verrassende outonomie en objektiwiteit wat dit in die instrumentale werke van Webern aangeneem het.¹⁾

Ooreenkomstig die uitspraak van Johan Potgieter²⁾ in sy werk oor die Afrikaanse kunslied, is een van die kenmerke van lg. werktipe (en by implikasie ook van die Duitse Romantiese kunslied en dus die dele van "Die Winterreise") die eng woord-toon-verhouding. Dit impliseer dat die musikale bestanddele (melodiek, ritmiek, harmoniek, dinamiek en vorm) of ontleedbaar of aanvoelbaar meewerk aan 'n besondere eng verhouding. Die aansluiting kan bestaan uit 'n algemene weergawe van die oorsigtelike stemmingsinhoud van die gedig of uit deurlopende illustrasie van besonderhede; die betrokke stemming kan direk gestel wees of geïmpliceer wees deur die teks en illustrasie kan onmiddellik, nêwerkend of antisiperend wees. Die musikale simboliek kan assosiatief (bestaande uit aanwending van bekende tradisionele simboliese waardes) of individueel wees, in welke geval die individualiteit van die betrokke komponis aanvoelbaar sal wees.

Franz Schubert kan soos reeds vermeld, t.o.v. die woord-toon-verhouding in sy liederes (en meer spesifiek die "Winterreise"-siklus) as 'n tussenfiguur beskou word, aangesien sy werk nog sterk op die meer objektiewe figure-leer aanleun, maar gelyktydig ook reeds in hoër mate verteenwoordigend is van die nuwe toonsimboliek soos dit gedurende die laat-Romantiek o.a. in die liedskepping van Hugo Wolf (1860 - 1903) uitkristalliseer.

1) LIPPWANN: op. cit. k. 1800

2) POTGIETER: op. cit. p. iv.

Ten einde hierdie tweede faset by Schubert nader toe te lig, kan kortliks stilgestaan word by die mees verteenwoordigende toonsimbole in Hugo Wolf se „Italienisches Liederbuch" (1890, 1891, 1896),¹⁾ waarvan die musikale idioom onder die heersende invloed van die laat-Romantiek gestaan het, en waarop reeds in die werk van Schubert vooruitgedui word:

1) DIE BEDRIEGLIKE KADENS:

Hierdie benaming word gegee aan die akkoordprogressie V - VI (IV) by 'n kadens waar VI die plek inneem van I.²⁾ Die onverwagte effek van die kadens vorm 'n verrassende, bedrieglike halfslot, wat bg. benaming daaraan besorg. Hierdie progressie word hoofsaaklik geassosieer met onverwagte optrede of gebeure, bedrieglikheid, ont-nugtering, onsekerheid. In wese kan hierdie toonsimbool teruggevoer word na die ellips-figuur van die Barok.

2) CHROMATIEK:

Chromatiek as middel tot uitdrukking van smart word reeds gedurende die 16^e eeu aangetref. Die 17^e eeuse monodie vertoon 'n ooreen-stemmende kenmerk, terwyl in die komposisies van Bach chromatiek as beklemtoning van lyding of dood dien.

Gedurende die Romantiek behou die chromatiek nog dieselfde betekenis soos in die werke van Schumann, Reger en ook in die liedere van Hugo Wolf waargeneem kan word.³⁾ Ook hierdie simbool is as Pathopoeia - en Passus duriosculus- figuur in die Barok gebruik.

1) Vgl. PIENAAR, Rachel E.: Die Toonsimboliek in Hugo Wolf se „Italienisches Liederbuch"; 1972.

2) ibid. pp. 174 - 175.

3) ibid. pp. 175 - 177.

3) DIE CHROMATIESE KWARTVAL:

Hierdie toonsimbool staan ook bekend as die lamentobas. Die lamentobas was sedert die 16^e eeu 'n simbool vir doodsangs, droefheid, die kruisdood en berou van die sondaar.

Hierdie figuur verskyn telkens weer; selfs nog in sekere van die liedere in die „Italienisches Liederbuch" waar dit 'n belangrike rol ten opsigte van die uitbeelding van droefheid speel.¹⁾ Basies sou hierdie simbool teruggevoer kan word na 'n mengsel van Pathopoeia, Katabasis, Passus duriusculus en Anaphora (indien ostinato-agtig gebruik).

4) DIE HIMNETIPE:

Die benaming „Hymnentypus" stam van Erich Schenk self en het betrekking op sowel die harmoniese as die melodiese gebruik daarvan. Die harmoniese weergawe bestaan uit die progressie tonika- verminderde septakkoord - tonika in 'n mineurtoonard. Dit simboliseer meesal melankolie, berou, sondeskuld, doodsverwagting.²⁾

'n Melodiese weergawe van die simbool sal note uit die tonika-drieklank bevat, asook die note onmiddellik bokant en onderkant die drieklank, nl. die mineursekst en majeur-septiem.³⁾

Alhoewel hierdie toongestalte uit die Barok stam, behou dit sy betekenis vir die klassieke en romantiese periodes.⁴⁾

1) Vgl. PIENAAR: op. cit. pp. 177 - 180

2) SCHENK, Erich: *Ausgewählte Aufsätze, Reden und Vorträge*; Wien (Böhlau) 1967: p. 68. Vgl. ook PIENAAR: op. cit. p. 181

3) SCHENK: op. cit. p. 231 en PIENAAR: p. 182

4) PIENAAR: op. cit. p. 182

5) DIE HORINGKWINT:

Hierdie simbool het gelyktydig met die Romantiek ontstaan en is dikwels met afskeid geassosieer.¹⁾ Die rede waarom dit as afskeid-simbool beskou word is nie duidelik nie. Die waarskynlikheid bestaan egter dat dit oorspronklik afgelei kon gewees het van 'n bestaande jagsinjaal.²⁾ Beethoven gebruik dit in sy „Les Adieux” Op. 81a.

Liedkomponiste van die Romantiek het dikwels van hierdie simbool gebruik gemaak, bv. Schumann, „Tragödie” II; Mahler, „Scheiden und Meiden” uit „Des Knaben Wunderhorn”; in die „Italienisches Liederbuch” gebruik Wolf die horingkwint telkens as afskeidsimbool, o.a. in nommer 16, 20, 27, 33 en 41.³⁾

6) DIE KWARTSEKSTAKKOORD:

Hierdie toongestalte is kenmerkend van beide die laat-klassieke en romantiese periodes. In die werk oor die toonsimbool in die „Italienisches Liederbuch” meld die outeur⁴⁾ dat twee bepaalde vorms van hierdie akkoord in die liedere van Wolf op grond van teks en konteks onderskei kan word, nl. die verlossingskwartsektakkoord wat gewoonlik die emosie van verlossing beklemtoon en dikwels deur die Duitse oormatige sektakkoord vooraf gegaan word; en tweedens die huldigingskwartsektakkoord wat in sekere kontekste met eerbied of huldiging geassosieer word en dikwels met 'n stygende chromatiese beweging in die bas gepaard gaan.

1) SCHENK: op. cit. p. 231

2) PIENAAR: op. cit. p. 183

3) ibid. pp. 183 - 184.

4) ibid. pp. 188 - 189.



7) DIE NAPELSE AKKOORD:

Nie alleen was die Napelse akkoord gedurende die tweede helfte van die 17^e eeu n erkende idioom nie maar dit blyk dat dit met n besondere emosie geassosieer is, nl. met intensiewe droefheid wat grens aan die tragiese, melankolie en soms patos.

In die operas van Mozart word hierdie akkoord gebruik vir „Trauer“; bv. telkens in „Die Towerfluit“ wanneer dit om dood of geweld handel.

In die Romantiek kom hierdie akkoord ook voor as uitbeelding van intense droefheid of soortgelyke emosies en het dus sedert die laat-Barok tot met die tyd van Hugo Wolf nog n prominente rol gespeel.¹⁾ Hierdie akkoord val reeds onder die Parrhesia-figuur van die Barok.

8) ONOPGELOSTE VIERKLANK:

Hierdie kenmerkende simbool van die Romantiek kan beskou word as n verdere ontwikkeling van die retoriese figuur uit die Barok bekend as die Dubitatio wat twyfel uitdruk. Die onopgeloste vierklank word gewoonlik voorafgegaan deur n passaat wat daarop toegespits is om spanning te wek. Dit kan beskou word as n innerlike drang wat na vervulling soek en wat deur middel van spanning in harmonie hoorbaar gemaak word.²⁾

9) ORRELPUNT:

Hierdie middel ontstaan uit die Musette-praktyk en word dus dikwels met die landelike en pastorale geassosieer.

1) Vgl. PIENNAAR: op. cit. pp. 189 - 191

2) *ibid.* p. 191

'n Uitleg van die vroeë betekenis van hierdie musikale middel word deur W.S. Huber¹⁾ gegee na aanleiding van Heinrich Schütz se gebruik daarvan. Hy noem o.a. dat die aangehoue toon, in enige stemparty, gewoonlik geassosieer word met rustigheid, sekerheid, vastigheid, veiligheid en onwankelbaarheid.

Die romantiese komponiste het ook van hierdie tradisionele simbool gebruik gemaak. Vir Schumann²⁾ was die orrelpunt bv. 'n ewigheid-simbool, wat die hiernamaals impliseer.

Max Reger³⁾ het dikwels van die orrelpunt gebruik gemaak by wieg-liedere, wat ook aansluiting vind by die pastorale musiek en die wiegende Siciliano-ritme vertoon.

In die „Italienisches Liederbuch" word die orrelpunt heel dikwels gebruik en stel dit 'n verskeidenheid van emosies voor wat nà verwant is aan rus en vrede.⁴⁾

10) „REVERENZ-" OF HULDIGINGSFIGUUR

Hierdie figuur, wat stam uit die Barok, maar wat nog betekenisvol was as 'n middel om emosie uit te beeld in die Romantiek, bestaan uit die stygende diatoniese toonleer wat krag, mag, onfeilbare sekerheid, heerskappy en roem kan uitdruk.⁵⁾

1) HUBER, W.S.: Motivsymbolik bei Heinrich Schütz. Kassel (Bärenreiter) 1961. Vgl. ook PIENAAR: op. cit. p. 194

2) PIENAAR: op. cit. p. 195

3) ibid. p. 195

4) ibid. p. 195

5) ibid. pp. 195 - 196

Die benaming „reverenz“- of huldigingsimbool word gebruik omdat hierdie toongestalte so dikwels voorkom wanneer die teks in liedere n persoon van roem of hoë stand besing.¹⁾

Die funksionele verwantskap tussen hierdie simbool en die musikaal-retoriese figuur Anabasis („opsien na“) blyk duidelik uit die verklaring van lg. (vgl. p. 37).

11) WOEDESIMBOOL:

n Vinnig stygende of dalende passasie van sestiende of twee-entertigste note wat reeds voor 1700 n uitbeelding skyn te wees vir woede en verwante emosies het daardie betekenis steeds bly behou in die laat-Barok, klassieke en romantiese periodes. Die visuele voorkoms van die figuur herinner aan die Anabasis en Katabasis, maar dit verskil t.o.v. betekenis. Dit word nie geassosieer met letterlike of figuurlike styging of daling nie, aangesien die tempo waarteen dit gewoonlik uitgevoer word, die atmosfeer van opwellende woede verleen.²⁾

12) RITME:

Daar bestaan geen twyfel dat ritme musikale stemming en die daarstelling van patologiese effekte kan bepaal.³⁾

Reeds in die 13^e eeu was daar n reeks van 6 ritmiese modi afgelei van ritmes in die digkuns, in gebruik wat geassosieer is met emosies wat deur die teks gesuggereer is:

 : trogee	 : jambe	 : daktyel
 : anapaest	 : spondee	 : tribrach

1) PIENAAR: op. cit. p. 196

2) ibid. p. 198

3) ibid. p. 200

Die uiteenlopende gemoedsbeweginge wat met verloop van tyd aan 'n besondere ritme gekoppel is, word geïllustreer deur die feit dat die gepunteerde ritme in die motette van Lassus (1532 - 1594) met onrus en stryd, in die Franse overture met patos, by Bach met feestelikheid, by Mozart met vasberadenheid en feestelikheid geassosieer is.¹⁾ Hierteenoor dui 'n gelykmatige ritme op rustigheid.

13) „SEUFZER“ OF SUG:

Hierdie figuur stem ooreen met die Imesis, wat op 'n onderbreking van woorde deur pauses dui. Die woord Seufzer (suspiratio) beteken letterlik sug en die figuur word gewoonlik geassosieer met lyding, droefheid, vermoënis of klae.

Gedurende die klassieke periode het hierdie uitdrukkingsmiddel steeds besondere betekenis gehad, (vgl. Empfindsame styl) veral ook by Beethoven, terwyl die romantiese lied-komponiste dit dikwels ter beklemtoning van die teks aangewend het.²⁾

14) „STILE CONCATATO“:

Hierdie uitdrukkingsmiddel stam van Montiverdi, as 'n musikale tegniek wat, in verbinding met die betrokke teks, gebruik word om opwinding in musiek teweeg te bring. Met die eerste toepassing hiervan het hy hoofsaaklik toorn uitgebeeld (Combattimento di Tancredi e Clorinda, 1824).³⁾

Die element van herhaling om opwinding te suggereer, het deur die eeue heen behoue gebly. Die herhaling is egter nie die enigste vorm van/.....

1) PIENAAR: op. cit. pp. 200 - 202

2) *ibid.* pp. 202 - 204

3) *ibid.* pp. 205 - 206

vorm van „stile concitato” nie. Daar is talle afwykings van die oorspronklike vorm, maar die basiese gevoel wat vertolk word deur die verskillende variasies, bly emosionele opwinding. So is die „tremolo” baie nà verwant aan die oorspronklike „stile concitato”.¹⁾

15) TERTSVERWANTSKAPPE:

Tertsverwantskappe kom reeds by Schütz voor as „steigerungseffek”. (Vgl. „Der Sämman” uit „Symphonie Sacrae”).²⁾

Hierdie musikale middel bly tydens die Romantiek steeds gewild om verandering aan te dui. In die „Italienisches Liederbuch” gebruik Wolf dit veral om kontras uit te beeld. Dit het betrekking op sowel emosies as situasies en kom feitlik sonder uitsondering in al die liedere voor.³⁾

16) DIE VERLAAGDE LEITTOON:

Die gebruik van die verlaagde leitoon het in die Romantiek onder andere in verband gestaan met die vertolking van die emosie van hemelse saligheid.⁴⁾

Die aanwending van die verlaagde leitoon in die „Italienisches Liederbuch” van Wolf dui skynbaar ook op ’n assosiasie met hemelse saligheid, daar dit telkens in verbinding met een of ander verwysing na die hiernamaals of die hemel verskyn.⁵⁾

1) PIENAAR: op. cit. pp. 206 - 208

2) ibid. p. 208

3) ibid. p. 209

4) ibid. p. 209

5) ibid. p. 210

17) VERHELDERING EN VERDONKERING VAN TOONAARD:

Dit is algemeen die geval in die „Italienisches Liederbuch" van Wolf dat daar 'n relatiewe waarde aan toonaardkeuse geheg word, in plaas van 'n absolute. Dit tree as verheldering of verdonkering van die toonaard na vore, in ooreenstemming met die verandering van stemming soos deur die teks gesuggereer.¹⁾

By Schubert verskyn hierdie verheldering en verdonkering hoofsaaklik as 'n oorgang na die majeur- of mineur-tonaliteit, in ooreenstemming met sy spesifieke assosiasies met die betrokke tonaliteit. Die effek is egter minder drasties as wat die geval by Wolf is, aangesien die kontras, gewoonlik deur die meegaande harmoniese en modulatoriese opset versag word.

18) VERSTARRINGSIMBOLIEK:

Die verstarringsimboliek word reeds in die Barok by Bach aangetref.²⁾ Dit bestaan hoofsaaklik uit aenhoudende toon- en akkoordherhalings. By Schubert verskyn eweneens in die vorm van steeds terugkerende wendings en toonherhaling (vgl. pp. 85, 86, 94, 109, 117, 147, 213).

19) NAVOLGINGSIMBOLIEK:

Navolgingsimboliek, soos deur Schering³⁾ ondersoek m.b.t. Bach, verskyn ook by Schubert primêr in die vorm van 'n kanon (vgl. p. 127 e.v.).

1) PIENAAR: op. cit. p. 20

2) Vgl. bv. die slot van Kantate nr. 105

Vgl. verder die verskyning hiervan by Mozart en Wolf

(PIENAAR: op. cit. pp. 33 - 34)

3) SCHERING, Arnold: Das Symbol in der Musik; Leipzig 1941

8. TOONAARDKARAKTERISTIEK AS MIDDEL TOT DAARSTELLING
 VAN BEPAALDE AFFEKTE GEDURENDE DIE BAROK. SCHUBERT
 SE TOONAARDKEUSES EN MATTHESON SE TEORIE I.V.M.
 DIE KARAKTER VAN TOONAARDE:

Daar is reeds melding gemaak van op watter wyse bepaalde figure in die musiek aangewend is ten einde affekte by die toehoorder te wek en hoedanig hierdie praktyk op 'n intuitiewe, meer verpersoonlikte vlak bly voortleef het, ook in die Romantiek. Benewens hierdie figure is gedurende die Barok ook metrum, tempi, ritmes, intervalle, voordragtekens, dinamiek, toonkleure, maar ook spesifieke toonaarde aan spesifieke gemoedsbeweginge gekoppel. Uit die aard van die saak is toonaardkarakteristiek 'n suiwer musikale middel wat aangewend word om affekte te wek en bestaan daar nie soos in die geval van die figure en trope 'n retoriese ekwivalent daarvoor nie.¹⁾ In 'n breër sin kan dit egter met die stemtoon van die spreker vergelyk word wat rou, gevaldig, skel, soet, bars, helder, donker, ensovoorts kan wees en wat 'n uiters belangrike rol speel, by die opwek van affekte.

Die vraag of aan 'n sekere toonaard bepaalde eie-soortige karaktereienskappe toegeskryf kan word, is vir baie eeue reeds omstrede. In teenstelling met Pythagoras, Plato, Aristoteles e.a. betwyfel Athanasius Kircher („Musurgia Universalis" 1650) dit of daar 'n algemeen geldende karakter vir die verskillende toonaarde vas te stel is.²⁾

Die vernaamste skrywer oor die „affekteleer" in die 18^e eeu is Johann Mattheson, wat verklaar het dat: „Alles was ohne löbliche Affekte geschieht, heiszt nichts, gilt nichts, tut nichts." In sy boek „Das Neu-Eröffnete Orchestre" (1713) sê hy o.a. dat elke toon besondere eienskappe besit, en dat die een toon hom diehooreenkomstig van die ander onderskei. Hierdie stelling kan nie sonder meer teengesprek word nie, maar/.....

1) UNGER: op. cit. p. 100

2) KLOPPENBURG, W.C.M.: Die Ontwikkelingsgang van de Pianomethoden - van het begin af tot aan de methode van Deppe († 1550 - 1895); Utrecht, Brussel (Uitgeverij het Spectrum) 1951 pp. 337 - 338

maar welke soort gemoedsaandoening elke toon by individuele luisteraars wek - daaroor is almal dit nie eens nie.¹⁾

Volgens D.F. Tovey²⁾ is die opvatting i.v.m. die karakter van toonaarde op sigself totaal subjektief. Wat, volgens hom, hoegenaamd nie subjektief is nie, is die effek van een toonaard, soos benader vanaf 'n ander.

E.A. Lippmann³⁾ spreek in 'n artikel oor simboliek in die tydskrif "The Musical Quarterly" die basiese opvatting uit dat die simbolisme wat aan toonaarde gekoppel word, op vroeëre reeds eksistente assosiasie berus; dat die toonaarde 'n bepaalde musikale konteks begrens. Hulle is simbolies omdat hulle na 'n vroeëre eksistente entiteit verwys; die aanwending van 'n spesifieke toonaard roep 'n spesifieke gegewe wat vroeër reeds bestaan het, voor die gees.

Soos hierbo vermeld, word die assosiasie van toonaarde met bepaalde gemoedsbeweginge reeds in die Antieke en selfs vroeër aangetref. Dat die koppeling van sekere toonaarde met affekte in die Barok nie slegs in die verbeelding van die musici bestaan het nie, maar op fisies-reële grondslag berus, kan ook daaruit verklaar word dat die klawiatuurinstrumente se stemming op die sg. middeleweredige tempering („mitteltönige Temperatur“) berus het. Ook Bach se „wohltemperierung“ behoort volgens Kellat⁴⁾ nie met die gelykmatige (sg. „gelykswewende“) tempering verwar te word nie: veel meer is dit 'n verruiming van die tradisionele middeleweredige tempering in die rigting van die gelykmatige tempering, met die oog op groter toonaardeuse. Wanneer daar geen gelykmatige verdeling van die oktaaf in twaalf gelyke halftone is nie, verskil toonopeenvolgings en akkoorde dus aansienlik wat hulle helderheidsgraad en dissonansie betref.

1) KLOPPENBURG: op. cit. p. 338

2) TOVEY: Tonality; in Music and Letters, No. 13 (1928) p. 343

3) "Symbolism in Music"; Musical Quarterly, Vol. 39, no. 4, (Oktober 1953) p. 571

4) KELLETAT, Herbert: Zur musikalischen Temperatur ins besondere bei J.S. Bach; Kassel 1960 pp. 52 - 53

Daar bestaan 'n hele aantal temperings gedurende die laat-Barok wat almal min of meer variasies is van die middeleweredige tempering, soos bv. dié van Werckmeister, Silbermann, Mattheson en Kimberger. Uit die aard van hierdie sisteme besit die verskillende toonaarde verskillende grade van suiwerheid, sodat die uitdrukkingsmoontlikhede van elk met 'n ander affek geassosieer kan word.¹⁾

Op die oog af skyn die reeks toonaarde wat Schubert vir „Die Winterreise“ uitgesonder het, willekeurig te wees. Vandaar dan ook die feit dat dieselfde toonaard, bv. D-mineur meer as eenmaal sy verskyning maak. So verskyn ook A-mineur twee maal, G-mineur twee maal, B-mineur en ook E-mol majeur twee maal, C-mineur en A-majeur word elkeen drie maal aangetref, terwyl D-majeur, E-majeur, E-mineur, F-majeur, F-mineur en F-kruis-mineur elkeen slegs by een geleentheid as grondtoonaard van 'n lied verskyn.

D-mineur	:	Gute Nacht
		Rast
		Einsamkeit
		Der stürmische Morgen

A-mineur	:	Die Wetterfahne
		Mut

F-mineur	:	Gefror'ne Tränen
----------	---	------------------

C-mineur	:	Erstarrung
		Der greisse Kopf
		Die Krähe

E-majeur	:	Der Lindenbaum
----------	---	----------------

F-kruis-mineur	:	Wasserflut
----------------	---	------------

1) KELLETAT: op. cit. p. 27

E-mineur	:	Auf dem Flusse
G-mineur	:	Rückblick Der Wegweiser
B-mineur	:	Irrlicht Der Leiermann
A-majeur	:	Frühlingstraum Täuschung Die Nebensonnen
E-mol-majeur	:	Die Post Letzte Hoffnung
D-majeur	:	Im Dorfe
F-majeur	:	Das Wirtshaus

Uit bogenoemde blyk dat van die 24 liedere, slegs sewe in 'n majeure-toonaard geskryf is, terwyl die orige 17 almal in die mineur is. Dertien verskillende grondtoonaarde word in hierdie siklus aangewend.

T.o.v. tonaliteit vertoon „Die schöne Müllerin“-siklus van Schubert 'n omgekeerde verhouding: 14 liedere is in die majeure en slegs ses in die mineur geskryf. In hierdie siklus word van 12 verskillende grondtoonaarde gebruik gemaak:

B-mol-majeur	:	Das Wandern Pause Mit dem grünen Lautenbände
G-majeur	:	Wohin? Danksagung an den Bach

C-majeur	:	Halt Morgengruss
A-mineur	:	Am Feierabend
B-majeur	:	Der Neugierige Die böse Farbe
A-majeur	:	Ungeduld Des Müllers Blumen Tränenregen
D-majeur	:	Mein!
C-mineur	:	Der Jäger
G-mineur	:	Eifersucht und Stolz Der Müller und der Bach
B-mineur	:	Die liebe Farbe
E-mineur	:	Trockne Blumen
E-majeur	:	Des Baches Wiegenlied.

Oor die verskillende uitwerking van majeur en mineur hoef daar nie die geringste twyfel te bestaan wat Schubert se liedere betref nie. Soos aangetoon kan word, assosieer Schubert die mineur-toonaard in die „Winterreise" met droefheid of smart, met die harde, onaangename werklikheid; die majeur daarenteen met die positiewe lewensaanvaarding, vredigheid, ook die skone herinnering of droom, met die gevoel van geluksaligheid en geborgenheid. Die verheldering en verdonkering d.m.v. verandering van majeur na mineur of omgekeerd, word meermaal/.....

word meermaal aangetref in die „Winterreise“, soos die volgende enkele voorbeelde sal toon:

Gute Nacht: By die frase „Will dich im Traum nicht stören.....“ vind daar 'n verandering van D-mineur na D-majeur plaas. Afgesien van die reeds vermelde assosiasie van onwerklikheid, slaap of droom wat Schubert aan die majeure-tonaliteit koppel, wend hy hierdie toonaard aan ter beklemtoning van die deernis van die vertrekkende minnaar en die vasberadenheid van die jongeling om nie langer aan minagting en bedrog onderworpe te wees nie.

Der Lindenbaum: Die uitgangstonaard is E-majeur. Wanneer die teks spreek van die swerwer se herinneringe aan die geliefde oord, „Ich musst' auch heute wandern vorbei in tiefer Nacht.....“, vind daar, met die vyandige storm, 'n verandering na E-mineur plaas. Die laaste strofe stel weer 'n terugkeer na E-majeur daar.

Auf dem Flusse: Na die aanvanklike E-mineur-toonaard, vind daar 'n verandering na E-majeur plaas, wanneer die swerwer die gelukkige ontmoeting en samesyn met die geliefde in herinnering roep - gedagtes wat, as gevolg van haar afwesigheid, hom tot swaarmoedigheid stem: „In deine Decke grab' ich mit einem spitzen Stein.....“

Rückblick: Die aangename herinnering aan die vriendelike ontvangs wat die swerwer eens te beurt geval het, word beklemtoon deur die modulاسie na G-majeur - 'n toonaard wat Mattheson¹⁾ bestempel as innemend en oortuigend. Pater Kircher²⁾ beskryf dit as verlief en wellustig, asook eerbaar en behoeder van die ingetoënhed: „Wie anders hast du mir empfangen, du Stadt der Unbeständigkeit.....“

1) WUSTMANN: op. cit. p. 71

2) ibid. pp. 71 - 72

Der Wegweiser: Ook in hierdie lied vind daar 'n modulاسie na G-majeur (vgl. paragraaf i.v.m. „Rückblick“) plaas, wanneer die swerwer homself afvra waarom hy dan steeds voortvlug: „Habe ja doch nichts begangen, dass ich Menschen sollte scheun.....“, hy behoort eintlik geluk deelagtig te wees.

Mut: Die aanvangstonaard van hierdie lied is A-mineur. By die aanvang van die tweede strofe, „Lustig in die Welt hinein gegen Wind und Wetter!“ vind daar 'n verheldering na A-majeur plaas, wat veral in die meegaande „trompettema“ voortgesit word.

Die Nebensonnen: Die tweede strofe, wat van verydeling spreek, neem 'n aanvang in A-mineur, in teenstelling met die aanvanklike A-majeur: „Ach, meine Sonnen seid ihr nicht!“ Mattheson¹⁾ tipeer A-mineur soos volg: „hierdie toonaard besit iets klaend en nooi tot slaap uit; ook is dit geskik om medelye op te wek.....“

Bg. verteenwoordig slegs 'n aantal van die mees prominente modulاسies soos dit in sommige van die liedere van „Die Winterreise“ op die voorgrond tree.

In Mattheson se tyd was daar geen twyfel i.v.m. die psigiese uitwerking van bepaalde toonaarde op die menslike gemoed nie. Oor die besondere karakter van elke toonaard het daar wel verskil van mening bestaan, maar daar was 'n redelik algemene konsensus i.v.m. sekere toonaarde, bv. C-mineur met slaap, vakerigheid, dood; D-majeur vir die feestelik-vrolike; B-mineur vir droefheid en melankolie. Omdat die tempering skynbaar geskied het vanuit C wat relatief „suiwer“ was, het die toonaarde met 4 kruise en 4 molle die sterkste afgewyk en is geassosieer met ang, vertwyfeling of diepe smart. Dit is opvallend dat Schubert in die „Winterreise“ binne hierdie toonaardspektrum bly (tot 4 kruise en 4 molle).

1) MATTHESON, Johann: Das Neu-Eröffnete Orchestre; Hamburg 1713
p. 250

Daar bestaan geen direkte gegewens wat boekstaaf dat Schubert aan 'n psigologiese effek van elke toonaard geglo het nie. Tog is daar 'n bepaalde empiriese assosiasie van toonaard tot die inhoudelike karakter van elke gedig - 'n assosiasie wat tot 'n mate ooreenstem met die eienskappe wat Mattheson aan elk van die toonaarde toegeskryf het - en wat dit moeilik maak om te glo dat Schubert geen positiewe opvatting t.o.v. die psigologie van toonaarde gehuldig het nie. By wyse van vergelyking kan kortliks stilgestaan word by die grondtoonaarde van hierdie 24 liedere, ten einde die korrelasie tussen Mattheson en Schubert se opvatting te bepaal:

MATTHESON:

D-mineur: 'n mens vind in hierdie toonaard iets toegewyds, iets rustigs, dog tewens ook iets wat aangenaam en tevrede is.....dit bevorder die gemoedsrus, wat egter nie verhoed dat uit die tone van hierdie toonaard ook iets vermaaklik en vloeiend saamgestel kan word nie.¹⁾

A-mineur: hierdie toonaard besit iets klaends en nooi tot slaap uit; ook is dit geskik om medelye op te wek; dit kan byna vir alle gemoedbeweginge aangewend word.²⁾

F-mineur: is sag en gelate en besit daarby 'n diep, swaar, met twyfelings gepaardgaande fatale angs; hierdie toonaard druk 'n swart, hulpelose melankolie uit en laat die toehoorders soms huiwer. „Er.....will dem Zuhörer bisweilen ein Grauen oder einen Schauer verursachen.“³⁾

SCHUBERT:

Gute Nacht: rustige onaangeraakteheid van die agterblywendes teenoor die innerlike ontsetting van die swerwer; teerheid en toewyding aan die geliefde, in die laaste instansie: „An dich hab' ich gedacht.“

Rast: rus na die liggaam, maar geen innerlike bevryding nie.

Einsamkeit: konfrontasie tussen die rustige natuur en die onrustige innerlike.

Der sturmische Morgen: behae in die woedende elemente.

Die Wetterfahne: geweld van die natuur, wind; sinisme: „.....was fragen sie nach meinen schmerzen?“

Mut: bravade, opstand, sinisme: „.....sind wir selber Götter.“

Gefror'ne Tränen: melankolie, gelatenheid, verguising.

1) MATTHESON; Orchestre, op. cit. pp. 236 - 237

2) ibid. pp. 238 - 239

3) ibid. pp. 248 - 249

C-mineur: is ho alles 'n lieflike
dog tewens droewige toonaard; dit
is 'n aanwins om deur opgewekte be-
weging, die toonaard te verlewen-
dig anders word 'n mens deur die
sagtheid van hierdie toonaard
maklik lomerig, tensy C juis ge-
bruik word om die slaap te be-
vorder.¹⁾

E-majeur: druk op onvergelyklike
wyse vertwyfeling of dodelike
treurigheid uit; kan met niks
anders vergelyk word as die fatale
skeiding tussen siel en liggaam nie;
„.....hat bey gewissen Umständen
so was schneidendes, scheidendes
leidendes und durchdringendes'..."²⁾
- verklaarbaar uit die dissonansie-
graad van 'n toonaard met 4 kruise
in sy tyd.

F-kruis-mineur: lei tot groot
droefheid; tog is die karakter
van hierdie toonaard eerder smagtend
en verlief as letaal.³⁾

E-mineur: stem tot diepe nadenke;
maak bedroef en treurig, maar so
dat die weg tot troos oopstaan;
die beweging kan wel snel wees,
maar nogtans nie vrolik nie.⁴⁾

Erstarrung: gejaagdheid, ver-
warring, ontnugtering.

Der greisse Kopf: doodsverlange,
lewensmoegheid.

Die Krähe: fatalisme, doodsver-
lange.

Der Lindenbaum: herinneringe aan
verlore geluk en verlange na die
geborgtheid van die bekende,
gewaardeerde dinge.

Wasserflut: droefheid, verlange.

Auf dem Flusse: droefheid,
herinneringe.

1) MATTHESON: Orchestre, pp. 244 - 245

2) ibid. p. 250

3) ibid. p. 251

4) ibid. p. 250

G-mineur: is haas die allerskoonste toonaard; dit vermeng naamlik erns met opgewekte lieflikheid en besit buitengewone grasia; dit is teer, verkwikkend en salwend; dit leen hom tot gematigde klaag en getemperde vreugde.¹⁾

B-mineur: is bisar en melankolies.²⁾

A-majeur: is uiters aangrypend, hoewel dit 'n skitterende karakter besit; tog is dit meer geneig tot klae en treurigheid as tot vermaak.³⁾

E-majeur: is vol patos, triestig, en het 'n absolute afkeer aan weelderigheid.⁴⁾

D-majeur: is van nature ietwat skerp en eiesinnig; besonder geskik vir lawaaierige, vrolike, krygsugtige, opruiende werke..... wel ook tot delikate uitdrukking instaat.⁵⁾

Rückblick: ontvlugting, verlange.

Der Wegweiser: fatalisme, aanvaarding, berusting.

Irrlicht: misleiding, ongeërgdheid.

Der Leiermann: melankolie, afgetrokkenheid; distansiëring van die werklikheid.

Frühlingstraum: aangename droom, selfbedrog.

Täuschung: valse verwagtinge, illusies, lig.

Die Nebensonnen: illusies, lig.

Die Post: onderdrukte opgewondenheid, angs.

Letzte Hoffnung: beangste hoop.

Im Dorfe: naggeluide, uitdaging, aggressiwiteit.

1) MATTHESON: Orchestre; pp. 237 - 238

2) ibid. pp. 250 - 251

3) ibid. p. 250

4) ibid. p. 250

5) ibid. pp. 242 - 243

F-majeur: is in staat om die skoonste emosies van die wêreld uit te druk; grootmoedigheid, standvastigheid, liefde en alle verhewe dinge; hierdie toonaard doen dit op natuurlike wyse, met 'n onvergelyklike gemak, waarby in die geheel geen dwang nodig is nie; Mattheson wys daarop dat hoewel F 'n majeure-toonaard is, dit tog in staat is om die teerste gewaarwordinge uit te druk.¹⁾

Das Wirtshaus: dood, verlange na rus; oënskynlike lafenis.

Die vergelyking tussen die opvatting van Mattheson en Schubert insoverre dit die psigologie van die toonaarde betref, bied genoegsame grond om te aanvaar dat Schubert wel in 'n mindere of meerdere mate bepaalde toonaarde met bepaalde affekte verbind het. Die helfte van die toonaarde (f, c, f-kruis, e, b en F) toon 'n sterk ooreenkoms, vier toon 'n redelike verwantskap met Mattheson (d, E, A en D) terwyl slegs twee (a en g) nie eintlik korrespondeer met hierdie ouere voorstelling nie.

1) MATTHESON: *Orchestra*, pp. 239 - 240

9. ANALISE VAN DIE WOORD-TOON-VERHOUDING IN „DIE WINTERREISE“:

9.01. GUTE NACHT

GOEIE NAG

Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh ich wieder aus,
 Der Mai war mir gewogen mit manchem Blumenstrauss.
 Das Mädchen sprach von Liebe, die Mutter gar von Eh',
 Nun ist die Welt so trübe, der Weg gehüllt in Schnee,
 Ich kann zu meiner Reisen nicht wählen mit der Zeit,
 Muss selbst den Weg mir weisen in dieser Dunkelheit
 Es zieht ein Mondenschatten als mein geführte mit,
 Und auf den weissen Matten such ich des Wildes Tritt.
 Was soll ich länger weilen, dass man mich trieb hinaus?
 Lass irre Hunde heulen vor ihres Herren Haus!
 Die Liebe liebt das Wandern - Gott hat sie so gemacht -
 Von einem zu dem andern, fein Liebchen, gute Nacht!
 Will dich im Traum nicht stören, wär schad um deine Ruh,
 Sollst meinen Tritt nicht hören, sacht, sacht die Türe zu!
 Schreib im Vorübergehen ans Tor dir: gute Nacht,
 Damit du mögest sehen, an dich hab ich gedacht.

Vreemd het ek hierheen gekom, vreemd gaan ek weer hiervandaan,
 Meimaand was vir my belaaï met blommeprag,
 Die meisie het van liefde gepraat, haar moeder selfs van trou,
 Nou is die wêreld somber, my pad bedek met sneeu,
 Ek het geen keuse as om te vertrek nie,
 Ek moet self my weg vind in hierdie duisternis,
 Daar gaan n maanskadu as my reisgesel mee,
 En op die wit sneeu seek ek na die wildspoor.

Waarom sal ek langer vertoef net om uitgedryf te word?

Laat wilde honde voor haar vaderhuis huil!

Die liefde hou van swerwe - God het dit so gemaak -

Van die een na die ander: klein liefling goeie nag!

Ek wil jou in jou droom nie steur nie, dit sou jammer wees om jou

rus te onderbreek,

Jy behoort my voetstappe nie te hoor nie, sag, sag na buite!

Ek skryf in die verbygaan by die hek vir jou goeie nag,

Sodat jy kan sien ek het aan jou gedink.

„Ek het na jou huis gekom as 'n vreemdeling en ek vertrek as 'n vreemdeling. Maar jou skadu sal my volg oor die sneeu in die maanlig, my agtervolg waar ek ook al gaan. Ek vertrek, stil, om jou nie in jou slaap te steur nie. Ek sal in die sneeu skryf „goeie nag" om jou te vertel dat ek gegaan het, met jou in my gedagtes.”

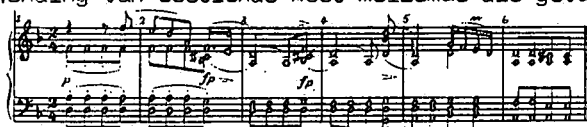
Die gedempte D-mineur akkoorde, afwisselend met passasies in F-majeur, beweeg voort soos die gedempte, onwillige voetstappe van die vertrekkende minnaar,¹⁾ wat hier sy bekende omgewing verlaat om so sy swerwe deur die „winterland" te aanvaar.

Soos ook in van die ander liedere die geval is, word die essensie van die lied reeds aangetref in die gemelde agstenootbegeleiding, wat slegs sporadies van die aanvanklike patroon afwyk. Die melodiese vier- agstenoot-motief in die boonste begeleidingstem van maat (1)/2 antisipeer die eerste vier tone van die dalende sangstem wat so dikwels daarna verskyn, maar kan in sy uitbreiding ook beskou word as 'n kragtige samevatting van mate 7 - 11 van die stemparty (vgl. maat 1 - 2).

Belangrik in hierdie verband, is ook die dalende beweging oor die verminderde kwart (cis - f) in maat 2⁴. In totaal verteenwoordig dit 'n daling van 'n 13de met 'n heel bepaalde „Trauer"-effek, (vgl. maat 1 - 3).

1) BELL: op. cit. p. 97

Hierdie melodiese lyn wys nie alleen heen op die herhaaldelike afwaartse beweging wat in die verloop van die lied verskyn nie, maar beklemtoon ook deur die voortdurende terugkeer daarvan die dominant-tonika progressie wat by implikasie die klem op die finaliteit van die afskeidsgroet en die vertrek laat rus. Die hoofsaaklike strakke afgemetenheid wat die inleiding tot op hierdie punt vertoon het, word momenteel verbreek deur die versierde sestiende-noot-motief wat in maat 5 verskyn, soos ook in die verloop van die lied met die aanwending van sestiende-noot-melismas die geval is (vgl. maat 5):



In dieselfde verband kan die gepunteerde ritmiese figuur wat dikwels in die stemmelodie en later ook in die begeleiding voorkom, genoem word. Vanweë die „buigzaamheid“ daarvan, kontrasteer dit telkens met die oorheersende reëlmatige agstenootverdeling.

Besondere nadruk word verleen aan die aanvangsfrase van die sangstem, „Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh ich wieder aus“ („Ich kann zu meiner Reisen nicht wählen mit der Zeit“), wanneer dit onmiddellik deur 'n presiese herhaling t.o.v. melodie sowel as begeleiding opgevolg word, d.i. Anaphora.

Waar die voorafgaande twee frases 'n voortdurende afwaartse melodiese neiging vertoon het, vind die omgekeerde daaropvolgend plaas. Ook die begeleiding wyk van die voorafgaande patroon af en vertoon groter beweeglikheid, terwyl die verandering van die mineur na die verwante majeur 'n effek van verheldering meebring.¹⁾ Hierdie momentele opflikkering dui egter nie alleen op die aangename herinnering aan die geliefde en gelukkiger omstandighede nie, maar beklemtoon ook die ironie wat uit die teks spreek: Die meisie het van liefde gepraat, die moeder selfs van trou.....maar ten slotte het die wandelaar alleen maar sy eie skadubeeld as reisgesel. Uit die aard van die gegewe kan die herhaling van hierdie frase, m.b.t.

die sangstem/.....

1) Vgl. PIENAAR: op. cit. pp. 20 - 21

die sangstem, as 'n reële sekvens 'n rein kwart hoër, met slegs 'n geringe ritmiese afwyking aan die einde, as 'n geïntensiveerde herhaling, Epanalepsis, met ironiese inslag geld, aangesien dit om die beklemtoning van die wispelturigheid en ontrou van die liefde handel.

Nà hierdie kortstondige verheldering tree weer eens die afwaartse melodiese verloop en mineur-tonaliteit na vore; asook die klaende wisseltoonmotief wat ostinato-agtig behandel word. Die afwaartse melodiese spronge wat in die stemmelodie voorkom, werk versomberend en beklemtoon die vertroebeling wat in die wêreld van die wandelaar ingetree het en sy vergeefse soektog na spore in die sneeu: „.....(nun) ist die Welt so trübe.....“, en kan as sulks as Emphasis vertolk word. Ter wille van die nadruk word hierdie frase met slegs 'n geringe wysiging t.o.v. die laaste twee polse, as Anaphora herhaal.

Die tussenspel wat die tweede sowel as die derde strofe voorafgaan, verteenwoordig 'n presiese weergawe van die inleidende mate. Hoewel daar oor die algemeen baie groot melodiese ooreenkomste tussen die twee gedeeltes bestaan, kan die derde strofe (d.i. maat (39)/40 - 70) as 'n afwykende herhaling of Polyptoton van die eerste strofe beskou word.

In teenstelling met die gees van verydeling wat in die voorafgaande twee strofes vervat was, spreek die derde strofe eerder van 'n bittere verwerping van en rugkering op die onbetroubare en onstandvastige liefde. Die eerste twee frases vertoon wel 'n aanvanklike melodiese ooreenkoms, maar i.p.v. die vroeëre wisseltoonmotief, toon die melodie vervolgens 'n opwaartse wending (vgl. maat 41 en 45) wat deur die sterk melodiese lyn van die tweede frasehelfte bevestig word. Dit word die spieëlbeeld van die innerlike opstand wat die swerwer ervaar: Hierdie verhoogde emosionaliteit vind ook sy neerslag in die sterk opwaartse beweging in maat 42/43; maar lg. beklemtoon gelyktydig die uitdrywing waarvan die teks spreek en geld dus ook as Emphasis (vgl. maat 39 - 43):



Die oktaaf verdubbeling wat in die verbindingsmate 56 en 57 (24 en 25) voorkom, word vanaf maat 58 in die begeleiding voortgesit en hierdie Ostinato-motiewe help mee om die hoogtepunt wat eventueel bereik word, ook in die klavierparty sy beslag te gee, deurdat die uiterste omvang aansienlik vergroot word en vervul so die rol van Emphasis (vgl. maat 56 - 57).

Wanneer daar in die teks op die finale afskeid gedui word, verskyn in die melodie 'n gepunteerde figuur in afwaartse spronge, soos in die geval van die eerste twee strofes, om die melankolie te beklemtoon. Uitgesonderd die hoë f in maat 64, waarmee 'n sekere mate van beslistheid en klein klimaks weerspieël word, verteenwoordig die tweede frase 'n presiese herhaling ter wille van die nadruk, 'n Anaphora van die voorafgaande.



Ooreenkomstig Schubert se assosiasie van die majeur-tonaliteit met die droom, in teenstelling met die mineur as verteenwoordigend van die harde werklikheid¹⁾, is die aanvang van die vierde strofe nie in D-mineur nie, maar wel in die parallelle majeur:

„Will dich in Traum nicht stören.....“ (maat 71 e.v.)

Die frase „.....sollst meinen Tritt nicht hören, sacht, sacht die Türe zu!“ verteenwoordig 'n identiese herhaling ter wille van die nadruk, d.i. Anaphora van die voorafgaande vyf mate. Vanaf die aanvang van die vierde strofe, spreek daar 'n groter mate van beweeglikheid uit die melodie vanweë die toenemende aantal melismas wat hier aangetref word. (Vgl. maat 71 - 87). Betekenisvol is die feit dat die meer beweeglike melodie gepaard gaan met die gedeelte van die teks wat van die werklike moment van vertrek spreek; terwyl die suiwer sillabiese besetting van die woorde „.....an dich hab' ich gedacht“, die nadruk waarmee dit uitgespreek word, onderskryf as Emphasis. Hierdie spesifieke fraseslot, gepaard met die feit dat die betrokke frase 'n kwint hoër verskyn as die voorafgaande frase, bring mee dat hier 'n Epanalepsis of nadruklike herhaling tot stand kom.

1) EGGEBAECHT: op. cit. p. 8

Veral t.o.v. die klavierparty (vgl. maat 80 - 86), word 'n opeenhoping van dieselfde gedagtes deur die herhaaldelike aanwending van die ritmiese motief  en kenmerkende melodiese wending in die begeleiding ter wille van die opbou van 'n klimaks aangetref en verteenwoordig dit sodoende 'n Congeries. Gelyktydig hiermee het die stemmelodie en die begeleiding, in breë trekke gesien 'n parallelle styging vertoon om so 'n klimaks voor te stel, d.w.s. 'n Gradatio.

Die ietwat melankoliese wisseltoonmotief wat reeds by die aanvang van die eerste strofe sy verskyning gemaak het, word vervolgens eers as oorleidingsfiguur aangewend en dan in die begeleiding geïnkorporeer, maar in die laaste geval in die majeur vorm en met harmonies ryker ondersteuning. (Variatio, vgl. maat 9, 88 en 90 respektiewelik):



Die laaste frase van hierdie lied verteenwoordig weer eens 'n Polyptoton of afwykende herhaling van die voorafgaande frase, om sodoende die afskeidsgedagtes voor die finale vertrek te beklemtoon.

In maat 97² word die assosiasie met die droom verbreek en word daar na die „werklikheid“ teruggekeer as die toonaard meteens weer dië van D-mineur is. Vir die wandelaar bestaan die werklikheid daarin dat hy bloot maar aan die geliefde kan dink, omdat sy deur haar bedrog vir hom verlore is. Wanneer sy uit haar droom ontwaak, sal sy die werklikheid van sy boodskap aan die poort vind. Die herhaling van die slotwoorde „.....an dich hab' ich gedacht“ in die mineur, verskyn as Antitheton van die eerste weergawe van hierdie frase gedeelte in die majeur, om sodoende die kontras tussen die droom en die werklikheid te beklemtoon. Die finaliteit van die slotuitspraak word ook bevestig deur die herhaalde A in die begeleiding wat nie meer tot die klavierbas beperk is nie, maar ook deur die diskant opgeneem is (vgl. maat 94 - 99):



Nadat die stem reeds weggestorf het, klink die swerwer se groet nog op, soos 'n eggo uit die begeleiding, as die binnestemme 'n naverwante melodie herhaal (vgl. maat 100 - 105):



Samevattend kan gesê word, dat dit in „Gute Nacht” nie soseer om 'n musikale skildering van die teks in geïsoleerde gevalle handel nie, maar eerder om 'n musikale bevestiging van die inherente effekte deur die teks aangedui. Besondere effekte word aangewend om die inhoud van die teks te beklemtoon, simbole in dië sin dat telkens dieselfde wendinge of motiewe met 'n spesifieke geestesgesteldheid geassosieer word, bv. melodiese styging en daling en die stapmotief. Die mees tasbare simboliek lê egter opgesluit in die mineur-majeur konfrontasie, waarvan Schubert by verskeie geleenthede in die verloop van dië siklus gebruik maak.

Der Wind spielt mit der Wetterfahne auf meines schönen Liebchens Haus
 Da dacht ich schon in meinem Wahne, sie pfiff den armen Flüchtling aus.
 Er hätt es eher bemerken sollen, des Hauses aufgesteckten Schild,
 So hätt er nimmer suchen wollen, im Haus ein treues Frauenbild.
 Der Wind spielt drinnen mit den Herzen, wie auf dem Dach, nur
 nicht so laut.

Was fragen sie nach meinen Schmerzen? Ihr Kind ist eine reiche Braut.

Die wind speel met die weerhaan op my liefling se huis,
 Daar het ek reeds in my waan gedink, hy dryf die arme vlugteling uit,
 Hy moes dit eerder bemerk het, die huis se opgehefte skild,
 Dan sou hy nooit in hierdie huis na 'n troue vrouebeeld gesoek het nie.
 Die wind speel daarinne met die harte, soos op die dak, net nie so luid
 nie.

Wat vra hulle na my smarte? Hulle kind is 'n ryk bruid.

Die weerhaan op haar huis se dak draai saam met die veranderlike giere
 van die wind. 'n Gepaste beeld van die harte daarinne.

Die merkwaardige begeleiding suggereer die wilde beweging van die
 weerhaan, en die afwisselend gelykmatige en springende vokale lyn,
 die konflikterende stemminge van die veragte minnaar se berou en
 bitterheid.¹⁾

Die wind se spel word gesuggereer deur die wisselende ritmiese groep-
 ering wat gereeld voorkom, die sestiendenoot- wisselmotief, die
 versierings in die vierde en vyfde mate, die dinamiese fluktuasie
 en die heen-en-weer wisseling in toonregister oor 'n twaalfde omvang.
 Hierdie element onderskryf gesamentlik die byskrif „.....onruhig“
 wat bo-aan die lied verskyn.

1) BELL: op. cit. p. 97

Die parallelle oktaaf-beweging in die inleidende mate (vgl. maat 1 - 5) antisipeer die parallelle beweging van die stem- en klavier-party. Die ylheid t.o.v. harmonie en timbre, bewerkstellig die effek van innerlike leegheid in die gemoed van die swerwer.

In die aanvangsfrase (vgl. maat 6 - 8) toon die melodie 'n steeds stygende lyn. Die herhaling van die melodiese aanvangsfiguur 'n sekunde hoër (Anaphora) en die verkorte herhaling van die kop van hierdie motief (vgl. maat 8) suggereer die toenemende vaart van die wind, maar ook die opwellende onstuimigheid in die binneste van die swerwer. Hier vind dus 'n opeenhoping van dieselfde gedagtes plaas, d.w.s. Congeries. Ook kan dit as 'n Gradatio geld, aangesien die twee begeleidingstemme parallel-stygend beweeg, met die diskant as 'n verdubbeling van die sangstem.



Die melodiese wending word egter onmiddellik in 'n ander rigting gestuur by die vermelding van die geliefde. (Vgl. maat 9). Treffend is die klaarheid en eenvoud van die majeur-arpeggiofiguur op die dominant, in kontras met die voorafgaande opstapeling van deurgangsnote met die tonika (A-mineur) as oorheersende harmoniese kleur. Die begeleiding kom ook voorlopig hier tot 'n stilstand, maar hierdie wending is slegs van korte duur. Onmiddellik daarna keer die onstuimigheid weer vir 'n oomblik in die klavierparty terug, met 'n figuur wat, uitgesonderd die harmoniese verskil, sterk herinner aan die aanvang van die voorspel. Die opeenvolgende chromatiese tone in maat 10 dra daartoe by om die geestesgesteldheid wat uit die vorige frase gespreek het, opnuut te bevestig; en geld dus as Pathopoiia (vgl. maat 9² - 11):



Die skynbare rustigheid wat vervolgens intree (vgl. maat 11 - 12) is bloot van oppervlakkige aard. Die aandag word hier na binne gekeer en vir 'n oomblik val die klem nie so sterk op die elemente daar buite nie, soos ook deur die invoering van totaal verskillende musikale stof onderskryf word. Basies is die ritmiese struktuur van die begeleidings-figuur wat in maat 1 en op soortgelyke plekke aangetref word, in maat 11 in die stem te herken. Die wyse waarop die „arme vlugteling“ as't ware uitgekoggel word, spreek duidelik uit die intensiverend-herhalende motiewe in die sangstem in mate 12 en 13, asook uit die oktaaf-accieccaturas in die begeleiding. (Anaphora). Die bespotting wat uit hierdie frase spreek, bring mee dat hierdie motiewe as Mimesis beskou kan word. Ook geld dit as 'n geval van Hypotyposis, daar dit die gefluit versinnebeeld (vgl. maat 12 - 14):



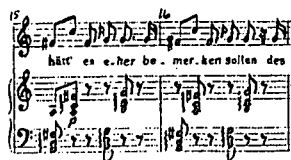
Die arpeggiando-begeleiding (vgl. maat 15 - 18) handhaaf die skyn van kalmte en versinnebeeld die minder hewige spel van die wind. Die koggelmotief wat in maat 12 en 13 vir die eerste maal verskyn het, word nou tot sinnebeeld van die verworpe minnaar se verydelling en bespotting. 'n Onderdrukte stuwung spreek uit die „koggelmotief“ met die omvang van 'n verminderde kwint (Parrhesia) en die onrustige gepunteerde ritme in maat 15:



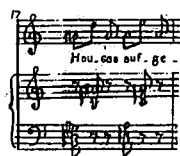
Die daaropvolgende Anaphora (vgl. maat 16) herhaal die materiaal wat in maat 15 verskyn het, ter wille van die nadruk feitlik letterlik,

uitgesonderd/.....

uitgesonderd die sesuur in maat 16 wat i.p.v. die puntering verskyn. Hierdie sesuur word aangewend ter wille van die aksent op die „weerhaan” waarvan daar weer eens melding gemaak word en werk dus intensiverend (vgl. maat 16):



n Congeries word in maat 17 aangetref, wanneer die herhaling van die „koggelmotief”, wat in die voorafgaande twee mate verskyn het, versnel word en sodoende n opeenhoping van dieselfde gedagtes plaasvind (vgl. maat 17):



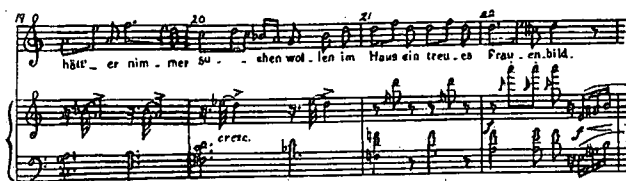
Die sestiendenoot-melisma in maat 18 dien as beklemtoning van die verwysing na die weerhaan op die dak, maar tree ook as n geval van Hypotyposis (woordskildering) op, waar daar n verwysing na die opgehefde vaandel is. Die betekenis wat hierdie simbool van varydeling vir die minnaar inhou, spreek uit die aanvanklike sprong van n verminderde sewende, sowel as uit die verminderde drieklank waardeur dit ondersteun word, en kan dus ook as Parrhesia beskou word (vgl. maat 18):



Die uitgeskrewe kort voorslae wat in maat 19 en 20 in die begeleiding verskyn, dien as n voorbereiding van die oktaaf-acciaccaturas wat in verbinding met die „koggelmotief” in maat 21 en 22 verskyn. Hier vind dus n opeenhoping van dieselfde gedagtes, d.i. Congeries, plaas. Die melisma wat teenoor die woord „suchen” verskyn, beklemtoon die „soek” van die minnaar na die beeld van die geliefde. n Bepaalde

mate van/.....

mate van ironie spreek uit die feit dat die „koggelmotief” in die melodie aangewend word, wanneer die teks van ’n „troue vrou” spreek, asof dit die absurditeit van die verwagtinge van die minnaar wil onderskryf (vgl. maat 19 - 22):



Die geleidelike stygende lyn wat t.o.v. die diskant sowel as die bas bemerk word, sowel as die toename in klanksterkte wat na die klimaks in maat 22 lei, dui hier op ’n Gradatio.

Na die klimaks wat hier bereik is, tree die arpeggio-inleidingsmotief op die dominant kortstondig terug, as ’n momentele verwysing na die onstuitbare spel van die wind. (Vgl. maat 22 - 24). Die krag van hierdie frase is nie in die omvang daarvan geleë nie, maar is eerder kwalitatief van aard; binne die bestek van twee mate word daar van ’n dinamiese uiterste (*forte*) na ’n ander uiterste (*pianissimo*) beweeg. Hierdie dinamiese afname word gevolg deur ’n sterk afwaartse melodiese beweging, terwyl die volgehoue dominantharmonie spanningsvol werk.

Vanaf maat 25 word die unisoon oor drie oktawe uitgebrei en neem die effek van leegheid dienooreenkomstig toe. Op ’n laer dinamiese vlak as wat voorheen die geval was, keer die aanvangsmelodie weer terug. (Vgl. maat 25 - 28). Hier handel die teks om die verdeling van die minnaar.

Die aanvallige melodiewending (vgl. maat 27 - 28) suggereer die subtiele wyse waarop die „elemente” selfs nie die harte van mense ontsien nie:

„Der Wind spielt drinnen mit den Herzen wie auf dem Dach.....”

Die oorleidingsfiguur wat op hierdie frase volg (vgl. maat 28 - 29) neem 'n dinamiese teenoorgestelde wending as wat in maat 22 - 24 die geval was. Die musikale stof verskyn in eg. geval nog meer gekonsentreerd en besit vanweë die chromatiek 'n besondere krag. (Pathopoiia).

Lg. effek word geïntensiveer deur die onsekerheid wat spreek uit die onverwagse stilstand op die tweede omkering van die F-majeur akkoord en die herhaling van die c- des interval in die stem:

„Was fragen sie nach meinen Schmerzen?"

Die miskennis wat die swerwer moes beleef, spreek uit die klimaks wat in die daaropvolgende mate ontplooi. In die kring waaruit die swerwer verstoot is, heers oorfloed en selfgenoegsaamheid:

„Ihr Kind ist eine reiche Braut!"

Hier is 'n duidelike voorbeeld van hoe Schubert met 'n beperkte hoeveelheid musikale middele 'n grootse moment kan skep. Vir die eerste maal tree die majeure-tonaliteit onversluierd op die voorgrond, met 'n „verhelderende" effek. Die stygende melisma in maat 32 besit 'n groot intensiverende krag, wat as aanloopfiguur die hoogtepunt in maat 33 tot volle ontplooiing voer. Waar die teks van die „reiche Braut" spreek, toon die begeleiding 'n ryker inkleding wat opvallend kontrasteer met die voorgaande drie mate (vgl. maat 30 - 32). Hierdie hoogtepunt bereik egter nie volkome finaliteit nie, aangesien die frase op die swak pols afsluit:



Op hierdie punt tree 'n element tiperend van Schubert se werk en een wat dikwels in die „Winterreise" aangetref word, na vore: onmiddellik naas die hoogtepunt in die majeure (vgl. maat 33), verskyn die „windmotief" in die tonika mineur, met 'n gevolglike „verdonkering".

Besonder spanningsvol werk die versierings oor 'n interval van 'n vergrote tweede in maat 35 en 36. Dit verleen 'n onheilspellende kleur aan hierdie frase waar die teks weer eens na die kil, meedoënlose spel van die wind verwys:

„Der Wind spielt drinnen mit den Herzen“.

Ook in die melodie-aanvang is meer spanning vervat as by die ooreenstemmende frase in maat 24/25. Nie alleen is die aanvangsinterval van 'n sekst tot 'n kwart gewysig nie, maar die daaropvolgende maat (vgl. maat 35) verskyn as 'n geheel 'n sekunde hoër, met maat 36 as Anaphora:



Weer eens verskyn die chromatiese oorleidingsfiguur (vgl. maat 38/39) soos in die geval van maat 28/29, maar met 'n gewysigde aanvang.

„Was fragen sie nach meinen Schmerzen.....?“

Wanneer hierdie vraag vir die tweede maal verskyn (vgl. maat 39 - 41), is dit aanvanklik identies met die eerste verskyning. Die begeleidingsharmonie word egter in maat 41² d.m.v. 'n sesde-akkoord in 'n ander wending gevoer: die vraag word as 'n reële sekvens 'n majeur tweede hoër herhaal, as Epanalepsis.

Wanneer die teks weer eens van die geliefde as bruid spreek, is die toonaard, net soos in die vorige geval, A-majeur. Die besondere begeleidingsmodulasies wat in verbinding met die laaste twee frases verskyn, verhoog die spanning aansienlik. Die melisma in maat 44 tree meer geïntensiveerd na vore as in maat 32, vanweë die aanvanklike opwaartse sprong, trapsgewyse beweging in teenoorgestelde rigting gevolg deur 'n opwaartse sprong. Ook die nootwaarde op die woord „rei(che)“ (vgl. maat 45) word verleng en dien as voorbereiding vir die finaliteit van die slotkadens. Die begeleiding en dinamiek dra ryklik daartoe by om die bittere ironie van hierdie hoogtepunt sy beslag te laat kry. In die diskant word 'n stygende toonleer aangetref wat 'n twaalfde oorspan terwyl die klavierbas dit met volledige vierklanke ondersteun, d.i. Emphasis:



Die chromatiese passaat in maat 46, wat tot die herbevestiging van die mineurtoonaard lei, laat noodwendig ook weer die oorspronklike geestesgesteldheid herleef as Pathopoiia:



Die gehele gedeelte vanaf maat 34 kan dus as 'n nadruklike herhaling, d.i. Epanalepsis van maat 24 - 33 beskou word. Uitgesonderd die a in maat 47 en die aksentuerende sesuur in maat 47 en 48, stem die naspel ooreen met die voorspel (vgl. maat 1 - 5) om ten slotte weer eens die spel van die wind te bevestig.

9.03 GEFROR'NE TRÄNEN

BEVRORE TRANE

Gefror'ne Tropfen fallen von meinen Wangen ab:

Ob es mir denn entgangen, dass ich geweinet hab?

Ei Tränen, meine Tränen, und seid ihr gar so lau,

Dass ihr erstarrt zu Eise, wie kühler Morgentau?

Und dringt doch aus der Quelle der Brust so glühend heiss,

Als wolltet ihr zerschmelzen des ganzen Winters Eis!

Bevrore druppels val van my wange af:

Of dit my dan ontgaan het, dat ek geweene het?

Ag trane, my trane, en is julle selfs so lou,

Dat julle verstar tot ys, soos koel môredou?

En dring tog diep uit my bors so gloeiend warm,

Asof julle die ganse winter se ys wou wegs melt!

„My brandende trane behoort selfs die sneeu te laat smelt.

Maar die ysige wêreld bly steeds onverskillig.”

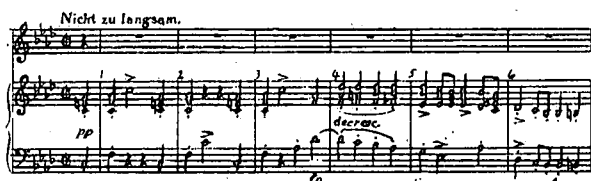
Die opstandigheid en bittere ironie waarop die vorige lied (Die Watterfahne) aangespeel het, ontbreek hier heeltemal. Die trane skroei hom. Sy hart is vergruis. Hierdie is die eerste van baie liedere in die siklus, van uiterste smart. Die musiek skep die indruk van onegalige voortgang, van obstruksie deur die sinkopefiguur en die hink en sleep van die swerwer se voetstappe.¹⁾

Die „bevrore trane” waarom dit in hierdie lied handel, word veral gesuggereer deur die isolasie van die akkoorde en enkeltone; deur die gesinkopeerde enkeltoon wat telkens by wyse van ’n sprong bereik word en die bykans ostinate herverskyning van die motief, wat as ’n vorm van verstarring geld. (Anaphora; Congeries). Die gestalte wat die voorspel vertoon (vgl. maat 1 - 6), word as basis van die begeleiding gehandhaaf, wat slegs sporadies gewysig word, maar waarvan die oorspronklike struktuur steeds herkenbaar bly.

1) BELL; op. cit. p. 97

In maat 4 word 'n opeenhoping aangetref van die staccato-akkoorde wat in die vooraangaande mate telkens deur die tussentrede van die sinkope onderbreek is, d.i. Congeries. Die ritmiese wysiging, chromatiese verskuiwing van die binnestemme en die dalende melodiese lyn van die basparty, bring 'n opmerklike kontras met die eenvoudige herhaling van 'n musikale gedagte van beperkte omvang mee. In die daaropvolgende maat (vgl. maat 5) keer die aanvanklike ritmiese patroon in die basparty terug, terwyl die ritmiese struktuur van die bowestemme die ritme van die stemmelodie en die begeleiding soos dit dikwels in die verloop van die lied sal verskyn, antisipeer.

Maat 6 kontrasteer ietwat met die vorige twee mate vanweë die harmoniese ylheid wat deur die parallelle oktaafbeweging van die twee begeleidingstemme ontstaan. Ongeag hierdie verskil, geld maat 6 as 'n logiese voortvloeiing van maat 5 en staan nóg nader aan die ritmiese patroon wat later telkens verskyn.



Wanneer die sangstem intree, vertoon die melodie 'n oorwegend dalende lyn. Die dalende mineur sekunde (vgl. maat 8³⁻⁴) en die daaropvolgende vallende mineur terts sprong (vgl. maat 9¹⁻³), kan as suggestie van die „Tropfen fallen" geld (Hypotyposis), wat in die teks verskyn. Die sillabiek op hierdie twee woorde onderskryf ook die verstarring wat hier gesuggereer word:



Betekenisvol is die verminderde kwint wat hierop volg; met die hoofsaaklik dalende melodiese beweging daarna in maat 10. 'n Mate van verstarring spreek ook hier uit die feit dat die tweede frasehelfte, na die tussenkoms van maat 9³⁻⁴ dieselfde verloop as die eerste frasehelfte vertoon:



Gedurende die eerste 20 mate van hierdie lied, word daar by herhaling hierdie afwaartse verloop van die melodie binne die omvang van 'n tert, kwart of kwint aangetref.

Die besondere chromatiese inkleding van die begeleiding in maat 12 (vgl. maat 4) geld as 'n Pathopoiia wanneer daar deur die invoering van die chromatiese tone klem op die affek geplaas word. In die sangstem van hierdie maat verskyn daar 'n eenvoudige herhaling op dieselfde toon, wat met die voorafgaande melodiese verloop kontrasteer en waardeur die versonkenheid in die eie gedagte-wêreld, waarvan die teks meld, geaksentueer word:



Die staccato en sinkopiese aksentpatroon word, na die momentele onderbreking in maat 12, weer vanaf maat 13 in die basparty ingevoer. Die diskant dien as beklemtoning van die herhaaldelike afwaartse melodie-verloop wat die stem in die vorige frase gekenmerk het.

'n Herhaling van die voorafgaande drie mate op 'n hoër toonhoogte, word in maat 16 - 17 in die sangstem aangetref, om die verdeling waarom dit hier handel, sterker te onderskryf. Hierdie frase kan

dus as n/.....

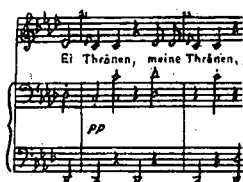
dus as 'n nadruklike herhaling, as Epanalepsis, as uitdrukking van emosionele opwelling beskou word, veral ook vanweë die melismatiese inkleding van maat 16¹ teenoor die enkeltoon in maat 14:



Waar die begeleidingspatroon wat in maat 14 voorgekom het, in die volgende maat letterlik herhaal is ter wille van die nadruk, om sodoende 'n Anaphora te vorm, word die patroon in maat 16⁴ uitgebrei (Paronomasia). In maat 17² - 19¹ neem die begeleiding die slot-frase van die sangstem oor (16² - 17¹), herhaal dit nog eens presies op ostinate wyse (Anaphora, Congeries) en dan as ritmiese motief in 'n laer stemregister in oktawe:



Hierdie verlagings t.o.v. register in die begeleiding, asook in die sangstem (vgl. maat 20⁴) geld as Parenthesis, d.i. 'n verlagings van die stemme wat as beklemtoning van die effek dien, nl. die besondere somber atmosfeer wat in die teks heers. Die begeleiding word vervolgens (vgl. maat 21 - 22) uitgebrei na 'n oktaafverdubbeling oor drie oktawe. Gelykertyd vind 'n versnelling in die begeleiding plaas, deurdat die gesinkopeerde ritme wat met behulp van die geaksentueerde halwenoot in vorige mate verkry is, opgehef word en 'n eweredige kwartnootverdeling intree. Die stemmelodie in maat 21 - 22², wat die uiters beperkte toonumfang van 'n mineur sekunde vertoon, terwyl die versierings op die eerste pols van elk van hierdie mate die rol van 'n seufzer (Aposiopesis) vervul en maat 22 as 'n nadruklike herhaling van maat 21 geld (Epanalepsis), beklemtoon die innerlike versugting waarom dit hier in die teks handel:



Na die yl harmoniese struktuur wat in maat 21 - 22 d.m.v. die oktaafverdubbeling tot stand gekom het, tree die sesde-akkoord in maat 22⁴ besonder prominent na vore vanweë sy bevreesdende werking in die besondere konteks waarin dit verskyn, asook vanweë die „volledigheid" daarvan. Hierdie akkoord, tesame met die aanvangs-noot van die betrokke fraseseksie, wat 'n rein kwart hoër is as die slotnoot van die vorige fraseseksie, beklemtoon die verhoogde graad van gevoelsintensiteit wat uit die teksinhoud spreek. Die effek word verder bekragtig deur die verminderde kwart-interval in die stemmelodie in maat 23, wat opgevolg word deur 'n dalende mineur sekunde, asook die verminderde sewende-akkoord wat die harmoniese basis van die tweede helfte van maat 23 vorm (Parrhesia).

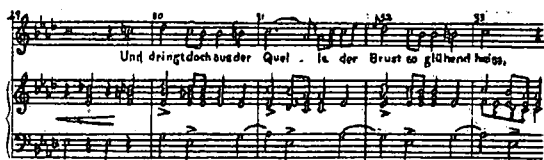


Effektief is die wyse waarop teenoor die woorde „dass ihr erstarret", in die begeleiding 'n blote oktaafverdubbeling verskyn, met die sangstem en diskant in unisoon. (Emphasis). Hierdie idee van „verstarring" word verder beklemtoon deur die klein melodiese skredes wat om die toon es bly sentreer. (Vgl. maat 24³ - 26²). As nog verdere beklemtoning van die „verstarring" waarvan die teks spreek, verskyn die daaropvolgende fraseseksie as 'n reële sekvens, 'n mineur terters hoër, met die aanvangsritme in ooreenstemming met die eerste seufzer in maat 21 en 22. Ten spyte van die momentele terugval na die laer register, toon hierdie frase as 'n geheel 'n steeds stygende lyn, sodat dit in 'n sekere sin as 'n Gradatio bestempel kan word, aangesien daar 'n geleidelike stygende beweging na 'n klimakspunt waar te neem is.

Die wyse waarop die boonste twee begeleidingsterne (vgl. maat 29 - 30¹) telkens met 'n halwetoon verhoog word, beklemtoon die strekking van die teks se inhoud, nl.:

„Und dringt (doch aus der Quelle.....)“

Lg. word deur die aangetoonde verhoging van die dinamiese vlak, asook deur die aksent op die eerste akkoord in maat 30 onderskryf;



Waar die teks weer eens op die „bevorse trene“ sinspeel, die „verstarring“ waarna daar vroeër verwys is weer suggereer, keer die gesinkopeerde begeleidingsfiguur in 'n effens gewysigde vorm terug, nl. dat die staccato's weggelaat word, en 'n gewysigde frasering aangewend word. Die emosionele opwelling wat die teks impliseer met die woorde „..... glühend heiss.....“ word beklemtoon deur die chromatiese melodieverloop van die stem (vgl. maat 30 - 31) wat deur die vergrote drieklank wat deur die begeleiding en stem gevorm word, ondersteun word. Hierdie betekenisvolle modulatie na die majeur dien as spieël van die gloed van innerlike emosie, terwyl die melisma in maat 31³⁻⁴ as Hypotyposis geld, daar dit die „opwelling waarvan die teks spreek, suggereer.

Wanneer maat 32 - 33 met maat 30 - 31 vergelyk word, kom dit op die oog af voor as 'n presiese herhaling ter wille van die nadruk, d.w.s. 'n Anaphora, maar die beklemtoonde deurgangsnoot wat in maat 33¹ in die begeleiding verskyn (alt), skep verder die indruk van 'n nadruklike herhaling of Epanalepsis, veral wanneer die versiering in maat 32 ook in aanmerking geneem word, wat die „opwelling“ waarvan die teks spreek, in sy geheel eksentueer. Vanaf maat 33⁴ - 35¹ word in die begeleiding dieselfde motief weer eens sonder versiering in die linkerhand gevind wat ook terugverwys na die aanvanklike verskyning

van die/.....

van die motief in die sangstem (maat 8), om sodoende 'n samebindende faktor te vorm. Uit hierdie melodie vloei dan in maat 35 weer die gesinkopeerde begeleidingsfiguur voort:



Die koudheid en gevoelsintensiteit waarvan die teks gelyktydig spreek, „..... als wolltet ihr zerschmelzen.....“, word d.m.v. verminderde harmonieë (in maat 34) en die chromatiek (maat 35) geëksentueer, d.i. Parrhesia, Saltus duriusculus. As beklemtoning van „des ganzen Winters Eis.....“, dien die melismas sowel as die eers stygende en dan weer dalende melodieverloop van die sangstem (vgl. maat 36 - 37). Hierdie effek word verder gevoer deur die melismas (vgl. maat 38) en die opwaartse sprong van 'n vierde (vgl. maat 38 - 39) in die sangstem, ewenas die plotselinge verminderde harmonie in maat 39 i.p.v. die tonika wat gesamentlik dien as 'n beklemtoning van die „ys“ waarvan daar in die teks gespreek word. M.b.t. die musikale figure word hier dus van Saltus duriusculus, Parrhesia en Ellipse gebruik gemaak:



Wanneer maat 40 - 47 met maat 30 - 37 vergelyk word, word daar bemerk dat die twee frases identies is, uitgesonderd die twee aanvangsakkoorde van hierdie frases se begeleiding en t.o.v. die teks die „Und“ in die eerste en die „ihr“ in die tweede geval (Anaphora): „Und (ihr) dringt doch aus der Quelle der Brust so glühend heiss, als wolltet ihr zerschmelzen des ganzen Winters Eis“.

Tussen hierdie twee frases verskyn daar 'n herhaling van 'n gedeelte van die voorafgaande frase, wat eerder t.o.v. die teks as die stemmelodie herkenbaar is, d.w.s. 'n afwykende herhaling, Polyptoton.

Wanneer/.....

Wanneer hierdie herhaling weer verskyn (vgl. maat 48 - 49), staan dit melodies nader aan die voorafgaande frase as die eerste geval.

Die gehele liedseksie van maat 29 - 49, toon 'n geleidelike stygende lyn t.o.v. die stemmelodie, deurdat telkens 'n hoër toon as melodiese uiterste getref word, d.i. Gradatio; bv. D in maat 30, E in maat 31, F in maat 37, G in maat 48.

Uitgesonderd die afwyking ter wille van die kadens in maat 54 - 55, stem die naspel ooreen met maat 2⁴ - 6 van die voorspel.

In „Gefror'ne Tränen" is dit besonder opvallend tot watter hoë mate die begeleiding dien om die lied organies tot 'n eenheid te bind. Die gang van die eie gedagtes word beklemtoon deur die feit dat die aanvanklike melodiewendinge nie weer terugkeer nie, maar werklik van die een musikale gedagte na die ander voortvloei. Die kenmerkende staccato en geaksentueerde sinkope in die begeleiding, dien egter om die eenheid te bewaar en die begeleiding verwys op twee plekke (vgl. maat 33 - 35 en 43 - 45) na die aanvanklike stemmelodie.

Ich such im Schnee vergebens nach ihrer Tritte Spur,
 Wo sie an meinem Arme durchstrich die grüne Flur.
 Ich will den Boden küssen, durchdringen Eis und Schnee
 Mit meinen heissen Tränen, bis ich die Erde seh.
 Wo find ich eine Blüte, wo find ich grünes Gras?
 Die Blumen sind erstorben, der Rasen sieht so blass.
 Soll denn kein Angedenken ich nehmen mit von hier?
 Wenn meine Schmerzen schweigen, wer sagt mir dann von ihr?
 Mein Herz ist wie erstorben, kalt starrt ihr Bild darin:
 Schmilzt je das Herz mir wieder, fliesst auch ihr Bild dahin.

Ek soek vergeefs in die sneeu na haar voetspore,
 waar sy aan my arm die groen veld deurkruis het.
 Ek wil die bodem kus, ys en sneeu deurdring
 met my warm tranen, tot ek die grond kan sien.
 Waar vind ek 'n bloeisel, waar vind ek groen gras?
 Die blomme is verdor, die velde lyk so bleek,
 Sal ek dan geen aandenking hiervandaan saamneem nie?
 As my smart swyg, wie vertel my dan van haar?
 My hart is asof verstorwe, koud verstar haar beeld daarin:
 Sou my hart ooit weer ontdooi, vervloei haar beeld ook daarmee!

„Die ysige hand van die winter het alle spore bedek waar ons twee
 vroeër in 'n tyd van lente en hoop gewandel het. Ek sou wou dat
 my tranen die sneeu en ys wegwas om weer haar spore bloot te lê.
 Maar waarom sal ek daarna verlang, as haar beeld vir ewig in my
 hart verstar is?“

Die minnaar se gepynigde gedagtes gaan terug na die herinneringe aan
 gelukkiger dae en vergelyk dit met die koue verstarring wat ingetree
 het geklee in onversteurbare, „gladde“ triole in die klavier en die
 swewende, gemartelde frases in die melodie.¹⁾

1) BELL: op. cit. p. 100

Schubert verdeel die gedig in drie dele, nl. as 4 + 2 + 4 reëls, as musikale Da Capo ABA¹, met die kort middeldeel („Wo find ich eine Blüte.....“) as kontrasterende seksie. Die ideële ooreenkoms in die teks van die A-dele, nl. van vergeefse soeke na spore/aandenkings van sy geliefde, en die gedagte van deurdringing van die ys met warm tranes/ontdooiing van die verstarde beeld in sy hart, het Schubert dus uitmuntend benut.

In hierdie lied vervul die begeleiding 'n besondere rol, deurdat die triole wat daarin verskyn, wel van register verwissel of met afwisselende toonmateriaal gekombineer word, maar nooit verdring word nie. Hierdie konsekwente aanwending van 'n bepaalde begeleidingspatroon, bring mee dat die begeleiding werklik tot 'n simbool word van die „verstarring“ waarvan die lied spreek. 'n Verdere element waardeur hierdie begrip van „verstarring“ onderskryf word, is die feit dat die bykomstige begeleidingsmotief van die linkerhand, soos dit in die basparty in maat 1 voorkom, as ritmiese patroon by herhaling weer verskyn (vgl. mate 3, 5, 8, 10, 12, 14, 20, 44, 65, 67, 69, 71, 77, 103, 105 en in gewysigde vorm mate 16 e.v. en 72 e.v.). „Verstarring“ spreek ook uit die wyse waarop maat 3 en 4, en maat 5 en 6, tonale sekvensiële herhalings van maat 1 en 2 daarstel en die konsekwente, ongewysigde herhaling van die trioolfiguur in die diskant in maat 1 - 4, wat ongeag die dissonans tussen die twee stemme wat daaruit voortvloei, sestien maal die triool-tone $e^b - g - G$ herhaal.

Maat 5 - 7 behou ten spyte van die tonale afwyking van die triool-tone steeds die basiese struktuur wat deur die voorafgaande mate vasgelê is, en dien as 'n voorbereiding vir die intrede van die stemmelodie op die vierde pols van maat 7. Wanneer die stem dan sy loop neem in maat 8, is die begeleidingsmateriaal, uitgesonderd die oktaafverdubbeling op die eerste pols (c, en c), identies met maat 1 om te beklemtoon hoe onafwendbaar die „verstarring“ is, waarom dit hier handel.

1. *Ziemlich schnell.*

Singslimme.

Pianoforte.

Wanneer die stem op die vierde pols van maat 7 intree, word die vergeefse gesoek waarvan die teks spreek, deur die monotone herhaling van die g (maat 7 - 8) en die wyse waarop dit deur 'n opwaartse kwart en 'n nog verder afgeleë mineur sekst (m.b.t. die g) opgevolg word, beklemtoon:

"Ich such im Schnee vergebens....."

Die tweede frase (maat 11⁴ - 15) toon 'n groter elasticiteit en beweeglikheid as die voorafgaande frase, wat d.m.v. die aanwending van melismas bewerkstellig word. Waar dit hier om die herinnering aan vroeëre samesyn handel - „.....wo sie an meinem Arme.....” - verkry die melodie 'n groter bevalligheid, asof die innerlike versterking momenteel verbreek word deur die herinneringsbeeld en spreek ook van groter emosionele intensiteit. Die eerste helfte van die frase (vgl. maat 12 - 13³) geld t.o.v. die stemmelodie as 'n afwykende herhaling, 'n Polyptoton, van maat 8 - 9³. Die begeleiding van maat 12 - 13 is egter identies met dié van maat 8 - 9, uitgesonderd die oktaafverdubbeling in die baspartij van maat 8¹. Hierdie twee frases eindig met dieselfde slotwending (vgl. maat 10 - 11 en 14 - 15), d.w.s. Epistrophe.

Maat $15^4 - 19^3$ stem die teks ooreen met dié van $7^4 - 11^3$. Hier handel dit egter om 'n meer gekonsentreerde, 'n geïntensiveerde daarstelling van die musikale stof. Lg. spreek uit die basiese sirkelgang van die stemmelodie en die feit dat die uiterste melodiese omvang daarvan 'n rein kwart is, waar dit by die vorige verskyning van die ooreenstemmende teksgedeelte 'n mineur sekst was. Hierdie effek word ondersteun deur die feit dat die tweede frasehelfte, uitgesonderd die slottoon, 'n identiese herhaling van die voorafgaande frasehelfte is. Waar in die eerste frasehelfte 'n afwaartse mineur tert verskyn (vgl. maat 17), volstaan die tweede frasehelfte met die es (vgl. maat 19). In hierdie geval handel dit dus om 'n herhaling ter wille van die nadruk, m.a.w. Anaphora. Ook die begeleiding help hier mee om 'n verhoogde mate van gevoelsintensiteit te bewerkstellig, vanweë die herhaling van dieselfde stof. Die „vergeefse soektog" word verder beklemtoon deur die besondere aanwending van die begeleidingsfiguur in die basparty. By die eerste verskyning van die triool- en- halwenoot-figuur, bevat dit 'n wisselmotief op C en D en kom dan op B^1 te staan (vgl. maat 16). Die tweede motief neem dan B^{11} as aanvangstoon en kom ten slotte op C^1 te staan (vgl. maat 17). Lg. lei daartoe dat die volgende motief weer op C begin soos in die eerste geval en die daaropvolgende motief is dus weer identies met die in maat 16/17. Die vrugtelosheid van die soektog word hierdeur beklemtoon.



Maat 20 - 23 toon 'n oorwegend dalende melodiese verloop in die sangstem en begeleiding, asook die wending tot die verwante majeur-toonaard, waardeur die teksinhoud (gelukkige saamwandel in die groen veld) hier besondere beklemtoning ontvang na die klimaks en spanning van die vorige mate. Hoewel die frase nie besondere ooreenkoms toon met die vorige frase wat dieselfde teks bevat het nie (vgl. maat 12 - 15), herinner die ritmiese samestelling van maat 21 tog aan die van maat 13.

Die kalnte wat by die herinnering aan gelukkiger dae ingetree het, is egter van korte duur. Die triofigure in die begeleiding in maat 23 sit nie die afwaartse beweging van die voorafgaande mate voort nie, maar bly op dieselfde toonhoogte staan, terwyl die laer begeleidingstem die toontrappe van die E-akkoord in 'n opwaartse arpeggiiovorm bevat.

Vanaf maat 25 tree daar 'n verhoging in die emosionele vlak na vore. Waar die triofigure voorheen in die boonste begeleidingstem verskyn het, kom dit nou in die onderste begeleidingstem voor. Afgesien van die verhoogde mate van gevoelsintensiteit wat deur die aanwending van 'n laer register in die dominant mineur en die klankverdichting meegebring word, word 'n donkere en sombere ondertoon geskep.

Die stemmelodie besit hier in maat 24⁴ - 26 'n besondere krag, vanuit die dinamiese kwintsprong in die mineur drieklank in maat 25 en die emfatiese versieringstoon in maat 26. Die mate van gevoelsintensiteit wat tot dusver bereik is, word kragtig verder gevoer deur die parallelle opwaartse oktaafbeweging in die klavierskant en veral deur die verminderde harmonie wat hierdie maat, sowel as maat 27 ten grondslag lê en as direkte melodiese antisipasie dien vir die sangstem se frase in maat 27 (ritmies versnel en uitgebrei: Anaphora, Paronomasia, Congeries.) Die afwaartse verminderde sewende-sprong in maat 27 in die stemparty handhaaf die spanning wat tot dusver opgebou is, en los slegs momenteel op die tonika in maat 28 op, om dan in maat 28 - 29 intensiverend deur 'n stygende mineur-sewende en mineur-derde opgevolg te word, om die melodie na as te voer; die hoogste toon wat tot dusver bereik is. Hierdie Gradatio in die sangstem verloop teenoor 'n soortgelyke geleidelike styging in die begeleiding.

The image shows a musical score for a song. It consists of two systems of music. The first system has a vocal line (soprano) and a piano accompaniment (piano). The lyrics are "Ich will den Be - den küs - sen, durch - drin - gen Eis und". The second system also has a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are "Schnee mit mir - den küs - sen". The music is in a minor key and features a variety of rhythmic patterns and melodic lines.

In die geval van maat 30 beweeg die stemmelodie en die klavierskant parallel in sesdes en derdes, terwyl die triole se aanvangsnote telkens 'n styging vertoon en die spanning wat hierdeur ontstaan, deur die aanwending van chromatiese tone verhoog word. Die teenbeweging van stemme word in die daaropvolgende maat in dié sin gehandhaaf, dat die triole en stemmelodie op dieselfde toontrappe bly staan, terwyl die klavierskant steeds opwaarts beweeg. In maat 29 - 32 toon die stemmelodie 'n baie wye omvang, nl. 'n mineur-negende, terwyl die melodieverloop oorwegend 'n dalende lyn vertoon, waardeur iets van die beklag en die „warm trane" wat deur die ys en sneeu moet dring tot by die bedekte spore, weerspieël word. Die rusteken in maat 32 het 'n besondere patologiese effek, nl. van onderbreking van die musikale gedagte (Aposiopesis), wat dan deur die herhaling van die woorde „die Erde" (wat nie in die teks voorgekom het nie) geïntensiveer word. Hierdie effek word versterk deur die Seufzer-figuur in die sangstem en begeleiding op die woorde „die Erde" en die nabootsing van die sangstem deur die klavierparty. Wanneer 'n klein klimaks dan in maat 34 in die sangstem op die hoë D intree, ondersteun deur 'n verminderde vierklank, besit dit besondere trefkrag, veral omdat daar geen kadensiële ruspunt ingetree het vanaf maat 27⁴ nie.



Die teksgedeelte wat vanaf maat 24⁴ verskyn het, word na tien mate weer aangetref, maar besit ten opsigte van die musikale hantering groter gevoelsintensiteit. Vanaf maat 34⁴ verskyn die melodie sowel as die begeleiding in 'n hoër register as wat in maat 24⁴ - 26 die geval was. Die stemmelodie vertoon in maat 35 - 35 'n stygende chromatiese verloop (kwasi-seufzer-motief) wat 'n besondere krag daaraan verleen. Die melodie van maat 36⁴ - 38¹ verskil slegs t.o.v. maat 38 van die voorafgaande twee mate en geld dus as Anaphora

of herhaling/.....

of herhaling ter wille van die nadruk. T.o.v. die begeleiding stem maat $37^4 - 38^3$ ooreen met maat $35^4 - 36^3$. Die wysiging wat dan in maat 38 intree, kan teruggevoer word na maat 28 t.o.v. die klavierdiskant. Van hierdie punt af, d.i. maat 38^3 , is die materiaal identies met maat $28^3 - 33$, uitgesonderd die laaste twee trioelfigure in maat 38 en die eerste in maat 39. I.p.v. om op die hoë D van die verminderde vierklank te staan te kom, sluit die stemmelodie in maat 44 op die tonika, nl. C af. Die wyse waarop die melodie in maat 34 van die verwagte melodiese verloop weggedwing het, deur nie na die tonika te beweeg nie en sodoende tot die daaropvolgende invoeging en herhaling gelei het, het die finale kadens steeds uitgestel en kan maat 34 - 43 as Polysyndeton geld. In hierdie lang uitstel van die kadens word ook iets van die vergeefse soeke uitgedruk.

Er - de, die Er - de seh, Ich will den Be - den
 Rös - een, durch - drin - gen Eis und Schnee mit uns - ren hei - ssen
 Thrä - nen, bis Ich die Er - de, die Er - de seh.

Die tussenspel wat vanaf maat 44 intree, stem t.o.v. maat 44 - 45 presies ooreen met maat 1 - 2 van die inleiding. Die gewysigde wending wat in maat 46 aangetref word, dien as oorleiding (as Napelse sesde wat onverwags as subdominant van die ondermediaan fungeer en na 'n $V_4^6 - \frac{5}{3}$ progressie daarin oplos) na die volgende gedeelte van die lied, wat met betrekking tot die begeleiding weer eens 'n geheel nuwe struktuur vertoon, deurdat die trioelfiguur nou in albei begeleidingstemme voorkom. In die diskant word die roterende drieklankfiguur aangetref soos aanvanklik die geval was en in die basparty verskyn die arpeggioufiguur soos vanaf maat 25 aan te tref was.

Die materiaal wat in die stemmelodie verskyn in maat 47⁴ - 49², is as geheel ritmies en gedeeltelik t.o.v. melodie vergelykbaar met die stemmelodie soos dit in maat 36⁴ - 38² verskyn.



Maat 49⁴ - 51² vorm 'n tonale sekvens, 'n tweede hoër, van maat 47⁴ - 49². Die feit dat die herhaling van die frase op 'n hoër toontrap verskyn, bring mee dat dit as 'n nadruklike herhaling, Epanalepsis, beskou kan word. Lg. word egter duidelik deur die begeleiding onderskryf. Waar die samestelling van die trioelfiguur in die diskant in die geval van die aanvang van die eerste frase telkens 'n majeure-sesse gevolg deur 'n oktaaf was, verander dit in maat 49 na 'n majeure-sewende en 'n oktaaf, sodat daar 'n verhoogde mate van innerlike spanning in hierdie figuur opgesluit is.



Harmonies ontstaan daar in maat 51 momenteel 'n ruspunt, wanneer die tonika harmonie (As) verskyn, maar word onmiddellik weer deur 'n spanningsmoment opgevolg wanneer die verminderde vierklank in maat 52 intree, in samehang met 'n beklemtoonde deurgangsnoot. 'n Geval van 'n Anaphora word hier aangetref, waar die twee frasehelptes identies is. Die teks self herhaal nie, dus is dit 'n suiwer musikale intensivering van die teks.



Wanneer die teks van die verdorde gras spreek - „..... der Rasen sieht so blass....." - gebruik Schubert i.p.v. die A^b -tonika die tussendominant van die verwante mineur as verrassingselement met 'n sprong van 'n rein kwart in die sangstem, wat die effek van 'n ellips het.



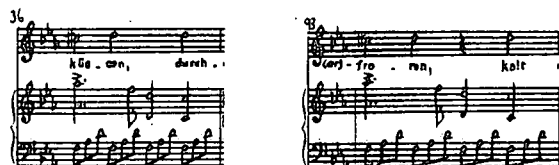
Vanaf maat 55⁴ tot 59² word 'n nadruklike herhaling, Epanalepsis, van die voorafgaande aantal mate aangetref. Die aanvangsinterval van maat 55 - 56 is uitgebrei van 'n rein kwart na 'n verminderde kwint, wat groter intensiteit meebring. Soos in die geval van maat 51 -, 53 vorm die tweede frasehalfte 'n Anaphora van die eerste. By die her- verskyning van die volgende frasegedeelte, „..... der Rasen sieht so blass....." volg egter nou 'n volmaakte kadens op A^b -majeur.



Die vraag: „Wo find' ich eine Blüthe? wo find' ich grünes Gras?“, verskyn nou vir die tweede keer, maar bly as 'n retoriese vraag hang (maat 65) sonder die stelling „.....die Blumen sind erstorben.....". Hier verskyn dus 'n geval van Interrogatio. Na die vorige hoogtepunt word die toonomvang kleiner, die harmoniese ontwikkeling beperkter - dit dra die stempel van resignasie voor die musikale reprise wat in maat 64 intree na 'n kort oorleiding.

Die musikale reprise begin in maat 64⁴ in die oorspronklike toonaard C, en duur tot maat 103, 'n herhaling met sporadiese wysiginge van die materiaal wat in maat 8 - 44 voorgekom het, veral t.o.v. melodiese verloop, ritmiese struktuur, harmonie en begeleiding.

'n Opvallende afwyking is bv. die verkorting van die soepeler halwe-noot op „küssen" (maat 36) tot 'n kwartnoot met rusteken op „erfroren" (maat 93)



Die woord „(da)-hin" ontvang in maat 101 - 102 besondere beklem-toning d.m.v. die helenoot wat oorgebind word om sodoende 'n tydsduur van 5 tellings te bekom. Ter wille van die nadruk en om die finaliteit van die verlies te onderskryf, word die woorde „.....ihr Bild dahin.....", in maat 102 - 103 ten slotte gekonsentreerd herhaal met melodiese wysiging en in korter nootwaardes, dus as 'n gewysigde herhaling (Polypoton).

Uitgesonderd die aanvangsoktaaf op die eerste pols, stem die naspel van maat 103 - 106 presies ooreen met die inleiding (maat 1 - 4). In maat 107 kom die onderste begeleidingstem op die C te staan, wat tot aan die einde van die slotmaat (maat 109) gehoor word, terwyl die aanvanklike trioolfiguur (vgl. maat 1) vir die duur van twee mate (maat 107 - 108) ononderbroke herhaal word, om in maat 109 tot 'n drieklank te stol. Hierdie elemente dra daartoe by om die gedagte van verstarring, „Erstarrung", ten slotte weer te beklemtoon.

As hoofkenmerk van die verstarring dien die ooreenstemmende wendinge wat so dikwels verskyn en veral ook die voortdurende spel met die sekunde wat deurgaans in hierdie werk voorkom.

Am Brunnen vor dem Tore da steht ein Lindenbaum;
 Ich träumt in seinem Schatten so manchen süßen Traum.
 Ich schnitt in seine Rinde so manches liebe Wort;
 Es zog in Freud und Leide zu ihm mich immer fort.
 Ich must auch heute wandern vorbei in tiefer Nacht,
 Da hab ich noch im Dunkel die Augen zugemacht.
 Und seine Zweige rauschten, als riefen sie mir zu:
 Komm her zu mir, Geselle, hier Find'st du deine Ruh!
 Die kalten Winde bliesen mir grad ins Angesicht,
 Der Hut flog mir vom Kopfe, ich wendete mich nicht.
 Nun bin ich manche Stunde entfernt von jenem Ort,
 Und immer hör ichs rauschen: du fändest Ruhe dort!

By die fontein voor die hek staan daar 'n lindeboom;
 In sy skadu het ek menige soete droom gedroom.
 Ek het in sy stam talle geliefde woorde uitgesny;
 Hy het in vreugde en in smart my altyd na hom toe getrek.
 Ek moet nou ook voortswarf in diepe duisternis,
 In die donker het ek my oë gesluit.
 En sy takke het geruis, asof hulle my toeroep:
 Kom hier na my toe, vriend, hier vind jy jou rus!
 Die koue wind het reg in my gesig gewaai,
 Die hoed het van my kop afgewaai, ek het my nie omgedraai nie.
 Nou is ek dikwels verwyder van daardie plek,
 En altyd hoor ek die ruising: jy sou rus daar vind!

„Hier langs die fontein, is die boom in die skadu waarvan ek gedurende die somer gewoonlik gesit en droom het en waarop ek haar naam uitgerf het. Ek het my kop weggedraai omdat ek nie kans gesien het om daarna te kyk nie. Ek het die takke hoor fluister en na my hoor roep. Maar ek moet my gesig wend na die leë toekoms, nie na die so geliefde verlede nie.“¹⁾

1) BELL: op. cit. p. 101

Hierdie eenvoudige lied met sy verhewe gevoelsdiepte is die bekendste en mees geliefde lied van die siklus en word dikwels afsonderlik uitgevoer. Die toonaard van E majeur met sy heldere drieklank-motief en matige tempo, straal ter aanvang iets uit van die gevoel van geborgenheid nà die killer mineur-landskap wat pas deurkruis is. Die klaviervoorspel suggereer die ruising van die blare in die wind - soos in die middeldeel uitvoeriger uitgebou.

Soos reeds gemeld dien die onrustige sestiendenoot-trioolfigure van die inleidende mate as suggestie van blare - „geritsel“, wat later in die middeldeel deur die mineur-wysiging tot simbool word van die koue wind. Die rotasiebeweging binne elke trioolfiguur, die feit dat die trioolgroepe basies parallelle sesdes verteenwoordig en die meegaande dinamiese fluktuasie, werk gelyktydig mee om hierdie ruising van die wind te suggereer. Verder kan die beweeglikheid en voortdurende veranderlikheid ook met die geritsel van die boom geassosieer word. Die frase eindig op 'n vraende toon in die dominant, op die motief cis-b (vgl. maat 2):



In maat 3 verskyn dieselfde note materiaal as in maat 1, slegs 'n oktaaf hoër getransponeer en uitgebrei in maat 4 om 'n Paronomasia te vorm. Maat 4 bevat die roterende trioolfiguur in 'n dalende reeks as 'n voortsetting van dié in maat 3. In die klavierbas word in maat 4 die gemelde cis-b-motief van maat 2 aangetref (vgl. maat 3 - 4):



Vanaf maat 5 word die trioelfiguur voortgesit, aanvanklik teen 'n wisseltoonmotief in die linkerhand en dan gevoer tot 'n meer akkoordale klimaks in maat 7, met 'n subito piano, waar die vraende effek van maat 2 tot 'n viertonmotief op die dominant uitgebou word:



Die „vraag” word onmiddellik herhaal op pianissimo en bly onbeantwoord – simbool van die vereensaming en vraag na die sin van dinge (Anaphora; Interrogatio).

Wanneer die stemmelodie maat 8³ intree, toon die lied aanvanklik 'n akkoordale, byna volksliedagtige eenvoud. Die besondere wyse waarop die eenvoudige drieklankmotiewe gebruik word, verleen egter die effek van 'n diepgevoelde melankolie, van 'n innerlike oortuigingskrag en intensiteit waaruit die klassisiteit van Schubert opnuut spreek.

Waar die eerste helfte van die aanvangsfrase van die stemmelodie uit afwaartse tertsspronge bestaan het, toon die tweede frasehelfte 'n trapsgewyse stygende en dalende kurwe wat gesamentlik met die trioel in maat 11 die woord „Linden-(baum)” in die teks beklemtoon. Maat 13 – 16 stel 'n herhaling ter wille van die nadruk, Anaphora, van die voorafgaande frase daar:



In maat 17 word daar in die stemmelodie 'n eenvoudige intensiverende herhaling op dieselfde toonhoogte aangetref, wat opvallend kontrasteer met die melodiese kurwe van die voorafgaande frase. Dit eindig op 'n onvoltooide kadens met 'n gevarieerde „vraag”-motief (Variatio, vgl. maat 2) in die begeleiding. Hierdie frase word herhaal, maar t.o.v. stemmelodie sowel as begeleiding gewysig. Dit sluit in die tonika:



Die voortdurende beklemtoning deur die begeleiding van die vraende dominanttoon suggereer egter die haardloosheid van die swerwer, die gesoek na vervloë geluk.

In maat 25 - 27 verskyn weer eens die triool-begeleidingsfigure, maar in die mineur. Dit eindig weer met die vraagmotief en word onmiddellik 'n oktaaf hoër herhaal, met die „vraag-motief” egter twee oktawe laer.



Benewens die donkerder mineur tonaliteit wat versomberend werk, skep die gewysigde begeleiding van triole en gepunteerde ritmes wat vanaf maat 29 verskyn, 'n gevoel van onrustigheid en suggereer vanweë die beweeglikheid die swerftog.

Wanneer die stemmelodie in maat $29 - 30^2$ met die in maat $9 - 10^2$ vergelyk word, word bemark dat die melodiese verloop in die twee gevalle ooreenstem, maar dat maat 29^3 tot 'n gepunteerde ritme gewysig is, wat die onderliggende onrus onderskryf, in teenstelling met die gelyke agstenootverdeling in maat 9. Die tweede helfte van die gemelde frase, d.i. maat $31 - 32^2$, is t.o.v. melodiese verloop sowel as ritmiese samestelling in ooreenstemming met maat $11 - 12^2$. (Vgl. die onderstaande):



Die begeleiding toon geen opsigtelike ooreenkoms met dié van die eerste vers nie, behalwe miskien met die gepunteerde opwaartse motief van maat 20, asook die verdere uitbouing van die sporadiese oktaafverdubbeling wat in die eerste seksie voorkom.

Wanneer die frase, maat 33 - 36, met die voorafgaande frase, maat 29 - 32, vergelyk word, word daar t.o.v. die stemmelodie slegs een geringe verskil aangetref, nl. dat maat 29³ 'n gepunteerde ritme vertoon, terwyl daar in maat 33³ 'n gelyke agstenoot verdeling gevind word. Betreffende die begeleiding van hierdie genoemde mate, verskil slegs maat 36 van maat 32, deurdat s.g. gewysig is ter wille van die finaliteit van die kadens. Hierdie wysiginge in ag genome, kan die tweede frase steeds as 'n herhaling van die eerste frase ter wille van die nadruk beskou word, Anaphora.

Soos in die geval van maat 25, word daar in maat 37 weer teruggegaan na die tonika majeur, E-majeur. Hierdie musikale jukstaplasing is 'n tegniek waarvan Schubert heel dikwels gebruik maak en sodoende die kontras tussen bepaalde affekte aksentueer. Die sterk teenstelling in affek kan as 'n soort Antitheton geld, aangesien die swerwer se gevoel van ongeborgenheid sterk kontrasteer met die gevoel van sekuriteit en troos wat hy by die boom ondervind het, en bevat ook iets van die sg. „verhelderingsimbool” soos later by Wolf, Brahms en Wagner aan te tref is.

„Hier find'st du deine Ruh!”

Opvallend is dat die gepunteerde slotmotief van die mineur-seksie verander in soepele akkoorde wat bydra tot hierdie vertroostende effek. By „riefen" neem die begeleiding die sangstem se motief oor as nadruklike herhaling, Epanalepsis:



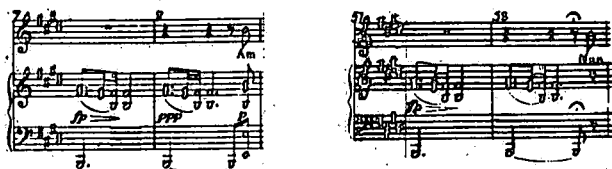
Hierdie gevoel van rus en vertroosting word nu onderbreek deur die „koue wind", daargestel deur 'n direkte sforzando sprong in die submediaan van die tonika-mineur, met die trioelfiguur in die begeleiding. Daar hierdie akkoord gelyktydig die Duitse-sekstakkoord van die tonika, is word harmonies gedurige onrustige wisseling tussen hierdie sekstakkoord en die dominant bewerkstellig, terwyl die boonste begeleidingstem die trioel-motief onveranderd verteenwoordig, (*concitato*). Hierdie bloot harmoniese verplasing gee aan die trioelmotief 'n sinistêre, stormagtige effek. Hierdie onverwagte wending kan beskou word as 'n Ellipsis en ook as Antitheton:



Soos van tevore mond die trioelfiguur uit in die vraag-motief (nou C-B) maar in 'n volgehoue trioelbeweging in die regterhand met oktaafverdubbeling terwyl die linkerhand die hooftone nogeens een oktaaf laer weergee, (Variatio).



Na 'n direkte herhaling van maat 45 - 46 in maat 47 - 48 (Anaphora) word 'n geleidelike klimaks (Gradatio) opgebou deur die trioolfiguur se hooftone as stygende wisseltoon te gebruik (maat 49: e - dis; maat 50 e - f; maat 51: e - eis fis - eis; maat 52: fis - g), om dan in maat 53 tot 'n hoogtepunt te voer deur chromatiese styging gis - a - dis b - c, b - c, om dan weer chromaties te daal tot eis - fis, en ten slotte weer met die tweemaalige vraende slotwending te kom (maat 57, 58). Vgl. maat 7, 8:



Hierdie geleidelike opbou tot 'n klimaks en afname kom ook voor in die stemparty. Die stemparty (maat 45 - 47) kan as vrye variasie van die eerste liedfrase (maat 8 - 10) beskou word (ritmies t.o.v. die opmaat, asook die g - e - slotwending). Dit word voortgesit in maat 47 - 49 in verder gewysigde vorm met groter enfase. 'n Derde verskyning lei tot 'n hoogtepunt by die woorde „flog mir vom Kopfe“, met 'n wisseltoon b - c - b - c - b - c wat intensiveer met die afwaartse oktaaf-sprong, wat gelyktydig toonskilderehend werk (maat 51), Gradatio, Hypotyposis.



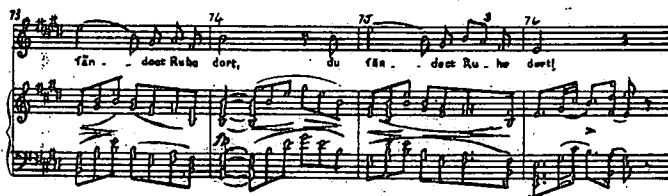
Na die afwaartse oktaafsprong tree 'n verstarring in die stemparty deur toonherhaling wat gelyktydig sinnebeeldig is van die koers-verstarring waarvan die teks spreek: „.....ich wendete mich nicht.“ (Hypotyposis, Verstarringsimbool). Die lae toonregister van die stem verhoog die effek van bitterheid. Dit kan as Parenthesis beskou word.

Schubert bereik hier 'n besondere effek deur hierdie uitbeelding van die lewenstorms wat in die swerwer se gees woed. Onbeantwoord bly die retoriese vrae hang (na die sin van die lewe?) in maat 57 en 58 in die begeleiding. (Interrogatio, Anaphora).

Die firmate wat in maat 58³ voorkom, vervul 'n besondere rol, in die sin dat dit 'n beslissende finaliteit aan die afsluiting van die voorafgaande gedeelte verleen; die werking daarvan is egter ook antisiperend van aard, aangesien die pouse die geleentheid skep om, na die aanhaling van die vorige maat (maat 57) en ook van maat 58, die betrokke assosiasie met die oorspronklike melodie te laat insink, asook om die oorspronklike toonaard her te bevestig, aangesien die dominanttoon, B, vir 'n verlengde tydsduur bly voortklink.

Wanneer die aanvanklike melodie dan ten slotte weer verskyn, stem dit ten opsigte van die eerste twee frases (maat 59 - 66) presies met die stemmelodie van maat 9 - 16 ooreen en soos voorheen die geval was, vorm die tweede frase 'n Anaphora van die eerste frase.

In die begeleiding word teruggegryp na die mineur-deel (maat 29 e.v.) se kwasi-ostinate begeleidingsmotief, maar in majeure vorm, wat iets van die vervloë rus suggereer. Vanaf maat 67 verskyn dit in oktaafverdubbeling. In maat 69 word momenteel weer die sangstem nageboots, en dan word die ostinate motiewe tot 'n klimaks gevoer, veral deur stemvermeerdering vanaf maat 73.



Die naspel wat vanaf maat 77 intree, vertoon ten slotte weer die trioolmotief wat met die „wind” geassosieer is. Maat 77 - 80 stem ooreen met maat 1 - 4 van die inleiding, behalwe dat die rusteken wat in maat 4 verskyn het, in maat 80 met 'n punt vervang word. T.o.v. die eerste drie agstenootverdelings stem maat 81 met maat 5 ooreen, daarna word 'n derde verdubbeling in die trioolfiguur aangetref, soos die geval in maat 56³ was.

Die strakke akkoordale afsluiting van die vroulike slot in maat 82, waardeur die dominant weer eens beklemtoon word, staan in skrilte kontras met die hoë mate van beweeglikheid in die begeleiding waardeur dit voorafgegaan is.

Manche Trän' aus meinen Augen ist gefallen in den Schnee;
 Seine kalten Flocken saugen durstig ein das heisse Weh.
 Wenn die Gräser sprossen wollen, weht daher ein lauer Wind,
 Und das Eis zerspringt in Schollen, und der weiche Schnee zerrinnt.
 Schnee, du weisst von meinem Sehnen: sag, wohin doch geht dein Lauf?
 Folge nach nur meinen Tränen, nimmt dich bald das Bächlein auf.
 Wirst mit ihm die Stadt durchziehen, muntre Strassen ein und aus;
 Fühlst du meine Tränen glühen, da ist meiner Liebsten Haus.

Menige trane het uit my oë in die sneeu geval;
 Die koue vlokke het dorstig die warm trane opgesuig.
 Wanneer die gras wil uitspruit, waai 'n lou wind daervandaan.
 En die ys bars in stukke, en die sagte sneeu vergaan.
 Sneeu, jy weet van my versmagting, sê my, waarheen is jy op pad?
 Volg maar net my trane, dan word jy gou in die stroompie opgeneem.
 Jy sal met hom deur die stad vloei, in en uit deur vrolike strate;
 Daar jy my trane voel gloei: daar is die huis van my liefste.

„Stroom, dra my warm trane saam op jou tog. Wanneer jy by haar
 huis verbygaan, sal jy hulle in jou koue dieptes voel brand.“¹⁾

Die lied besit 'n baie sterk intensiteit. Die morbiede grouheid van die
 eerste F-kruis-mineur deel word vlugtig verlig deur die prismatiese
 somber kleure van die middeldeel in die verwante majeur, om weer af
 te sluit in die mineur.

1) BELL; op. cit. p. 101

Aangesien ons hier met 'n herhalende strofelied te doen het, is die presiese woord-toon-verhouding moeiliker bepaalbaar. Dit kan aangeneem word dat Schubert basies van die grondaffek (somerheid, geweën) van die werk uitgegaan het en nie soseer van toonskildering of beklemtoning van individuele woorde nie. Indien hy wel van laasgenoemde gebruik gemaak het, sal dit hoogstens by die eerste vers van toepassing kan wees.

Hierdie lied toon op besondere wyse hoe die geheel uit 'n kiemsel wat in die inleiding vervat is, kan groei. Die hoë mate van homogeniteit wat „Wasserflut" vertoon, is toe te skryf aan die feit dat daar van 'n uiters beperkte verskeidenheid musikale stof gebruik gemaak word, en dat hierdie middele reeds in hulle essensie in die inleidende mate (maat 1 - 4) verskyn.

Die boonste party van die inleiding dien as uitgangspunt (raamwerk) vir die stemmelodie, terwyl die basiese gestalte van die klavierbegeleiding met sy sombere funebre-ritme in die linkerhand saamgevat is. Maat 2 verskyn as 'n presiese herhaling, Anaphora, van maat 1, terwyl die gepunteerde ritmiese linkerhandmotief herhalend uitgebrei word. Die trioolfiguur wat in maat 3³ verskyn, verwys na die triole in maat 1 en 2 om sodoende die eenheid te bewaar.

Reeds die eerste maat van die inleiding dien om die affek van intens gevoelde smart en verskeurdheid daar te stel: Die ongelyke verdeling van die pols (regterhand aanvanklik 'n triool, linkerhand die gepunteerde ritme), die daaropvolgende groot seufzeragtige sprong na benede; die spronggewyse verloop van die melodielyn.



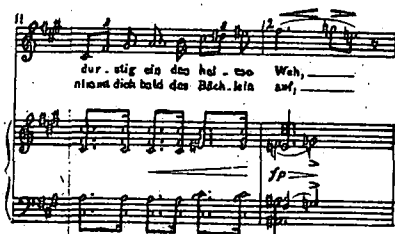
Wanneer die stemmelodie in maat 5 intree, kan die ooreenkoms daarvan met die voorspel baie duidelik aangevoel word. Hoewel daar nie 'n letterlike ooreenkoms van melodistone bestaan nie, verwys die melodiese kurwe en veral ook die ritme pertinent na dié van die voorspel. In die begeleiding van maat 5 - 8 word 'n harmoniese verbreding aangetref van die materiaal wat in die linkerhand van die voorspel voorgekom het.

Die wye melodiese omvang wat in die stemmelodie van maat 5 en 6 verskyn, beklemtoon die versugting wat uit die teks van die eerste sowel as die tweede strofe spreek. Die tweede frasehalfte (maat 7 en 8) vind sy ritmiese voorbeeld in die laaste helfte van die inleidingspassaat.

Die tweede frase (maat 9 - 12) herhaal aanvanklik die eerste (Anaphora, maat 9, 10) wat 'n sterk nadruk bring, maar wyk dan wat die tweede frasehalfte betref, ritmies sowel as melodies af, om sodoende 'n Polyptoton te vorm.

Hierdie wysiging moet toegeskryf word aan die verhoogde mate van gevoelsintensiteit wat uit die teks van die eerste vers spreek. Die hoofsaaklike trapsgewyse beweging van die melodie oor die besonder wye omvang van 'n twaalfde, verleen krag aan die teks wat spreek van „dorstige sneeu” en die „hete smart” („Flocken saugen durstig ein das heisse Weh”).

I.p.v. die voltooide kadens wat verwag word, verskyn op die hoë fis 'n dominant-sewende in eerste omkering op fis. Dit het die uitwerking van 'n bedrieglike kadens of ellips wat saam met die melodiese en dinamiese klimaks die effek van „Weh” verhoog, veral daar die dominant-vierklank in 'n verminderde vierklank oorgaan.



Vanaf maat 13 tot maat 14 word die teksgedeelte herhaal (Anaphora), en musikaal deur 'n drievoudige dalende herhaling van die trioolfiguur in 'n voltooide kadens benadruk (Emphasis).

Die klaviertussenspel (maat 15 - 18) stem aanvanklik met die voorspel ooreen, maar moduleer (maat 17, 18) na die relatiewe majeur (A). Hierdie modulاسie word onmiddellik meer sinvol as in aanmerking geneem word dat Schubert-A majeur met lente, innerlike versugting en afwagting assosieer. Hier het ons in 'n beperkte sin iets van 'n „verheldering” in grondstemming. Dit geskied egter nog op 'n ongedwonge modulatoriese wyse en nie onverwags soos by die „verheldering-simboliek” van bv. Wolf nie. Die basiese begeleidingsritme bly behoue en harmonies vind daar eers in die agste maat 'n oplossing plaas: 'n Dramatiese affek-verandering geskied dus nie. Die verminderde vierklank wat die basis van maat 19 vorm, word in maat 20 deur die dominant sewende opgevolg. Na die tweede omkering van die tonika-akkoord in maat 21, verskyn in maat 22 bloot die dominant-akkoord in grondposisie. Dit herhaal en los eers in maat 26 op. Melodies word twee Anaphoras gebruik (maat 19, 20, 23, 24) en dan 'n Polyptoton (maat 19 - 22, 23 - 26).

Direk na die volmaakte kadens in A-majeur, bring maat 27 weer die donkerder aanvangstoonoord van F-kruis-mineur op die tweede omkering. Die skielike terugkeer van die mineur tonaliteit, die heftigheid wat uit die geweldige melodiese styging spreek en die Gradatio wat gesamentlik in die stem en begeleiding voorkom, beklemtoon die feitlike ontnugtering wat intree wanneer daar weer eens na die bekende en geliefde dinge verwys word, wat egter verlore is en tot die verlede behoort. Die naspel wat volg, stem ooreen met die voorspel, uitgesonderd die trioolfiguur wat in maat 31 voorkom. In die voorspel (sowel as in die tussenspel) het hierdie figuur 'n opwaartse beweging vertoon, terwyl dit in die naspel 'n dalende melodiese verloop vertoon om die slot sterker tuis te bring.

Der du so lustig rauschtest, du heller, wilder Fluss,
 Wie still bist du geworden, gibst keinen Scheidegruss.
 Mit harter, starrer Rinde hast du dich überdeckt,
 Liegst kalt und unbeweglich im Sande ausgestreckt.
 In deine Decke grab ich mit einem spitzen Stein
 Den Namen meiner Liebsten und Stund und Tag hinein:
 Den Tag des ersten Grusses, den Tag, an dem ich ging:
 Um Nam und Zahlen windet sich ein zerbrochener Ring.
 Mein Herz, in diesem Bäche erkennst du nun dein Bild?
 Obs unter seiner Rinde wohl auch so reissend schwillt?

Jy wat so lustig geruis het, jy helder, wilde rivier,
 Hoe stil het jy geword, jy gee selfs geen afskeidsgroet,
 Met 'n harde, starre kors het jy jou oordek,
 jy lê koud en onbeweeglik in die sand uitgestrek.
 In jou kors graveer ek met 'n skerp klip
 die naam van my geliefde en die tyd en die datum:
 Die dag van die eerste ontmoeting, die dag, waarop ek gegaan het:
 Om die naam en die syfers kring 'n gebroke sirkel.
 My hart, herken jy nou in hierdie stroom jouself?
 Sou dit onder sy kors ook so hewig kolk?

„Die rivier, eens so opgewek, is deur die winter tot stilte verstar.
 Hier, hart, is jou simbool, jou beeld: bevrore bo, onder siedend.“¹⁾

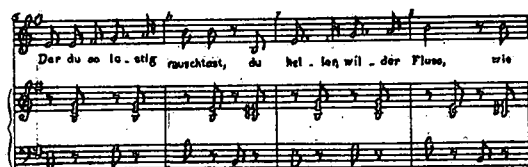
Nog 'n lied van wroeging, maar so subtiel en kompleks in konstruksie
 as wat die vorige eenvoudig was.

1) BELL: op. cit. p. 104

Die ietwat starre, afgebroke akkoorde van die inleidende mate wat dubbel-piano voorgedra word en as uitgangspunt dien vir 'n baie groot gedeelte van die begeleiding van hierdie lied, suggereer die verstarring van die rivier tot koue swygzaamheid (verstarringsimbool).



Wanneer die stemmelodie na die eerste vier inleidende mate in maat 5 intree, word die starheid en verharding van die rivier wat eens vrolik gebruis het, verder beklemtoon. Die feit dat die melodie (maat 5 en 6) 'n stygende lyn vertoon en in werklikheid 'n ritmiese beweeglikheid besit, sou teen 'n vinnige tempo en in verbinding met 'n vryer bewegende begeleiding inderdaad vrolik kon klink. Die wyse waarop hierdie elemente egter in die betrokke vorm „geforceer” word, suggereer die herinnering aan die snelbruisende rivier, maar beklemtoon tegelyk tot hoe 'n mate hierdie selfde stroom verstill het. Die gepunteerde ritme wat teenoor die woord „lustig” in maat 5 verskyn, beklemtoon die opgewektheid wat eens eie aan die rivier was.



Maat (6)/7 - 8 as Epanalepsis of nadruklike gevarieerde herhaling van die voorafgaande frase, vertoon 'n beklemtoning van beide die woorde „heller” en „wilder” d.m.v. die gepunteerde ritmiese figuur.

In teenstelling met die verwysing na die bruisende rivier van die verlede, spreek maat (8)/9 en 10 van hoe die vrolike rivier verstill het: „.....wie still bist du geworden.....” Waar die melodie van die voorafgaande twee frases telkens 'n stygende lyn vertoon het, word hier 'n aanvanklike daling van 'n halweton aangetref, waarna 'n eenvoudige herhaling op dieselfde toon voorkom, om die still starheid van die rivier te beklemtoon. Die A-kruis waarop

die stem/.....

die stem vertoef het, word dan vervolgens deur 'n afwaartse mineur-derde sprong opgevolg..

Die melismas, voorafgegaan deur die twee versieringstone in maat 11, dien as beklemtoning van die woord „keinen” in die teks, terwyl die volmaakte slot wat daarop volg die finaliteit van die afskeids-groet bevestig. Wat hierdie melodiese verloop soveel effektiewer maak, is die harmoniese wending wat saamval met die aanduiding „sehr leise” en ppp in die begeleiding: Van die dominant-drieklank na laasgenoemde se mediaan $\frac{6}{4}$! Hier het dit 'n duidelike verdonkeringseffek. Hierdie akkoord los op deur sy dominant tot die tonika wat die leitoon- mineur-drieklank van die aanvanklike toonaard is. Om terug te keer na die tonika volg Schubert net die omgekeerde weg (maat 12 - 13) in die tussenspel. Hierdie proses word met 'n mate van melodiese variasie herhaal. (Anaphora vgl. maat 13² - 21). Veral belangrik is die verskyning van 'n Hyperbaton (maat 18) aangesien die hoë dis 'n intensiverende toonverskuiwing meebring teenoor die ais (maat 9).

Die begeleiding van die tweede seksie van hierdie lied ontwikkel uit die verbindingsmaat (maat 22). Hierdie begeleiding (maat 23 - 39) sou moontlik in sy geheel as 'n voorbeeld van Hypotyposis kon geld, aangesien dit iets van die uitkap met 'n skerp klip in die yskors van die rivier suggereer. Op 'n psigiese vlak werk die ritmiese ostinato van die begeleiding aanvanklik verstarrend, maar ondergaan geleidelik 'n ritmiese versnelling. Waar dit hier om herinneringe handel en 'n hoë mate van nostalgie uit die teks sowel as die musiek spreek, is die toonaard E-majeur, net soos in die geval van „Der Lindenbaum” (Weer dus verheldering).

Hoewel daar nie 'n melodiese ooreenkoms bestaan nie, vertoon maat (22)/23 - 24, „In deine Decke grab' ich....." dieselfde ritme t.o.v. die stemmelodie as wat in die eerste seksie die geval was, waar na die versterkte kors van die stroom verwys word. Die dringendheid wat in die handeling opgesluit lê, word verder beklemtoon deur die sekstakkoord in maat 23 en die verminderde drieklank in maat 24, wat as harmoniese basis dien. Dit is ook merkbaar ten spyte van bv. die melismas in maat 25.

Die melodiese styging wat die stem in maat (26)/27 toon, die oktaafsprong wat in die linkerhand van die begeleiding aangetref word, asook die wyer omvang van die akkoorde in die regterhand, bewerkstellig 'n toename in die gevoelsintensiteit, wat ook deur die dinamiek bevestig word. Hierdie groeiende mate van emosionele betrokkenheid word gewek deur die feit dat dit hier om die naam van die verlore geliefde handel. In maat 28 vertoon die melismatiese besetting van die woord „Liebsten" dan ook bepaalde „weekheid" wat toegeskryf kan word aan die dalende melodiese verloop, die gepunteerde ritme en die meegaande decrescendo. Verder word in hierdie maat 'n ritmiese omkering t.o.v. die begeleiding aangetref, wanneer dit met die voorafgaande mate vergelyk word.

21 22 23 24 25 26 27 28 29 30

gerückt. In dei-ne De-cke grab' ich mit
ei-nem spi-ßen Stein den Na-men mei-ner Lieb-sten und
Stund' und Tag hin, ein Den'

Elkeen van die eerste drie frases van die pas bespreekte gedeelte (maat (22)/23 - 30) vertoon telkens 'n hoër aanvangstoon en die hoogtepunt van elkeen van hierdie drie frases verskuif ook steeds hoër. Aangesien die begeleiding hierdie algemene opwaartse toonverskuiwing ondersteun, kan daar in hierdie geval van 'n Gradatio gepraat word, d.w.s. 'n klimaks wat deur die parallelle styging van die sang- en begeleidingstemme voorgestel word.

In die sangstem sou maat (30)/31 - 38 as 'n afwykende herhaling van die voorafgaande gedeelte (maat (22)/23 - 30) beskou kon word, aangesien slegs die slotfrases gedeeltelik verskil. Die ritmiese wysiging wat vanaf maat 31 in die begeleiding intree, nl. dat die aanvanklike groep van vier sestiende note deur twee groepe sestiendenoot-triole vervang word, spreek van 'n groter opgewondenheid en verhoogde mate van emosionele betrokkenheid, daar dit op 'n versnelling in die onderliggende handeling dui. Dus sou liever aanvaar kon word dat dit hier om 'n Epanalepsis handel, as om 'n Polyptoton. Dit eindig op die onvolmaakte kadens (dominant-akkoord, maat 38).

Vanaf maat (40)/41 word teruggekeer na die materiaal van die eerste deel, maar nou verder gevarieer en geïntensiveer. Die sangstem bring vanaf maat 41 'n ommekeer. Waar die alleenspraak van die swerwer voorheen tot die rivier, m.a.w. uitwaarts gerig was, word

dit nou/.....

dit nou na binne gekeer, na die hart waarmee dit net soos met die stroom gesteld is. 'n Bepeinsing en vraendheid spreek uit die melodiese opset wat plek-plek resitatiefagtig vertoon, maar waarin daar ook 'n baie hoë mate van gemoedsbeweging opgesluit is. Die melodie-party van die eerste deel is nou in die begeleiding.

Die onderbreking in die sangstem (maat 41/42) na „Mein Herz“, kan as Imesis of Aposiopesis beskou word, as versugting. In die begeleiding word 'n Anaphora aangetref, wanneer maat (42)/43 - 44, die voorafgaande twee mate ter wille van die nadruk feitlik letterlik herhaal.

Na die Aposiopesis in maat 44/45 vra die stem of die hart sy eie beeld in die stroom herken (Interrogatio). Die „beeld van ooreenkoms“ waarven die stem melding maak, word (in maat 44/45) by wyse van antisipasie deur die begeleiding gesuggereer, wanneer die harmonie, en gedeeltelik ook die algemene struktuur, herinner aan maat (17)/18 - 19; „..... liegst kalt und unbeweglich.....“ en gevolglik ook aan maat (8)/9 - 10; „.....wie still bist du geworden.....“ Die feit dat die klavierbas in maat 45 nie op die aïs bly staan soos die geval voorheen was nie, maar 'n oktaaf na benede spring, bring 'n aansienlike uitbreiding t.o.v. die omvang mee, veral aangesien daar in maat 46 nog 'n sekunde laer gedaal word. Uitgesonderd die laaste akkoord in die regterhand, stem die begeleiding van maat 46 grootliks ooreen met dié van maat 20 (11) en word 'n ritmiese verband t.o.v. die sangstem bemerk. Hierdie ooreenkomste word meer sinvol wanneer in aanmerking geneem word, dat in die geval van die analoë dit om die verlies aan kontak met die bekende dinge en om die koue starheid wat in die plek van die vreugde gekom het, handel: „.....gibst keinen Scheidegruss!“ (maat (10)/11 - 12) en „.....liegst kalt und unbeweglich...“ (maat (17)/18 - 19).

Die nuwe ritmiese figuur wat in die verbindingsmaat (maat 47) verskyn, wys heen op die ritmiese motief wat vanaf maat 48 in die regterhand van die begeleiding voorkom, maar suggereer ook die stuwende opwelling waarvan die daaropvolgende teksgedeelte spreek. Terwyl die klavierbas steeds die verstarring suggereer, beklemtoon die regterhand van die begeleiding met tremolo-figure die beroeringe wat onder die veryste laag van die rivier, maar ook in die hart van die swerwer woel (schwillt). Dit sou as 'n fynsinnige geval van Hypotyposis beskou kon word. Die telkense beweging na 'n hoë toon in die stemmelodie van maat (47)/48 - 49 (dis - e - dis) suggereer die opstuwung waarvan die teks in die volgende reël spreek. Uitgesonderd die geringe wysiging t.o.v. die begeleiding in maat 49, bring maat (49)/50 - 51 terwille van die beklemtoning van die herhaalde verborge opwelling, 'n Anaphora van die voorafgaende frase.

Die verband tussen die rivier en die innerlike gesteldheid van die swerwer word opnuut beklemtoon wanneer die melodie van maat 52 - 54, „.....ob's wohl auch so reissend schwillt?“, ooreenstemming toon met dié van maat 45 - 47, „..... erkennst du nun dein Bild?“ 'n Momentele intensivering van spanning word in maat 53 bewerkstellig deur die opbreek van die rotasiemotief in die regterhand van die begeleiding.

Vanaf maat 54 tot aan die einde, word 'n uitgebreide, gewysigde herhaling van maat 40 - 54 gevind. Na die oktaafverdubbeling in die klavierbas (maat 53), verskyn die „verstarringsmotief” in maat 54 'n oktaaf laer as wat in maat 41 die geval is, met 'n verdere versomberende effek. I.p.v. die staccato-agstenoot wat in die linkerhand van maat 42 verskyn het, word die twee begeleidingsfrases in maat 55 deur 'n voortsetting van die gepunteerde ritme aaneengeskakel. Vanweë die modulاسie wat in maat 56 plaasvind, word die omvang van die stemmelodie in vergelyking met maat 43/44 meer beperk. Die stemmelodie van maat (58)/59 - 60 vertoon dan ook groter melodiese ooreenkoms as maat (45)/46 - 47 met die gemelde ooreenstemmende plekke. 'n Uitbreiding van die toonomvang vind plaas wanneer die oorgangsmotief in die begeleiding in maat 60 'n sesde laer verskyn as wat in maat 47 die geval was. Al hierdie elemente in ag genome, kan maat 54 - 60 as Epanalepsis van maat 41 - 47 beskou word.



Vanuit 'n harmoniese oogpunt gesien, geld maat 61 nie bloot as 'n sekvens van maat 60 nie, maar dien in werklikheid as aanloop tot die begin van die nuwe frase, aangesien dit die dominant-akkoord van hierdie frase verteenwoordig. Daar die aanvang van die nuwe frase met die slot van die vorige frase ooreenstem, handel dit hier om 'n Anadiplosis. Opvallend is ook die ietwat ongewone sekvensiële verloop van maat 61 - 63/63 - 65, wat 'n sterk klimakseffek het. (Gradatio).



Afgesien van die feit dat die toonaard verskil en die stemmelodie grootliks afwyk, kan maat (61)/62 - 68 as 'n Epanalepsis van die voorafgaande gedeelte beskou word, aangesien die uitgangstonaard hier optree en die herhaalde tone in die stemmelodie 'n bepaalde mate van dringendheid besit.

Die fis in die stemmelodie van maat 68 val as Hyperbaton op, aangesien die leitoon (maat 67) deur die supertonika en nie die verwagte tonika-toon opgevolg word nie. Hier in maat 68 handel dit egter ook om 'n Polysyndeton, aangesien die verminderde vierklank wat hier die dominant-akkoord van die vorige maat opvolg, 'n uitstel van die finale kadens meebring.

Wanneer die stem tot die derde maal toe die vraag herhaal, „.....ob's wohl auch so reissend schwillt?“ (Interrogatio, Anaphora) bring die afwyking t.o.v. die begeleiding en die gewysigde melismas in maat 69 'n nadruklike herhaling of Epanalepsis mee.

Aan die einde van die lied bly die vraag onbeantwoord. Terwyl die „verstarringsmotief“ bly klink, word die rotasiemotief wat voorheen so 'n ryke harmoniese inkleding vertoon het, tot 'n oktaaf „uitgedun“ en uiteindelik bly alleen maar die suggestie van die „swygende“ stroom oor, nou nog yler en „droër“ as voorheen, aangesien daar ten slotte geen harmoniese wisseling meer plaasvind nie.

Es brennt mir unter beiden Sohlen, tret ich auch schon auf Eis und Schnee;
 Ich mücht nicht wieder Atem holen, bis ich nicht mehr die Türme seh,
 Hab mich an jedem Stein gestossen, so eilt ich zu der Stadt hinaus;
 Die Krähen warfen Ball und Schlössen auf meinen Hut von jedem Haus.
 Wie anders hast du mich empfangen, du Stadt der Unbeständigkeit!
 An deinen blanken Fenstern sangen die Lerch und Nachtigall im Streit.
 Die runden Lindenbäume blühten, die klaren Rinnen rauschten hell,
 Und ach, zwei Mädchenaugen glühten! Da wars geschehn um dich, Gesell!
 Kömmt mir der Tag in die Gedanken, mücht ich noch einmal rückwärts sehn,
 Mücht ich zurücke wieder wanken, vor ihrem Hause stille stehn.

Dit brand onder my voetsole, al trap ek ook op ys en sneeu;
 Ek durf nie weer asemhaal, voordat ek nie meer die torings kan sien nie,
 Ek het my teen elke klip gestamp, soos ek my uit die stad gejaas het;
 Die kraais het haal en ys van die dakke af op my hoed laat val.
 Hoe anders het jy my ontvang, jy stad van onbestendigheid!
 Teen jou blanke vensters het die lewerkie en die nagtegeal in
 wedywering gesing.
 Die ronde lindebome het gebloei, die suiwer stroompies het helder geruis,
 En ag, twee meisies-oë het gegloei! Daar het dit alles om jou gebeur,
 gesel.
 Kom die dag in my herinnering, sou ek nog eenmaal wou terugkyk,
 Sou ek weer wou terugstropel en voor haar huis gaan staan.

„Die aarde brand onder my voete, hoewel ek op niks behalwe ys en sneeu
 trap nie; maar ek kan nie rus nie, alvorens die gewraakte dorp waar
 sy woon, ver agter my lê nie. En tog nie so lank gelede nie,
 het ek na daardie dorp gekom, vol hoop en my geliefde daar ontmoet -
 of so het ek gedink. O, daardie herinneringe martel my so, dat ek sou
 kon teruggaan en weer eens onder haar venster staan.“¹⁾

1) BELL: op. cit. pp. 107 - 108

Die opwellinge, die konflikterende emosies van die minnaar word wonderbaarlik verbeeld in hierdie koorsagtige lied, met sy opgewonde klaviervoorspel en opwaartsnellende, voortstuwende aanvang van die stem.

Dan, vir die middeldeel met sy retrospektiewe herinneringe aan gelukkiger dae, verlig Schubert die tekstuur en atmosfeer deur een van sy geliefde oorgange na die majeure. Die harde werklikheid keer egter terug met dubbele krag en die musiek hervat met hernude stuwing en sonder 'n pouse weer in die mineur.

Die klaviervoorspel wat die eerste tien mate van „Rückblick“ beslaan, is basies uit twee elemente saamgestel, soos verteenwoordig word deur maat 1 - 2. Die eerste maat is tiperend van die begeleidingsmateriaal wat die gejaagde uitvlug van die ontnugterde jongeling suggereer. In maat 2 verwys die kontrasterende motief na die begeleiding van maat 28 e.v. waar die teks van die oord van onbestendigheid en bedrog spreek. Gemeenskaplik aan beide is die omgekeerde orrelpunt D (as blote herhaling of by wyse van rotasie). Hierdie feite in aanmerking genome, vertel die voorspel sy eie verhaal: die bedroë jong man vlug weg van sy ontroue geliefde en kom telkens tot stilstand om hom te vergewis of die onheilsoord nie moontlik reeds buite sig is nie. Die dinamiek en die parallele, bykans chromatiese styging van twee van die begeleidingstemme (Gradatio, Passus duriusculus) terwyl die ander twee stemme in oktaafverdubbeling dieselfde toon herhaal, asook die herhaling in sekwensiële verhoging (maat 1 - 2, 3 - 4, 5 - 6; Anaphora Gradatio) bring telkens 'n hernude oplaai van spanning mee, wat uiteindelik vanaf maat 7 stabiliseer vanweë die gewysigde melodiese verloop van stemme en die registerverskuiwing wat t.o.v. die oktaafmotief intree. In 'n breë sin sou hierdie ietwat gejaagde begeleidingsmotief as 'n concitato-geval beskou kon word (vgl. die sg. concitato-simboliek).



Wanneer die stem in maat (10)/11 intree, spreek die begeleiding van die haastige voetval van die minnaar, terwyl die hoër mate van emosionele betrokkenheid en die gejaagdheid waarmee hy homself voortdryf uit die lang frase van hoofsaaklik agstenote spreek. Hierbenewens vertoon die melodiese frase ook 'n direkte opeenvolging van twee hoogtepunte, einde maat 11 en aanvang maat 13, wat 'n besonder groot melodiese omvang, nl. 'n mineur-tiende tot gevolg het.

In 'n digte stretto word die stemparty gevolg deur die laagste begeleidingstem, twee oktawe laer, asook 'n oktaaf hoër deur die altparty, wat die effek van „gejaagdheid” verder verhoog (vgl. kanon as middel tot effekdaarstelling en van simboliek by o.a. Schering).

Die geweldige haas, maar ook die absolute vasberadenheid wat uit die pas afgelope frase spreek, word des te sterker benadruk deur die musikale Anaphora wat in maat (13)/14 'n aanvang neem. Die besondere lang frases verkry ook 'n ander betekenis, wanneer die teks van die tweede frase in oënskou geneem word: „.....ich möchte nicht wieder Atem holen, bis ich nicht mehr die Türme seh'.....” Wanneer hierdie woorde in gedagte gehou word, blyk die rol wat die twee sestiende note in maat 12 en 15 vervul, en waardeur van die eweredige agstenootverdeling afgewyk word, duideliker: dit vestig die aandag pertinent daarop dat, ten spyte van die leesteken in die teks, daar nie 'n asem-pouse in die melodie bestaan nie, a.g.v. die versnelde aanvang van die tweede frasehelfte. Wanneer daar in maat 13 en 16 - noodgedwonge - wél 'n pause voorkom word dit op besondere wyse beklemtoon/.....

toon en benut, deurdat die begeleiding op hierdie spesifieke punt 'n afwyking van die vaste patroon van duplisering tussen die twee hande bring. Slegs die altparty voltooi die kanoniese nabootsing van die stem, terwyl die laer stem in 'n vlugtige volmaakte kadens oorgaan.



Die moeilike wyse waarop die jong man hom uit die stad gehaas het, spreek nie alleen uit die teks van die volgende frase nie: „.....hab' mich an jeden Stein gestossen.....” In teenstelling met die voorafgaande oorwegende tragsgewyse melodiese verloop, vertoon die frase van die stamparty in maat (16)/17 - 18 'n melodiese lyn wat hoofsaaklik uit spronge gekonstrueer en korter in omvang is. Ook die begeleiding vertoon in sy gedeeltelike verdubbeling van die stamparty hierdie onreëlmatige sprongmotiewe wat die inhoud van die teks beklemtoon. Die Anaphora in maat 18 - 20 van die voorafgaande korter frase verhoog die effek van gejaagdheid.



„.....die Krähen warfen Bäll' und Schlössen auf meinen Hut von jedem Haus”: die nyd en verdeling wat die vlugteling moes verduur, word ten slotte weer eens beklemtoon wanneer selfs die kraai hom minag en haelkorrels en ysbroke op hom laat val. Die verminderde vierklank wat in die begeleiding van maat 21 verskyn (Parrhesia), die aksentverskuiwing wat in die stemmelodie voorkom, die swenkende melodiese verloop in maat 21 - 22 en die gedeeltelik verdubbelende, deels harmoniese navolging van die stamparty deur die begeleiding, suggereer die driftigheid en vyandigheid van die omgewing en die ontvlugtingsdrang van die swerwer. Die wisselende melodiese spronge bereik

'n hoogtepunt/.....

n hoogtepunt op „Hut“ in maat 22.



Die stemmelodie vertoon in maat (23)/24 - 26 'n Epanalepsis van die voorafgaande frase, deurdat die melodiese hoogtepunt in maat 25 deur 'n omruiling van tone vervroeg word (Hyperbaton; vgl. maat 22). Die begeleiding vertoon dieselfde vervroeging in sy verdubbeling en ten slotte nabootsing, volg dan met 'n Paronomasia van die voorafgaande frase, wanneer maat 26³ nog driemaal herhaal word. Dit dien gelyktydig as oorgangsmat waaruit verrassend die tonika-majeur op hierdie laaste herhaling intree.

Hierdie verheldering na die majeur bring die herinnering aan gelukkiger dae na vore, soos dit ook o.a. in „Gute Nacht“, „Der Lindenbaum“ en „Wasserflut“ die geval was. Die tekswoorde „Wie anders hast du mich empfangen.....“ vereis hierdie skerp kontras, wat as duidelike Antitheton of selfs as Noema beskou kan word vanweë die verandering in figurasië.

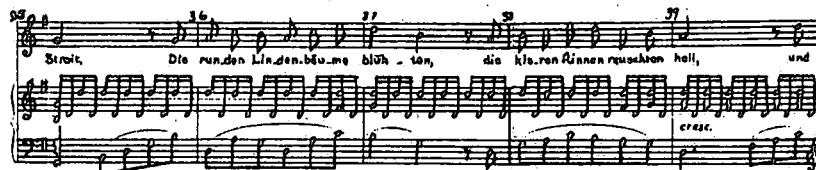
Die tremolo-oktaaffigure wat in die inleidende mate sporadies hulle verskyning gemaak het, tree vanaf maat 28 pertinent op die voorgrond om die aanvallige vriendelikheid van die eens gelukkige oord te beklemtoon. 'n Gemoedelikheid spreek uit die deinende verloop van die stemmelodie binne die klein omvang van 'n rein kwart, terwyl die basiese parallelle beweging van die stem en die klavierbas rustigheid en afwesigheid van spanning meebring.



In maat 30 tree 'n mate van spanning in wanneer die basies vloeiende sirkelgang van die melodie (maat (27)/28 - 29) in maat (29)/30 - 31 'n skielike styging en gepunteerde ritme vertoon, wanneer daar na die „onbestendigheid” van die ongeluksoord verwys word. Die verhoogde intensiteit word ook weerspieël in die voller akkoord-tremoli wat hierna momenteel in die begeleiding intree.

Die Anaphora wat in maat (31)/32 en 33 voorkom, herhaal afgesien van die frase-aanvang, maat (27)/28 - 29 ter wille van die nadruk. Die tweede helfte van die frase eindig nou in 'n voltooide kadens (maat 35).

Direk hierna (maat (35)/36 - 37) word verwys na die ronde, bloeiende, bome waarvan iets deur die bekoorlike melodiese kurwe waarmee die stamparty vervolg, weerspieël word - nog steeds deur 'n parallele derde-beweging in die bas-begeleiding aangevul.



Maat (37)/38 - 39 is 'n melodiese herhaling van maat (29)/30 - 31 (Anaphora), maar ritmies egalig teenoor die gepunteerde ritme van laasgenoemde („helder ruising” teenoor „onbestendigheid”).

Na die harmoniese en melodiese eenvoud wat die beskrywing van die vriendelike en vreedsame oord, vergesel het, tree daar in maat 40 plotseling 'n verhoging van intensiteit in. By die verwysing na die verloklike oë van die ontroue geliefde keer die begeleiding tydelik terug na die onrustige „vlug”-motief van die begin. Waar die vermelding van die geliefde ook die onderliggende innerlike

konflik/.....

konflik suggereer, word vanaf maat 40 'n minder deursigtige harmoniese konstruksie aangetref. Afgesien van die plotselinge verwisseling na die verwante mineur (E), word die verminderde vierklank ook sporadies aangetref (vgl. maat 41 en 45, aanvang en afsluiting). Die gepunteerde ritmiese figuur wat in maat 30 as beklemtoning van die „Stadt der Unbeständigkeit" gedien het, word in maat 40 en 44 weer aangetref, wanneer van die „Mädchenaugen" gespreek word. Waar maat 42 'n gelyke agstenoot-verdeling t.o.v. die sangstem vertoon, word hierna in maat 46 by die Herhaling (Anaphora) weer eens 'n gepunteerde ritme aangetref.

Na die oorleiding in maat 47 en 48 word teruggekeer na G-mineur en die aanvanklike motiefmateriaal. Interessante afwykings (Polyptoton) kom egter voor, wat ongetwyfeld deur die teks gesuggereer is. Die intensiteit van emosie wat hierdie deel ten grondslag lê, spreek veral uit die gewysigde melodiese verloop in maat 49/50, waar die A en G in maat 12/13 deur 'n C en D respektiewelik vervang word (Hyperbaton). Die melodie bereik so vinniger sy hoogtepunt op D wat iets van die ongeduld en haas om weer terug te keer daarheen, suggereer. Ook die begeleiding maak in sy kanoniese navolging hierdie wysiging met 'n skielike dinamiese toename en afname in maat 51, wat die effek van 'n sterk emfatiese gebaar bevat. Die musikale herhaling (Anaphora) hiervan, in maat (51)/52 - 54 versterk die effek.

Die basiese orreelpunt herhaling wat van die begin af prominent is, verskuiwe hier na die hoë A van die regterhand, met verdubbeling in die onderoktaaf en verhoog die intensiteit verder, ten spyte van die gedempte dinamiek (pp). Die daaropvolgende Anaphora (maat 56 - 58) beklemtoon die gedagte.

Weer eens word oorgegaan na die majeure, wanneer die verlange uitgespreek word om by die geliefde se huis te mag vertoef. Die begeleiding behou egter sy gejaagde karakter, terwyl die sangstem die skerp verwerpingsmotiewe van maat 20 - 26 in omgeboude majeure-vorm vertoon (maat 58 - 61). Dit word herhaal, maar met 'n effektiewe wysiging: In maat 63/64 word die hoë G lank oorgebind om die „stilstand" waarvan die teks ten slotte spreek, te beklemtoon (Hypotyposis), en ook die gedagte van versugting te beliggaam. Op 'n besondere treffende wyse bereik die musiek uiteindelik 'n punt van stilstand: Die wisseltoon-triole van die sangstem wat die reëlmatige beweging finaal ophef, word deur langer nootwaardes opgevolg, terwyl die tonika-akkoord wat in maat 67 verskyn, ook harmonies 'n ruspunt bevestig.

Piëteit en versugting spreek uit die plagale slot, wat ook die onomkeerbaarheid van die ongelukkige toestand en die onherroeplikheid van 'n vervloë geluk weerspieël.

In die tiefsten Felsengründelockte mich ein Irrlicht hin:
 Wie ich einen Ausgang finde, liegt nicht schwer mir in dem Sinn.
 Bin gewohnt das Irregehen, 's führt ja jeder Weg zum Ziel:
 Unsre Freuden, unsre Leiden, alles eines Irrlichts Spiel!
 Durch des Bergstroms trockne Rinnen wind ich ruhig mich hinab.
 Jeder Strom wirds Meer gewinnen, jedes Leiden auch sein Grab.

'n Dwaallig het my in die diepste rotsklowe ingelok;
 Hoe ek 'n uitgang vind - daaroor kwel ek my nie sterk nie.
 Ek is gewoond aan verdwaal, elke weg lei tog na 'n einddoel:
 Ons vreugdes, ons smarte, is alles 'n dwaalligspel!
 Deur die bergstroom se droë loop wentel ek rustig na benede.
 Elke stroom sal die see bereik, elke lyding ook sy graf.

„Ek het my deur 'n dwaallig in hierdie dieptes laat inlei.
 Duisternis lê rondom my. So is die lewe. Misleidende lig wat ons
 in duisternis en pyn lok. Wel, alle riviere bereik die see en alle
 lewe eindig by die dood.“¹⁾

Die vallende geaksentueerde vierdes van die klaviervoorspel in die toon-
 aard van B-mineur verrai die swerwer se toestand van geestelike
 duister en bitter resgnasie. Halfpad deur die gedig word dit verander
 tot bittere ironie.

Ook hierdie lied bied 'n uitstekende voorbeeld van 'n voorspel wat kern-
 agtig die hele sin van die lied as geheel saamvat en waaruit die lied
 dan logies groei.

1) BELL: op. cit. p. 108

Die twee vallende vierde-intervalle oor 'n oktaaf met sy slepende jambiese ritme, waarmee die klaviervoorspel 'n aanvang neem en wat in die verloop van die lied telkens in die stem sowel as in die begeleiding aangetref word, simboliseer die versinking in die geestelike afgrond waarvan die lied spreek. (Vgl. maat 5 - 6 in die sangstem). Die versinking kan nog hier beskou word as 'n soort Katabasis-figuur.



Die derde maat van die voorspel met sy polsende triole dui op die verloklike flikkering van die „Irrlicht“ (vgl. maat 7). Die „winkende“ figuur in maat 4 verwys harmonies na maat 1, maar antisipeer ritmies die intrede van die sangstem in maat 5.

By laasgenoemde se intrede, stem die begeleiding presies ooreen met die eerste maat van die voorspel. Die sangstem bevat ook dieselfde tone, nl. B-en F-kruis, hoewel die ritmiese inkleding verskillend van die begeleiding is.

In maat 6 stem die linkerhand se klavierparty ooreen met maat 2, terwyl die regterhand se party daarin van die eerste verskyning afwyk, dat dit 'n groter harmoniese volledigheid vertoon. Basies stem die sangstem in hierdie maat, ook met maat 2 ooreen t.o.v. die hoofpols terwyl, afgesien van die uitwyking op die tweede helfte van die eerste pols, die ritme ooreenkomstig die in maat 5 gewysig is.

Die begeleidingsmateriaal in maat 7 en 8 is identies met dié in maat 3 en 4, behalwe dat dit 'n oktaaf hoër verskyn, waardeur die speelse verloklikheid van die staccato triole in verhoogde mate op die voorgrond tree en groter subtiliteit vertoon (Epanalepsis).

Besonder effektief is die nie-sinchronisasie van die gepunteerde stemparty met die begeleidingstriole waardeur die effek van flikkerende lig versterk word.

Die afwaartse kwartsprong maak in maat 9 weer eens sy verskyning as verminderde kwart in die stem sowel as die begeleidingsparty. Besondere beklemtoning word daaraan verleen a.g.v. die ritmiese verskil tussen die stem en klavierparty. Die woord „hoe” word sterk beklemtoon deur sy hoë plasing en puntering en die daaropvolgende dalende verminderde kwart, geantisipeer deur die begeleiding. By die bepeinsing van die vraag na ’n moontlike uitgang bring Schubert ’n fermate-teken wat die effek van onsekerheid uitdruk (Dubitatio).

Die daaropvolgende lighartige traak-my-nie-gebaar, word treffend daargestel deur die skynbaar ongekompliseerde wending na die verwante majeur via die dominant vierklank van laasgenoemde. Dit word vergesel van ’n kwasie-huppelende beweging in die stem met ’n buitengewoon groot tiende sprong na bo (Hyperbaton) wat die diepe leed bravado-agtig versteek onder uiterlike uitbundigheid (vgl. maat 11).



Waar die teks herhaal (maat 13 - 14, Anaphora) keer die musiek egter direk terug na die mineur-toonaard en die „verlokking”-motief van vroeër met speelse tweetoon-melismatiek in die sangstem. Laasgenoemde word hierna in die tussenspel van die begeleiding (maat 15 - 16) gevarieerd herhaal (Emphasis, Variatio):

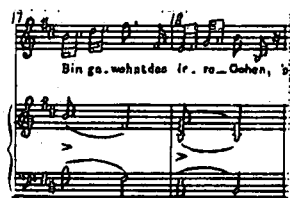


Vanaf maat 17 - 27 volg 'n gevarieerde herhaling van maat 5 - 15 (Variatio, Anaphora - vgl. veral die begeleiding.)

Wanneer die stem in maat 17 intree, vertoon dit uiterlik 'n nuwe wending, maar kan basies nog t.o.v. die hooftone na die materiaal in maat 5/6 teruggevoer word, terwyl maat 19 insgelyks 'n omspeling van maat 7 vertoon.

Dit is dus niks anders as 'n gevarieerde herhaling nie. (Varatio)

Die voortgesette tweetoon-melismas wat trapsgewyse bewees, die wye melodiese omvang van die stem (12^{e}), die afwaartse oktaafspronge en die gevolglike drastiese wysiging t.o.v. die register (maat 17 - 18), weerspieël duidelik die onooruigende ongeërgdheid (bykans 'n vorm van oordrywing, soos die musikale retoriek dit as Hyperbole ken):
„Bin gewohnt das irre Gehen.....“



Die volgende gedeelte (maat 19 - 21¹) geld as 'n Polyptoton (geringmatig afwykende herhaling) van maat 7 - 16.

Die grondliggende ironie en al te ligte resinasie word in die volgende mate (28 - 34) weerspieël deur 'n geaksentueerde dissonante mineur 9^{e} (dominant vyfklank, maat 29) en verminderde vierklank (maat 31) - Parrhesia-figure - terwyl die sangstem iets van die rustige nabenede wentel deur die geleidelike daling suggereer (Katabasis, Hypotyposis).



Die wyse waarop elke stroom, ten spyte van sy ekstremé uitwykings, in die laaste instansie tog sy weg na die see vind, word gesuggereer deur die wye melodiese kurwe en opstapeling van melodiese intervale in die melodie van maat 32/33 - 34, en ook bevestig deur die krag van die momentele modulasie na C-majeur.

Die slingergang van die melodie in maat 34 s.v. wat eventueel d.m.v. die trioolfiguur tog na die tonika beweeg, beklemtoon nog verder die onafwendbaarheid waarvan die teks spreek.

Die emosionele opwelling wat spruit uit die wete dat selfs die smart ook tot verganklikheid gedoem is, word tot uitdrukking gebring deur die opwaartse sekstapronk in die trioolfiguur in maat 35.

Om die onomstootlikheid van hierdie uiteindelijke destinasie te beklemtoon, bring maat (36)/37 - 40 'n Anaphora van die voorafgaande mate. Slegs in maat 39 word daar afgewyk, wanneer die mineur-sekstsprong na 'n verminderde sewende uitgebrei word (Saltus duriusculus), beklemtoon deur 'n fermate-stilstand, sodat die uitwerking van die Parrhesia hier meer intensief is as voorheen.

In die naspel (maat 40 - 43) word met geringe wysiging (weer eens) teruggegryp na die dubbele motief van die voorspel wat die finaliteit van uiteindelijke geestelike verval beklemtoon.

Nun merk ich erst, wie müd ich bin, da ich zur Ruh mich lege;
 Das Wandern hielt mich munter hin auf unwirtbarem Wege.
 Die Füße frugen nicht nach Rast, es war zu kalt zum Stehen:
 Der Rücken fühlte keine Last, der Sturm half fort mich wehen.
 In eines Köhlers engem Haus hab Obdach ich gefunden:
 Doch meine Glieder ruhn nicht aus: so brennen ihre Wunden.
 Auch du, mein Herz, in Kampf und Sturm so wild und so verwegen,
 Fühlst in der Still' erst deinen Wurm mit heissem Stich sich regen!

Nou merk ek eers, hoe moeg ek is, noudat ek gaan lê om te rus;
 Die gestap het my wakker gehou langs onherbergsame paaie.
 My voete het nie na rus gevra nie, dit was te koud om te staan;
 Die rug het geen las gevoel nie, die storm het my vooruitgestoot.
 In 'n kolebrander se beknopte huis het ek onderdak gevind:
 Dog my ledemate het nie uitgerus nie, so brand hulle wonde!
 Ook jy my hart, in stryd en storm so wild en so roekeloos,
 Voel eers in die stilte hoe jou kwelling met brandende pyn steek!

„Aangedryf deur my smart, was ek my tot nou toe nie bewus van my tam-
 heid nie. Maar nou het die uiterste uitputting my oorval. Maar
 hoewel my ledemate, hier in die koolbrander se hut kan rus, brand
 my hart, wat alles behalwe rus gevind het, meer as ooit tevore.”¹⁾

Die karakteristieke motiewe van die klaviervoorspel suggereer iets van
 die moeisame gestrompel van die swerwer.

In die kort voorspel (maat 1 - 6) word die vermoeide gang en geestelike
 uitputting waarvan die woorde praat, gesuggereer: Die tweetoon-motiewe
 wat tussen linkerhand en regterhand alterneer, (akkoorde en arpeggi
 respektiewelik), die chromatiese verloop in die linkerhand, die geleide-
 like intervalvergroting in die regterhand dui iets aan van die moeisame

1) BELL: op. cit. p. 108

gedwonge gang. Die regterhand-figuur sal later in maat 17 - 20 tot egte Seufzer omgebou word. Soos dikwels by Schubert die geval handel dit nie net om die uiterlike handeling (hier moeisame „Wandern“) nie, maar om die innerlike proses van „Verfremdung“. Karakteristiek is die teenstrydigheid van progressie (intervalvergroting) teenoor die neiging tot stilstand (pedaalpunte en sekunde-motiewe).



Nà die klein intervalle van die steeds stygende melodielyn in maat (6)/7 - 9, staan die onverbloemde afwaartse oktaafsprong in maat 10 in skerp kontras en verleen so besondere finaliteit aan die uiteindelijke harmoniese ruspunt op die tonika asook die rus waarvan die teks spreek. Die oktaafsprong mag gelyktydig iets van die „neerlê“ van die teks suggereer (Hypotyposis).

Die stygende melodiese lyn oor die wye omvang van 'n mineur-tiende (maat 12 - 15) gepaardgaande met die gepunteerde ritmiese figuur op die woord „munter“ dui op die tydelike „wakkerhou“ wat die staptog meebring. Daarenteen wek die oktaaf-seufzer in die begeleiding en die algemeen verminderde harmonie van die volgende mate (16 - 18) die indruk van 'n moeitevolle, gedrange voortbeweging. Die verminderde harmonie, tesame met die Hyperbaton op „nicht“ beklemtoon die innerlike spanning wat as motief dien vir die swerftog, trouens vir die gehele „winterreis“.

In maat (18)/19 - 20 beklemtoon die egalige beweging van die begeleiding die volgehoue gang, terwyl die gepunteerde ritmiese figure onrus suggereer. Op die woord „kalt“ verskyn 'n verminderde sewende-sprong afwaarts (vgl. die Saltus duriusculus-figuur en Parrhesia-figuur van die Barok-tydperk, soos Bach dit bv. gebruik in „denn es war kalt“ in die Johannes-Passie, of die uitbeelding van smart bv. „And through his „stripes“ by Händel of „Durch Adams Fall“ uit Bach se Orgelbüchlein)).

Die harmoniese beklemtoning kom verder tot uiting in die gelyktydige aanwending van die 3^e en 9^e trap van die akkoord. Hierdie effek word dan verder verhoog deur die halftoonskrede wat die „vreemde“ toon voorafgaan en die afwaartse verminderde sewende-interval waardeur dit opgevolg word. (Parrhesia, Pathopolia, Saltus duriusculus).



Bitter humor spreek uit die skynbare speelsheid en beweeglikheid van die stemmelodie (maat (20)/21 - 22) met sy opwaartse spronge, melismas en herhaalde tone teen die agtergrond van die verminderde harmonie wat as basis vir hierdie gedeelte dien. Hierdie harmonie los naamlik nie op nie, maar word oor drie mate voortgesit en word gevolg deur 'n hele aantal bedrieglike kadense (Ellips) voordat dit na 11 mate (maat 31) uiteindelik oplos. Schubert herhaal naamlik die teks, stel die harmoniese oplossing uit en versterk daardeur die effek van „voortgedryf deur die storm“. In die melodie word 'n ietwat gewysigde herhaling aangetref. (Polyptoton).

Die relatief groot melodiese intervalle en veral die Emphasis (moontlik Hyperbaton) op die woord „fort“ suggereer die emosionele woeling in die swerwer se gemoed, wat in die natuur weerspieëling vind. Hierdie effek is nie alleen tot die stem beperk nie, maar kring ook uit in die klavierbegeleiding, wanneer die volledige akkoorde in die regterhand na die hoër register beweeg (Gradatio) met toenemende forte, terwyl die linkerhand se omvang ooreenstem met die voorafgaande mate, om so 'n groter uiterste omvang teweeg te bring. Die frase sluit in maat 31 op die afwaartse oktaafsprong wat reeds aan die einde van vorige frases voorgekom het (maat 10, 15) of Epistrophe.



Die daaropvolgende tussenspel is identies met die voorspel en kan bykans beskou word as hernude inleiding van 'n herhalende strofelied. Schubert skryf die herhaling egter volledig uit en bring klein interessante wysigings:

Wanneer die stem in maat (36)/37 intree, stem die materiaal, ook t.o.v. die begeleiding grootliks ooreen met die voorafgaande liedhelfte. Uit die melodiese wending in maat 39, wat dan ook van dié in maat 9 verskil, spreek daar 'n bepaalde weekheid wanneer die teks verwys na die onderdak wat die swerwer uiteindelik gevind het: „In eines Köhlers engem Haus hab' Obdach ich ge-funden;"



Teenoor die opmaat en herhaalde d's in maat 12 wek die direkte oktaaf-sprong na onder op die volle maat en die halftoonwisseling in maat 42 sterker die effek van vermoënis wat beslis uit die verskil in teks te verklaar is („wakkerhoudende gestap" teenoor „ledemate wat nie uitrus nie"). Verder bring die mineur-tweede interval op „brennen" (van wonde) 'n skielike dissonansie in die melodiese lyn (Pathopöia, maat 44) wat totaal afwesig was in maat 14.



Deur hierdie klein wysigings word uitdrukking gegee aan die swerwer se toenemende lyding.

Die herhaalde tone van maat 16/17 word in maat 46/47 deur 'n melodiese uitwyking na die mineur-sekunde gewysig. Die verlengde nootwaardes verskuif die klem nou op die hoß D in maat 48 op die woord „Kampf". Sonder verposing word oorgegaan na die volgende frase (maat 48) wat ook tekstueel („Kampf und Sturm") te verklaar is.

Die gepunteerde ritme en herhaalde noot in maat 55 (teenoor maat 25) dien tot beklemtoning van die woord „(sich) regen" en suggereer die innerlike roering.

Soos in die eerste liedhelfte die geval was, dien mate 56/57 - 61 ook hier as gewysigde, nadruklike herhaling (Polyptoton, Epanalepsis) van die voorafgaande aantal mate.

Die naspel, wat ook ooreenstem met die voorspel, werk verinnerlikend na die emosionele heftigheid van die voorafgaande frase. Daardeur word die onoplosbaarheid van die innerlike probleem beklemtoon.

Ich träumte von bunten Blumen, so wie sie wohl blühen im Mai;
 Ich träumte von grünen Wiesen, von lustigem Vogelgeschrei.
 Und als die Hähne krächten, da ward mein Auge wach;
 Da war es kalt und finster, es schrieten die Raben vom Dach.
 Doch an den Fensterscheiben, wer malte die Blätter da?
 Ihr lacht wohl über den Träumer, der Blumen im Winter sah?
 Ich träumte von Lieb um Liebe, von einer schönen Maid,
 Von Herzen und von Küssen, von Wonne und Seligkeit.
 Und als die Hähne krächten, da ward mein Herze wach:
 Nun sitz ich hier alleine und denke dem Traume nach.
 Die Augen schliess ich wieder, noch schlägt das Herz so warm.
 Wann grünt ihr Blätter am Fenster? Wann halt ich mein Liebschen im Arm?

Ek het gedroom van veelkleurige blomme, soos hulle volop bloei in Mei;
 Ek het gedroom van groen weivelde, van lustige voëlgesang.
 En toe die hane kraai, het my oë oopgegaan;
 Daar was dit alles koud en donker, die rawe het van die dak af geskree,
 Nogtans aan die vensterruite, wie het die blare daar geskilder?
 Julle lag wel oor die dromer, wat blomme in die winter sien?
 Ek het gedroom van bemin ter wille van die liefde, van 'n skone meisie,
 van harte en van soene, van genot en saligheid,
 En toe die hane kraai, het dit tot my hart deurgedring:
 Nou sit ek hier alleen en dink na oor die droom.
 Ek maak weer my oë toe, my hart klop nog so warm.
 Wanneer word die blare teen die venster groen? Wanneer hou ek my
 liefeling in my arm?

„Ek het aan die slaap geraak en van die lente en die liefde gedroom.
 Maar die gekraai van die hane het my uit my slaap geruk en die enigste
 blomme sigbaar, was dié wat deur die sneeu gevorm is; en liefde, soos
 hulle, is slegs 'n skim en 'n bespotting.“¹⁾

1) BELL: op. cit. p. 110

Vir 'n kortstondige oomblik is ons terug in die wêreld van die Mullerin-liedere. Die uitgeworpene se droom van lente en liefde word uitgedruk deur 'n teer sicilliano-agtige melodie in A-majeur.

Schubert se gebruik om die majeure-toonaard met die aangenaamheid van die droom te assosieer, soos ook o.a. in „Gute Nacht“ en „Der Lindenbaum“ gebeur, tree hier weer op die voorgrond. Na die sombere atmosfeer van die voorafgaande lied (Rast), werk die eenvoud van middele wat by die aanvang van hierdie lied aangewend word, verkwikkend. Die aangename en gerusstellende atmosfeer duur egter nie vir die volle verloop van die lied nie. Die wisseling van toneel en stemming gaan telkens gepaard met 'n wisseling van toonaard, tempo, tydsoort of 'n kombinasie van hierdie elemente.

Die aanvanklike harmoniese en melodiese eenvoud van „Frühlingstraum“ grens aan die volksliedagtige. Die sirkelfiguur in die klavierparty suggereer kalmte en die slaap.

Die eenvoudige, ongekompliseerde melodiese wendinge, gepunteerde ritmiese figuur en reëlmatige frases dien om uitdrukking te gee aan die aangename droom van blomme, veld en voëls.

In maat 10 suggereer die uitbreiding van die fraseslot (tot aan die begin van die tweede maathelfte) tesame met die melisma op „Wiesen“, die uitgestrektheid van die veld. Die versierings in maat 11, die herhaling van die gepunteerde ritmiese figuur in dieselfde maat en die arpeggio-figuur in maat 12, suggereer iets van die „lustigem Vogelschrei“ waarvan die teks meld. Vanaf maat 12² - 14 verskyn daar 'n melodies afwykende, harmonies kleurvolle herhaling van die voorafgaande frasehelfte, 'n Epanalepsis dus. Die aanloopfiguur in maat 12 en die gepunteerde ritme in maat 13, dien as uitdrukking van die vrolike voëlsang.



Dan verander die atmosfeer plotseling. Die toonaard is meteens die dominant mineur, nl. E en nà n Generalpause in maat 14 is die tempo-aanduiding „Schnell“.

Die herhaalde tone in maat 14/15 tree besonder strak na vore in vergelyking met die bevallige melodieë van die voorafgaande vers. Ook die droë, strakke begeleiding dien om die ruwe terugkeer na die werklikheid te beklemtoon. Die minder melodiese verloop van die stem d.m.v. herhaalde tone (maat 14, 15, 18, 19, 21, 24, 25), halftoonskredes (maat 15, 19, 21, 22/23, 25) en kwintspronge (maat 16, 20, 22, 26) veral aan die eindes van frases, saam met die oorwegend secco-begeleiding, gee aan hierdie gedeelte 'n kwasie-resitatiefagtige gestalte.



Die tremolerende oktaaf-trioolfiguur in maat 16 in die begeleiding, dien nie alleen om aanvanklik die gekraai van die haan te suggereer nie (Hypotyposis) maar word in sy herhaling in maat 18 en 20 telkens geklee in donkerder toonkleure (groter dissonansie en laer register van die klavier) wat dien as voorbereiding vir die sinistêre tremolofiguur in die basparty van die begeleiding (maat 22). Die harmoniese begeleiding van die trioalfiguur verskyn gelyktydig as vallende sekunde (maat 16, 18, 20) en word uiteindelik met die skreeuende rawe-motief (maat 21, 25)

identities/.....

identities (vgl. maat 22, 24). Die stygende halftoonfiguur, wat reeds deur Kimberger¹⁾ as „angstig” beskryf is en ook deur die Barok-figure Pathopoia en Passus duriusculus gedek is, kom voor in maat 15. Dit word in maat 19 ’n derde hoër herhaal en in maat 21 ’n verdere toon hoër (by die „rawe”). Hierdeur word ’n geleidelike klimaks opgebou (Gradatio) waarin die terugkeer uit die lentedroom tot ’n kil sinistêre werklikheid uitgedruk word.

Hierdie halftoonfiguur bereik in maat 21 deur die gepunteerde ritme en hoë stemregister ’n hoogspanningsvlak wat die haatlike gekrys van die rawe uitmuntend suggereer. Die chromatiese en dissonante harmonieë (Parrhesia) dra sterk by tot die intensivering.



Die halftooninterval in die melodie in maat 22/23 – 24 beklemtoon nie alleen die woorde „da war es kalt und finster”, wat nou weer herhaal word nie, maar suggereer ook die vereensaming wat daarmee gepaard gaan. In maat 24/25 – 26 bereik dit ’n verdere hoogtepunt by die hernude vermelding van die rawe (simbool van die dood) deur die oktaaf-sprong na onder gevolg deur ’n mineur 9^e na die hoë F (Hyperbaton) wat sterk dissoneer met die E (Parrhesia).



Die onheilspellende tremolo in die klavierbas (so dikwels as aardbewing- en onheilfiguur in die Barok gebruik) volg hierdie spanningslyn met dinamiese toename en kom dan in maat 26 tot uitbarsting en sluit af in A-mineur waarna weer eens ’n sprekende Generalspause volg.

1) KIMBERGER, Johann Ph.: Die Kunst des reinen Satzes; Band 2, Berlin, Königsberg 1774 – 1779, pp. 102 – 104

Vanaf maat 27 verskyn daar 'n verandering in die maatsoort, nl. $\frac{2}{4}$ i.p.v. $\frac{6}{8}$ soos vroeër, die tempo-aanduiding is „Langsam“, met die dinamiek dubbel-piano. Die strakke begeleiding wat van verstarring spreek en wat deurgaans 'n herhaling van 'n bepaalde patroon is, herinner sterk aan die begeleiding van „Gefror'ne Tränen“ t.o.v. die ritmiese starheid en dien uitmuntend daartoe om die bevrore „ysblomme“ aan die venster te suggereer. (Verstarringsimbooliek).

Die aanvanklike afgemetenheid van die melodie en klein toonomvang, skep die atmosfeer van verwondering. In maat 37 tree 'n verandering na die mineur in en beklemtoon die melisma die woord „lacht“. Hierdie ont-nugtering en bitterheid teenoor 'n wêreld wat hy meen vir sy hallusinasies lag, word met 'n daling in die stem en 'n verdere afname in dinamiek daargestel, om slegs by die buitensporige idee van „blomme in die winter“ skerp te styg. By „Winter sah“ (maat 39) word weer eens die dalende halftoon-figuur wat so 'n belangrike rol gespeel het in die vorige deel, aangetref en word dit in maat 41 herhaal asook in die begeleiding in die lae en hoë register beklemtoon. Die vereenvoudigde herhaling beklemtoon die onwaarskynlikheid van die droom. Dit eindig met die ostinate begeleidingsfiguur in lêë oktaawe.



Uit hierdie deel vloei sonder onderbreking die (musikale) herhaling van die A-majeur gedeelte, met slegs 'n arpeggio-figuur as verbinding tussen hierdie deel en die tweede „strofe“ van hierdie lied. Schubert hanteer dit as strofeliëd vanweë die groot innerlike ooreenkoms tussen die twee dele. Hierdie tweede deel kan geld as 'n soort „nadroom“. Hy skryf

dit egter/.....

dit egter weer volledig uit vanweë die aanpassing van aksente en lettergrepe in die teks aan die musiek. (vgl. bv. maat 21/65, 25/69, 31/79, 39/83, 41/85).

Die stemming is dus in maat 44 dieselfde as wat dit by die aanvang van die lied was, nl. een van rus en droomsaligheid. Nà die arpeggio-aanloop in maat 44, stem die tussenspel presies ooreen met die voorspel.

Soos die geval by die aanvangsvers van die lied was, beklemtoon die ongekompliceerde melodiese wendinge en rustige sirkelbeweging van die begeleiding, wat insgelyks eenvoudig van konstruksie is, die aangename en mooie waarvan die teks spreek; die liefde, die mooi meisie, verruklikheid en geluksaligheid.

Soos voorheen, verander die stemming plotseling nà die Generalpause in maat 58. Weer eens verskyn die trioolfiguur, nl. in maat 60, 62 en 64, wat soos in die geval van die eerste verskyning nie alleen die gekraai van die haan beklemtoon nie, maar ook die plotselinge terugkeer na die harde werklikheid en die verbreking van die aangename droom.

Nadat die klimaks weer eens in maat 70 bereik is, waardeur die ontnugtering en ironie van die droom beklemtoon word, tree nà 'n Generalpause in maat 70 dieselfde stof na vore as wat die geval in maat 27 e.v. was. Waar die lied met 'n gelukkige en vredige stemming begin het, sluit dit dus af met een wat spreek van vereensaming, verlange en 'n vraendheid (Interrogatio). Die „nadroom“ doen in werklikheid meer droefheid aan, as die plotselinge ontwaking. Die naspel bring geen verdere klaarheid nie en verstar eenvoudig op die A-mineur akkoord ('n omgekeerde piccardiese slot!)

Wie eine trübe Wolke durch heitre Lüfte geht,
 Wenn in der Tanne Wipfel ein mattes Lüftchen weht:
 So zieh ich meine Strasse dahin mit tragem Fuss.
 Durch helles, frohes Leben einsam und ohne Gruss,
 Ach, dass die Luft so ruhig! Ach, dass die Welt so licht!
 Als noch die Stürme tobten, war ich so elend nicht.

Soos 'n troebel Wolk deur die helder lug beweeg,
 As in die dennetoppe 'n flou luggie waai:
 So baan ek my weg met trae gang,
 Deur die heldere, vrolike lewe eensaam en sonder groet.
 Ag, dat die lug so rustig moet wees!
 Ag, dat die wêreld so helder moet wees!
 As die storms nog gewoed het, sou ek nie so ellendig gewees het nie.

„Die storm het verbygetrek. Die son skyn en die lug is skoon.
 Maar ek verkies die storm, want dit weerspieël my innerlike.“¹⁾

Die stadige, gedempte en afgemete D-mineur-akkoorde van die voorspel wat twee-twee herhalend wissel tussen die linkerhand en regterhand suggereer die trae, sombere gang en innerlike onttrekking van die ongelukkige reisiger van sy mooi, vreedsame omgewing.

Interessant van hierdie laaste lied van die eerste helfte van die siklus, is dat die stem en begeleiding dikwels teenstrydighede bevat, veral t.o.v. die affek - 'n spanning wat uit die teks spreek („trübe Wolke" teenoor „heit're Luft", „frohes Leben" teenoor „ohne Gruss" byvoorbeeld).

Hierdie diskrepansie dien dan juis om die teenstellende stemming buite in die natuur en die gemoed van die swerwer te verbeeld - 'n onopgeloste konfliktsituasie waarin opnuut die gewisse affiniteit van die Romantiek met die Barok weerspieël word. So word byvoorbeeld in die begeleiding

aanvanklik/.....

1) BELL: op. cit. p. 112

aanvanklik die trae voetval van die swerwer daargestel teenoor die veel bevalliger stemlyn wat die skone, rustige lewensmilieu skilder.

Indien die reëlmatigheid van die herhaling van die basiese tone van die D-mineur-akkoord in die begeleiding aanvanklik as „rustig” vertolk sou word, bring die sombere fp-aksent op die tweede pols in maat 3 (mineur 3^e verdubbeling) onmiddellik iets van ’n funebre-tog na vore. Opvallende is die D-pedaalpunt, wat nie verander nie.



Wanneer die stem in maat 6 intree, volhard die begeleiding met sy pedaalpunt op D en die ritmiese motiewe van die voorspel. Ook wanneer die stemmelodie reeds ’n modulاسie na die dominant suggereer (maat 10, 14 bv.) gaan die begeleiding voort met ’n bykans steriele D-mineur-akkoord - tekenend van die onverskilligheid teenoor en sosiale afsterwe van die gemeenskap, die „Einsamkeit”.

Die gelykmatige beweging van die stemmelodie met sy klein omvang van ’n vyfde weerspieël aanvanklik iets van die uiterlike kalmte van die „heit're Lüfte”. Maat 10² - 14¹ dien as presiese herhaling van maat 6² - 10¹ (Anaphora).

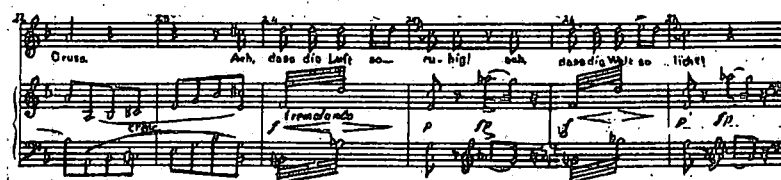
Vanaf maat 14² by die woord „zieht” word die stemparty se omvang meteens uitgebrei en verskyn die Seufzer-agtige sekunde-motiewe in die begeleiding, wat reeds in die vorige liederes (bv. „Rast” en „Frühlingstraum”) prominent gefigureer het.



Die klein intervalle en chromatiese styging van die melodie in maat 17 (wat verder nog in unisono deur die begeleiding ondersteun word) aksentueer die „mit tragem Fuss” van die teks.

Maat 18/19 - 22 bring 'n musikale Anaphora om met nadruk die omswerwing en trae gang van die eensame te bevestig, ten spyte van die „helles, frohes Leben.“

Nà 'n kragtige aanloop wat in die klavierparty in maat 22 en 23 op die dominant verskyn, tree een van die treffende teenstellings waarvan vroeër melding gemaak is, prominent na vore. „Ach, dass die Luft so ruhig!“, spreek van innerlike verwerping van die uiterlike rustigheid en word as gevolg van die tremolo (concitato-figuur) en verminderde vierklank-inkleding (Parrhesia), 'n uitroep van wroeging en innerlike opstuwling. (vgl. maat 23/24 - 25). Die vallende Seufzer-figuur op die tweede helfte van maat 25 en 27 in die begeleiding (as-G) verskyn soos bittere ironie of naspotting (Mimesis) van die woorde „so ruhig“ en „so licht“ (lg. as Anaphora).



Vanaf maat 28 neem die lied 'n geheel ander wending. Nou word die innerlike storms nie meer onderdruk nie, maar kom direk na die oppervlak.

Die samedringende herhaling van akkoordtriole wat toeneem in dinamiek en omvang en snel van harmonie verwissel, weerspieël die innerlike storm (concitato), maar suggereer ook die storms in die natuur waarvan die teks spreek: „Als noch die Stürme toben“ (Hypotyposis). Die begeleiding dien gelyktydig as klimaks (Gradatio) en Emphasis, as beklemtoning van die emosionele opswelling.



Weer eens figureer die vallende mineur-sekunde prominent (ges-F). Waar die teks nou die woorde „so ellend nicht“ beklemtoon, gryp die

begeleiding/.....

begeleiding terug na die morbiede figure van maat 3 - 6 van die voor-
 spel en herhaal dit ostinato-agtig (Congeries), waarvan die derde maal
 d.m.v. enharmoniese verwisseling as sekstakkoord oplos na D-mineur-
 n ironiese teëbeeld van die Romantiese verlossingsekstakkoord, soos veral
 deur Wolf gebruik (vgl. Pienaar, Op. cit. pp. 188 - 189). Die gemelde
 figure word o.a. later in lied XXI „Das Wirtshaus", waar die gedagte van
 die „dode-akker" sterk beklemtoon word, as 'n soort ritmiese ostinato
 gebruik.

Vanaf maat 34 - 46 verskyn, met geringe modulatoriese wysiging, 'n
 herhaling van die voorafgaande aantal mate (22 - 34, Anaphora). Daarna
 hervat die naspel met dieselfde afgemete figure van die voorspel. So-
 doende word trae gang, innerlike leed van die swerwer wat in konflik is
 met die rustige omgewing ten slotte weer na vore gebring.

Met hierdie lied eindig die eerste helfte van die siklus. Dokumentêre
 gegewens dui daarop dat daar met „Die Post", waarmee die tweede deel
 begin, nie voor Oktober 1827 'n aanvang gemaak is nie.

Von der Strasse her ein Posthorn klingt,
 Was hat es dass es so hoch aufspringt, mein Herz?
 Die Post bringt keinen Brief für dich.
 Was drängst du denn so wunderlich, mein Herz?
 Nun ja, die Post kommt aus der Stadt,
 Wo ich ein liebes Liebchen hat', mein Herz?
 Willst wohl einmal hinüber sehn
 Und fragen, wie es dort mag gehn, mein Herz?

Van die straat af klink 'n poshoring,
 Hoe is dit dan dat jy so in my opspring, my hart?
 Die pos bring geen brief vir jou nie.
 Waarom dan die vreemde aandrang by jou, my hart?
 Nou ja, die pos kom uit die stad,
 Waar ek 'n liewe liefeling gehad het, my hart!
 Wil jy dalk een keer oorkant sien
 En vra, hoe dit dalk daar sou gaan, my hart?

„Ek hoor 'n poshoring in die straat. Dit kom van ver en bring geluk - vir sommige. Vir my is dit slegs 'n herinnering aan die dorp waarvan daan ek gekom het. Sy woon daar; maar die pos sal vir my nooit 'n brief bring nie.“¹⁾

Soms word hierdie lied, so huppelend en kunsmatig opgewek, beskou as misplaas in die opset van die siklus. Die vrolike klank van die poshoring wek allerlei blye verwagtinge, wat egter nie in vervulling kan gaan vir die swerwer nie, want sy geliefde en haar omgewing het hom verwerp. Dit handel dus nie om ongerepte blyheid nie, maar om die geleentheid om die kontras te benut. Die geforseerde opgewektheid, waarin tone van bitterheid opklink, verdiep alleenlik die effek van vereensaming en geestelike lyding wat uit die ander liedere spreek.

1) BELL: op. cit. p. 112

Uit die oënskynlike opgewondenheid wat die aanvang van hierdie lied kenmerk, moet nie alleen lighartige opwinding gelees word nie, maar ook iets van polsende angs.

Die voorspel suggereer die naderende poskoets in die reëlmatige agste-nootverdeling van elke maat, terwyl die sterk ritmiese opset en aanwending van die basiese tone van die grondakkoord, d.m.v. 'n tipiese horingtema die poshoring voor die geestesoog roep ('n geval van „musiek” in musiek, Hypotyposis).

Wat die effek van opwinding verhoog, is die eintlik vervroegde intrede van die sangstem in maat 9, daar ons tot dusver met tweemaat-frases te doen gehad het en die natuurlike intrede 'n maat later moes plaasgevind het. Hierdie „vervroeging” word reeds in die Barok gebruik as „Metalepsis” en het die besondere patologiese effek van oorhaastige betrokkenheid.

Wanneer die stem intree, sit die begeleiding die horingritme voort, terwyl die stem in gewysigde ritme die horingtema in klein omvang oorneem, ook as weerspieëling van die innerlike onrus. Die kort frase en lang pouse daarna van hierdie eerste intrede is ook kenmerkend van die frasebou van die hele lied en verhoog verder die effek van opgewonde dog nerveuse afwagting wat die naderende poskoets aanwakker.

Deur 'n vinnige modulاسie oor twee tussendominante en 'n snelle styging van die stem, eers na die hoë es op „hoch aufspringt” (Hyperbaton) en dan na die hoë F op die vraag „mein Herz” (Interrogatio, Exclamatio), wat gepaard gaan met dinamiese toename (van piano na forte), word 'n besondere „concitato”-effek bereik. In plaas van 'n antwoord op hierdie vraag wat behoort te volg, veral ná die modulatoriese verwagting gewek deur die kwart-sekstakkoorde in maat 18 wat: weer teruglei na die tonika (by Wolf 'n soort „Verlossing - kwart-sekst” - simboliek), word die vraag herhaal op 'n meer nadenklike toon waaruit twyfel en ook lyding spreek/.....

spreek (vgl. weer die vallende mineur-sekonde op „mein“ in maat 21) en die lang vraende vertoef op die woord „mein Herz“ (maat 22); met 'n nogmalige „mein Herz?“ - vraestelling (maat 23 - 24).



Die kloppende ritme waarmee die vraag begelei word, word onverwags onderbreek deur 'n stilte van 'n volle maat (maat 26, Aposiopesis). Die swerwer besef met 'n skok dat daar vir hom geen goeie boodskap deur die poshoring oorgedra is nie: „Die Post bringt keinen Brief für dich.“ Die effek word verhoog deur die sterk kontras in stemming en musikale middele wat volg (Antitheton):



In plaas van die vroeëre opgewonde, kloppende ritme, word vanaf maat 27 'n 2/1-verdeling van die gepunteerde kwart aangetref, wat 'n noembare weekheid teweeg bring; terwyl die toonaard verdonker tot die mineur.

Om uitdrukking te gee aan die plotselinge ingekeerdheid, word die melodiese omvang beperk tot 'n bykans resitatief-agtige toonherhaling, waarvan die effek verder verhoog word deur 'n fragmentering van die melodiese lyn (Tmesis, maat 28) as 'n soort versugting.

Die aandrang van die gemoed word egter nie lank onderdruk nie. Wanneer die stemmelodie in maat 30/31 intree, is dit 'n hele toon hoër as die voorafgaande frase en bereik d.m.v. 'n uitwyking ook 'n hoër klimaks in maat 32. Ter beklemtoning van die woord „drängst" verskyn in maat 31 aanvanklik eers 'n langnoot wat dan deur 'n chromatiese uitwyking gevolg word (mineur 2^e in die stem en begeleiding) om sodoende aandag op hierdie punt te vestig.

Die uitroepe in die vorm van 'n vraag, verskyn in maat 34 en 35 as stygende tweedes (Interrogatio), sodat die tweede een as Anaphora van die eerste uitroep beskou kan word. Asof hierdie vraende uitroep in die binneste weerklank vind, verskyn dit in maat 36/37 in onspeling in die klavierparty (Anaphora, Variatio).

Vanaf maat 37/38 - 39 word 'n Epanalepsis of nadruklike herhaling van die voorafgaande gedeelte aangetref, op 'n steeds hoër toonhoogte. Groter emosionele intensiteit spreek uit die feit dat die melodie groter beweeglikheid verkry a.g.v. die opeenvolgende aanwending van groter en kleiner spronge, 'n verhoging van die dinamiese vlak en uitbreiding t.o.v. die omvang van die begeleiding sowel as die stem wat hoër klimakstone bereik (Gradatio). Afgesien daarvan dat die stem in maat 37 ook weer eens op 'n hoër toon begin, soos in maat 30, vind hier in maat 40 - 43 ook 'n samedringing van gedagtes plaas, deurdat daar momenteel van die kort frases afgesien word, aangesien die uitroepe in maat 40/41 - 42 die twee sinne aaneenskakel om een lang frase te vorm.

Die klimaks wat in maat 44/45 bereik is, vervloei in die stygende tweede in maat 45/46, wanneer die dinamiese vlak drasties afneem en sodoende die vertwyfling beklemtoon.

Sonder onderbreking word daar in maat 46 teruggekeer na die aanvanklike gelyke ritme en die toonaard is weereen E-mol-majeur.

Ook in hierdie lied hanteer Schubert die tweede helfte van die teks as herhaalde strofe, maar dit word volledig uitgeskryf (maat 46 - 92).

Met die vraende afsluiting in maat 92¹ tree die kloppende ritme wat vroeër die posdraer gesuggereer het, ten slotte in in dieselfde gestalte as wat dit in maat 24/25 en maat 69/70 verskyn het - ook hier met 'n onderbreking van 'n halwe maat. Die afgebroke slotakkoorde wat na die halwe maat van stilte intree, beklemtoon vir laas nog die leegheid en eensaamheid wat die swerwer ervaar nadat die laaste beruidenis van hoop op 'n boodskap verdwyn het.

9.14 DER GREISSE KOPF - DIE GRYS KOP

Der Reif hat einen weissen Schein mir übers Haar gestreuet;
 Da glaubt ich schon ein Greis zu sein und hab mich sehr gefreuet.
 Doch bald ist er hinweg getaut, hab wieder schwarze Haare,
 Dass mir's vor meiner Jugend graut - wie weit noch bis zur Bahre!
 Vom Abendrot zum Morgenlicht ward mancher Kopf zum Greise.
 Wer glaubt's? Und meiner ward es nicht auf dieser ganzen Reise!

Die ryp het 'n wit skynsel oor my hare gestrooi;
 Ek het geglo dat ek reeds 'n grysaard is en het my baie daaroor verbly.
 Dog gou het dit weggesmelt, het ek weer swart hare gehad,
 Dat ek gru vir my jeug - hoe ver is dit nog tot by die dood!
 Van sonsondergang tot oggendstond het menige kop grys geword.
 Wie glo dit? En myne het nie so geword op hierdie ganse reis nie!

„Die lagie ryp op my kop het dit laat lyk asof my hare grys geword het.
 As ek maar net oud en naby my einde was!“¹⁾

Afgesien van 'n ritmiese verskil t.o.v. die tweede helfte van die maat, antisipeer die eerste 2 mate van die voorspel die intrade van die stemmelodie in maat 4/5 - 6. Die tweede helfte van die voorspel, d.i. maat 3 - 4, maak in die verloop van die lied dikwels sy verskyning, soms in gewysigde gedaante. Die sterk dalende melodiese lyn en verminderde harmonie bly egter onmiskenbaar.



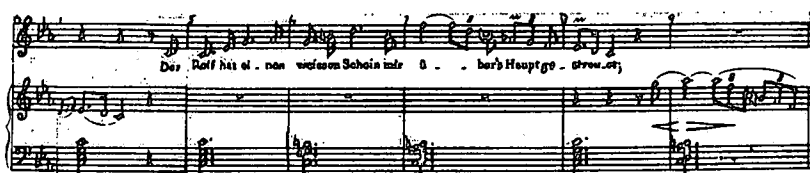
Die pedaalpunt op G, maat 1 - 10, werk mee om 'n voorbeeld van Parrhesia tot stand te bring, aangesien dit telkens by die verskyning van die dominant vierklank dissonerend werk. Verder dui dit ook in samewerking met die/.....

1) BELL: op. cit. p. 114

met die stadig wisselende harmonieë in akkoordale vorm op die psigologiese nulpunt wat in die gemoed van die swerwer ingetree het (verstarringsim-boliek). Nog in geen een van die voorafgaande liedere was die effek van geestelike insinking, veroudering, doodsverlange en pessimisme so allesoorheersend soos in hierdie geval nie.

Die innerlike spanning wat met die oorweldigende lewensmoegheid gepaard gaan, spreek uit die sterk stygende melodiese lyn in maat 4/5 - 6 en bereik 'n hoogtepunt met die verminderde kwintsprong na bo (Saltus duriusculus) by maat 6/7.

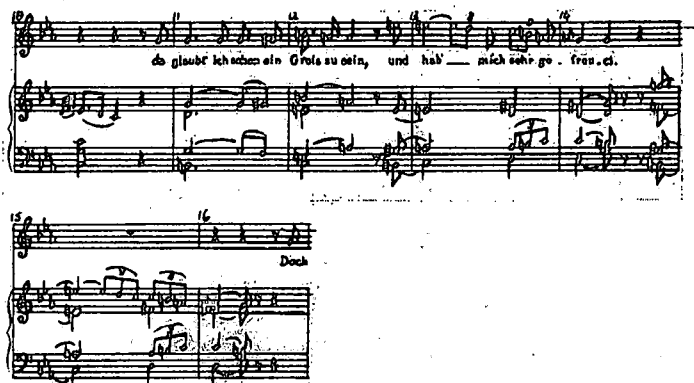
Die dalende melodiese lyn wat 'n elfde oorspan, tesame met die praltrillers wat in maat 7 en 8 verskyn, mag moontlik iets suggereer van die sneeu wat oor die swerwer se kop gestrooi is: „.....mir Übers Haupt gestreuet". Tog gaan dit vir Schubert veel meer om die effek van moeitevolle in-spanning, geestelike veroudering. Die trioolfigure wat 'n versnelling van ritme mee bring, dui soos dikwels in voorafgaande liedere gebeur het (vgl. o.a. lied V, VII, XII), op 'n verhoogde gevoelsintensiteit, veral waar dit hier deur 'n verminderde harmoniese basis ondersteun word. Om hierdie frasehelfte verder te beklemtoon, word dit deur die klavierparty nageboots (Anaphora), in dieselfde vorm as wat dit in maat 3 - 4 verskyn het.



Waar die begeleiding by die aanvangsfrase van die stem tot 'n minimum van stut akkoorde beperk was, verskyn dit na die tussenspel meer beweeg-lik ingeklee vanaf maat 11.

Die plotselinge modulاسie na A-mineur d.m.v. akkoordvreemde chromatiese tone (Parrhesia) suggereer iets van die transformasie tot grysheid waarvan die teks spreek.

Die aanvang op 'n hoë toon, modulاسie na G-majeur en versnelling d.m.v. triole is alles elemente wat op die kortstondige opwelling van vreugdegevoel dui. Weer eens bring die klavierparty 'n eggo van die dalende melodiese lyn en wel in maat 14/15 - 16 (Anaphora).



Na die vreugdegevoel wat maar van korte duur was, verval die stemming weer in die aanvanklike somberheid. Die onafwendbaarheid van die werklikheid en vergeefsheid van die verlange na die ouderdom en dood, spreek uit die toonherhalings in maat 16/17 van die stemparty en die terugkeer na die oorspronklike toonaard van C-mineur. Verder gee die kortafgebroke arpeggiando akkoorde in die begeleiding uitdrukking aan die kortstondigheid, vervlugtiging en ontugtering en beklemtoon die teks wat lui: „Doch bald ist er hinweggetaut.“



Emosionele heftigheid en opstand spreek uit die stygende arpeggio van die stemparty, die versnellende triool en A-mol-majeur toonaard, wanneer die swerwer besef dat die grysheid slegs maar 'n illusie was en sy here weer swart en hy steeds jonk is - iets waarvoor hy terugdeins.

In maat 20/21 - 22 kom die innerlike wroeging van die jong man tot uitdrukking in die gepunteerde ritme, die teenbeweging van die stem en begeleidingsparty en veral in die chromatiek en kan as 'n voorbeeld van Pathopoiia beskou word.



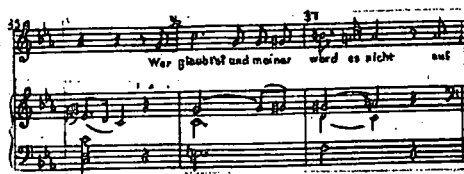
Die leë oktaaf-verdubbeling tussen die sangstem en begeleiding wat drie oktawe oorspan en wat na 'n aanloopfiguur (ook in unisono in maat 24/25) intree, werk besonder affektueus en dien as 'n sterk Emphasis vir die sombere gedagte van die lang weg na die dood waarom dit hier handel. Nog te meer so aangesien die verloop van die sangstem algemeen dalend is en met 'n dalende mineur sekunde eindig en onmiddellik in 'n sekvens 'n terts laer herhaal word as Epanalepsis. Die Seufzer op „Bahre” (maat 28) het in die lae stemregister iets van 'n Parenthesis-effek.



Die lang swye van die sangstem, wat slegs deur 'n pianissimo dominant-akkoord van die klavier opgevolg word, beklemtoon die doodsgedagte.

Vanaf maat 29/30 tree dieselfde musikale stof (akkoorde, pedaalpunt ens.) na vore as by die oorspronklike aanvang van die stemparty in maat 4/5.

Die verwysing na die bevoorregte gene wat oornag grys word en verouder, word dan deur dieselfde elemente beklemtoon as in maat 4/5 - 8. I.p.v. die toonherhaling wat vroeër verskyn het, word in maat 36 die herhaling van die G-toon deur 'n stygende kwart gevolg met 'n verandering na die majeur wat 'n mate van heftigheid en ongeloof aan die vraag verleen: „Wer glaubt's?" (Interrogatio, Emphasis). Dit word gevolg deur 'n modulاسie na die subdominant-majeur (maat 37) waar dit handel om die feit dat hy nie grys geword het nie, met 'n dissonante voorhouding op „ward" (Parrhesia).



Die afwaartse melodiese beweging wat in maat 12/13 e.v. voorgekom het, word vanaf maat 38 een toontrap hoër en met 'n sprong aan die einde herhaal.

In teenbeweging hiermee verskyn die begeleidingsparty wat besondere intensiteit aan hierdie frase verleen. Hieruit spreek nie alleen die uitgebreide onswerwing van die jong man nie, „auf dieser ganzen Reisen“, maar ook die innerlike verknoptheid van emosie wat hy ervaar. Emosiebelaaie is die herhaling van hierdie teksgedeelte in maat 40 e.v. in die subdominant-mineur met behoud van dieselfde stemritme maar met melodiese afwyking (bv. die herhalende dalende gebroke-akkoordfiguur) en met akkoordale begeleiding.

Die naspel verwys weer na die tweede helfte van die voorspel (maat 9 e.v.) en laat 'n effek van onvervulling na.

9.15 DIE KRÄHE

DIE KRAAI

Eine Krähe war mit mir aus der Stadt gezogen,
 Ist bis heute für und für um mein Haupt geflogen.
 Krähe, wunderliches Tier, willst mich nicht verlassen?
 Meinst wohl bald als Beute hier meinen Leib zu fassen?
 Nun, es wird nicht weit mehr gehn an dem Wanderstabe.
 Krähe, lass mich endlich sehn Treue bis zum Grabe!

n Kraai het saam met my uit die stad getrek,
 Het tot vandag onophoudelik om my kop gevlieg.
 Kraai, eienaardige dier, wil jy my nie verlaat nie?
 Glo jy dat jy binnekort op my liggaam as buit sal kan toesak?
 Wel, daar sal nie meer aangehou word met die wandelstaf nie.
 Kraai, laat ek tog eindelik getrouheid sien tot aan die graf!

„n Raaf het my soos n skaduwee gevolg. Voël van onheil, jy sal nie teleurgesteld wees in jou hoopvolle agtervolging nie, want ek hoop om spoedig aan die einde van die lewe te wees. Moenie my verlaat nie, al is dit die enigste voorbeeld van getroue bystand wat ek tot by die dood sal ondervind!”

Hierdie lied besit n onrustige, nerveuse hoogspanningslyn wat aan n aantal elemente toe te skryf is. Eerstens is die klavierparty vir n baie groot gedeelte in n hoë register geskryf. Verder dien die triool-verdeling van die pols om n gevoel van voortdurende sirkelende beweging daaraan te verleen. In die derde plek werk al die chromatiese veranderinge mee om die harmoniese basis te versluier. Ook die stemparty sluit aan by die sirkelgang en „swewing” van die klavier.

Die voorspel (maat 1 - 5) antisipeer die gehele eerste twee frases en gedeeltelik die derde frase van die sangstem, behalwe dat die des (maat 4) met sy Napelse-sekstakkoord die sinistêre betekenis van die kraaisimboliek weergee (Parrhesia) wat aanvanklik in die sangstem ontbreek. Wanneer die sangstem in maat 6 intree, word die stemmelodie

deur die/.....

deur die linkerhand se begeleidingparty verdubbel, terwyl die melodie- en begeleidingpartye van die klavier, soos dit in die voorspel voorgekom het, vereenvoudig word tot basies een stem. Hierdeur verkry die begeleiding n nog yler, gewiglose effek.

Die heen-en-weer-beweging van die stemparty, die opsetlike wisseling van styging en daling en die origens eweredige polsverdeling, dien gesamentlik om die swewende sirkelgang van die kraai te suggereer. Mate 10 - 13 herhaal met gewysigde kadens die mate 6 - 9. (Navolgingsimbool).

Die kraai bly digby die swerwer en wil hom nie verlaat nie: „Krähe, wunderliches Tier, willst mich nicht verlassen?" Hier (maat 16 e.v.) vertoon die sangstem sowel as die melodieparty van die begeleiding n uiters beperkte melodiese omvang en n herhaaldelike terugkeer na dieselfde tone, terwyl klein halftoon-intervalle en chromatiese halftoonskredes ook dikwels verskyn (Pathopöia, Circulatio, Anaphora, Congeries).

Emosionele spanning laai op wanneer die swerwer besef die kraai verlaat hom nie, omdat hy sy gestorwe liggaam wil aas. In al die stemme word 'n geleidelike styging langsaam handwaargeneem, totdat dit in maat 23 'n hoogtepunt bereik (Gradatio). In die begeleiding word hierdie innerlike hooglading tot intervalstrekking en stemvermeerdering uitgebrei (maat 24).

Wanneer die swerwer die kraai verseker dat sy tog nie meer lank sal voortduur nie, word daar na die aanvangsmelodie teruggekeer: „Nun es wird nicht weit mehr geh'n....." Dan neem die hele struktuur van die lied 'n nuwe gestalte aan. Die melodiese wending van die stemparty word vervang deur een van meer bruuske, intense aard. Waar die linkerhandparty van die begeleiding vroeër slegs uit enkeltone bestaan het, word dit nou tot twee-klanke en selfs drieklanke uitgebrei. Die twee-sestiendenoot-figure in die linkerhand het vroeër met opwaartse spronge beweeg, maar word vanaf maat 28² omgekeer. Verder word die linkerhand ook nou tot die laer register beperk. Hier vind dus 'n algemene verbreding t.o.v. klank plaas, terwyl die atmosfeer sterk versomber en vinniger intensiteitstoename verdraai, wat ook in die hantering van die dinamiek weerspieël word.

Die gepunteerde toonherhaling op die lae C van die sangstem (Parenthesis) in maat 29 en die daaropvolgende oktaafsprong na bo, met 'n karakteristieke uitwyking na die bo mineur-sekunde (Pathopolia) dien as voorbereiding vir die emosionele opwelling wat spreek uit die stygende lyn van maat 31 - 32 en wat na die stilstand op die hoë G („Gräbe"), soos 'n uitroep op die E eindig (Exclamatio). Die lang noot op die eerste lettergreep van „Gräbe" geld nie alleen as 'n uitgerekte uitroep nie, maar beklemtoon die woord met sy volle implikasie (Emphasis). Die bedrieglike kadens op 'n verminderde akkoord (Ellipsis) wat hierna (maat 33) verskyn, i.p.v. die verwagte tonika, verleen aan die uitroep iets van die skrynende, van diepe sinisme.



Wanneer hierdie gedeelte herhaal word, word daar nie gepoog om die klimeks te oortref of selfs te ewenaar nie. Die herhaling kom slegs as 'n na-gedagte en spring terug na die lae C, i.p.v. om trapsgewyse opwaarts te beweeg soos in die geval van maat 31/32. Die begeleiding word in sy omvang vereng tot die middelregister. Die woord „Grabe” word weer eens deur 'n lang noot beklemtoon, maar verkry in sy eenvoudige harmoniese oplossing die effek van resignasie.

Die naspel stem grootliks ooreen met die voorapel, maar word in 'n laer oktaaf aangetref. Na die swewende beweging wat 'n oorwegende kenmerk van die lied was, verstar die naspel geleidelik deur die herhaalde tone in maat 42, 43.

9.16 LETZTE HOFFNUNG - LAASTE HOOP

Hie und da ist an den Bäumen manches bunte Blatt zu sehn,
 Und ich bleibe vor den Bäumen oftmals in Gedanken stehn.
 Schaue nach dem einen Blatte, hänge meine Hoffnung dran;
 Spielt der Wind mit meinem Blatte, zitt'r' ich, was ich zittern kann.
 Ach, und fällt das Blatt zu Boden, fällt mit ihm die Hoffnung ab,
 Fall ich selber mit zu Boden, wein auf meiner Hoffnung Grab.

Hier en daar is aan die bome menige veelkleurige blare te sien,
 En ek bly voor die bome dikwels ingedagte staan.
 Ek staar na n blaar, vestig my hoop daarop;
 Speel die wind met my blaar, sidder ek, soos ek maar kan sidder.
 Ag, en val die blaar op die grond, stort my hoop in duie,
 Val ek self saam grond toe, ween op die graf van my hoop.

„Soos die laatherfsblare val, sterf ook my hoop.“¹⁾

Hierdie is een van Schubert se mees aangrypende skeppinge en dit is hoofsaaklik aan die begeleiding toe te skryf, aan die suiwer beeldelike vermoë en uitgesproke ritme daarvan.

Die swerwer vestig sy hoop op die reeds verkleurde blare wat onafwendbaar elkeen dieselfde lot afwag - om na die bodem te stort en te vergeen. Die ontwykende ideaal waarna hy smag en die onvaste fondament waarop hy sy verwagtinge bou, word reeds in die inleidende mate versinnebeeld deur die beklemtoning van die swak pols, die versluiering van die toonaard deur die uitgebreide aanwending van die mineur-negende akkoord en die kort afgebrokenheid van die staccato-tone en -akkoorde.

1) BELL: op. cit. p. 114

Op 'n meer sinnebeeldelike vlak suggereer die dalende staccato's wat in twee-toonmotiewe tussen die hande wissel, die vallende blare self. Tekenend is die stilstand op die laagste noot van die hele passasie.



Die inleiding (maat 1 - 4) dien dus as 'n kernagtige samevatting van die atmosfeer en musikale inhoud van die gehele lied en verwys later in die verloop van die lied dikwels daarna.

Maat 4/5 - 6 se klavierparty stem ooreen met maat -1 - 2 van die inleiding en dien as beklemtoning van die teks, wat spreek van die blare wat nog sigbaar is: „Hie und da ist an den Bäumen manches Blatt zu sehn“.

Bykans deklamatories begin die stemmelodie in maat 5 met die woorde „hier en daar“ deur die ritmiese inkleding. Waar die mate 5 - 6¹ deur mineur- en majeur-derdespronge gekenmerk is, vertoon dit vanaf maat 6² uitsluitlik 'n trapsgewyse verloop. In hierdie tweede frasehelfte geniet die derde-interval ook besondere beklemtoning, veral as melodiese draaipunte en vind 'n melodiese verdigting plaas. Ook word in die begeleiding die afgebrokenheid van die voorafgaande mate opgevolg deur 'n meer trapsgewyse melodiese legato-figuur wat parallel met die sangstem in derdes beweeg.



Na 'n kort oorleiding wat weer die afgebroke staccato-begeleiding na vore laat tree, volg daar vanaf maat 8³ 'n Polyptoton of afwykende herhaling van maat 4³ - 8. Ten opsigte van die melodie sowel as die begeleiding, stem maat 8³ - 10³ ooreen met maat 4³ - 6³. Waar maat 7 en 8 'n oorwegende beweeglikheid vertoon het, tree in maat 12 - 13 i.p.v. die dominant, waarheen dit logieserwyse sou moduleer 'n chromatiese unisono passasie in

na die/.....

na die verwante mineur van die dominant (Ellipsis) en word die stilstand waarvan die teks spreek („ich bleibe.....in Gedanken steh'n") d.m.v. die langer nootwaardes beklemtoon (Hypotyposis).



Die atmosfeer van versonkenheid in gedagtes word behou deur die nabootsing en verdubbeling van die begeleiding (mate 13 - 17¹) en hulle ostinate herhaling (Anaphora, verstarringsimbool). Ook die monotone stemmelodie (maat 14³ - 15), wat vanaf maat 16 - 18¹ deur klein melodiese spronge gevolg word, en wat aan die derde-interval besondere beklemtoning verleen, onderskryf die heersende affek.



In maat 16 verskyn daar teenoor die woord „hänge" 'n stygende trioolfiguur oor 'n mineur-derde wat die momentele opflikkering van hoop suggereer. Die groter melodiese spronge in maat 17² - 18¹, sowel as die modulاسie na die majeur (dominant-parallel), beklemtoon verder die hoopvolle verwagting waarvan die teks spreek: „hänge meine Hoffnung dran".

Wanneer die stem in maat 18³ intree, is dit 'n mineur-derde hoër as wat die geval in maat 14³ was. Hierdie melodiese styging word in maat 19¹ opgevolg deur 'n verdere styging van 'n mineur-derde. Gepaardgaande met hierdie stygende neiging van die stemparty, vertoon die begeleiding ook algaande 'n styging vanaf maat 18³ (Gradatio). Die toenemende gevoelsintensiteit wat hier tot uiting kom, beklemtoon die vrees by die spel van die wind met die blaar waarop die swerwer sy hoop gevestig het. Hierdie feit word duideliker toegelig deur die volledige versreël: „spielt der Wind mit meinem Blatte, zitt'r' ich, was ich zittern kann".

Die chromatiese melodietone wat vanaf maat 21¹ tot 21³ verskyn, maar veral die stygende verminderde vyfde-interval op die woord „zittern" en die meegaande sekstakkoord in die begeleiding beklemtoon die innerlike vrees waarvan die teks meld.

'n Voorbeeld van Hypotyposis verskyn in maat 22 - 23 waar die spel van die wind met die blare en die intenser innerlike bewing wat die swerwer ondervind, deur die staccato-herhaling van dieselfde akkoorde en die tremolo-opbreking van hierdie akkoorde gesuggereer word. Die „zittern" figuur, veral deur tremolo en toonherhaling uitgedruk, word dikwels in die Barok gevind. Maat 23 kan dan ook as 'n geïntensiveerde herhaling van maat 22 beskou word.

Die vlugtige verwysing na die voorspel-aanvang (maat 24³ - 25) en die herhaling daarvan 'n oktaaf hoër, lei tot die uitbreiding van die toon-omvang tot drie oktawe wat op die oktaaf-verdubbeling in maat 25² van die begeleiding volg. Dit gaan gepaard met 'n dinamiese toename na forte.

In die klavierbegeleiding van maat 26 - 28 verskyn daar 'n geval van Hypotyposis, waar die steeds terugkerende dalende melodiese lyn en die staccato-tone wat in die sestiendenote in die regterhand nage-eggo word, die vallende blaas suggereer. Algaande word die melodiese- sowel as die toonumfang kleiner totdat die ruspunt op die unisono B-mol in maat 29 bereik word, terwyl in die sangstem die val deur 'n afgaande oktaafsprong op „Boden" suggereer.



Die spel met die dominant en tonika-mineur harmonie in maat 29 en 30 en die langsame tempo beklemtoon die ontnugtering en innerlike vertwyfeling wat uit die teks spreek, wanneer daar na die verlies aan hoop verwys word: „fällt mit ihm die Hoffnung ab". Die meegaande gepunteerde ritme verleen aan die stemmelodie van maat 29 'n gevoel van bittere finaliteit. Laasgenoemde effek word versterk deur die Epanalepsis wat in maat 30 en 31¹ in die klavierbegeleiding verskyn.



In maat 31¹⁻² antisipeer die onderste klavierparty die vallende tertse wat so prominent vanaf maat 31²⁻³ - 34 (ook maat 25² - 27) as melodiese draaipunte verskyn. By die tweede verskyning van hierdie musikale materiaal (maat 32 - 33) waarin die swerwer sy eie geestelike versinking aandui, besit die sangstem 'n veel hoër mate van gevoelsintensiteit in vergelyking met die ooreenstemmende mate (25² - 27). Hierdie verhoogde graad van emosie is toe te skryf aan die intrede van die stem op 'n hoër toon (rein kwart hoër), die stygende lyn i.p.v. die herhaalde toon en die hoër klimakspunt wat bereik word op ges, 'n oktaafsprong na onder gevolg deur 'n verdere afwaartse melodiese lyn, oor die omvang van 'n 6^e. Gesien in die lig van die afwaartse oktaafsprong en daaropvolgende steeds dalende lyn, mag die hoër ges die rol van 'n Hyperbaton vervul as uitdrukking van smart.

Die/.....

Die kragtige afwaartse beweging wat hier aangetref word, word in maat 34 volvoer. (Hypotyposis, Katabasis). Hier speel die dalende terts weer eens 'n belangrike rol en dien die verminderde harmonie ter beklemtoning van die wanhoop wat uit die voorafgaande frase spreek: „fall ich selber mit zu Boden“. (Passus duriusculus, Parrhesia).



Vanaf maat 35 tree daar 'n nuwe wending in die begeleidingparty in. Die ritmiese beweeglikheid en hoofsaaklike staccato klank wat die voorafgaande mate gekenmerk het, word onderbreek deur 'n oorwegend akkoordale struktuur - nou in die tonika-majeur. Die hoë mate van verinnerliking wat uit die relatief eenvoudige opset spreek en die spel met die hoofsaaklik dalende sekunde in die stemparty dien as uitbouing van die wanhoopsgevoel wat uit die teks spreek: „wein', wein' auf meiner Hoffnung Grab“.



In maat 35 en 36 gee die afgefraseerde dalende sekundes, die beklemtoning van die swak pols d.m.v. verlenging in maat 35, die melismas en die voorhouding wat op maat 36² oplos, uitdrukking aan die woord „wein“ (Hypotyposis, Parrhesia). Teenoor die woord „Hoffnung“ in maat 37 verskyn die opwaartse rein kwart soos ook die geval was in maat 17 en 29. Die krag van hierdie sprong word tot 'n hoë mate gedemp deur die meegaande trioolverdeling van die pols. Ook hier word die dalende sekunde deur die oplossing van die beklemtoonde deurgangsnote geaksentueer. Hierdie oplossing vind weer aaneenskakeling by die volgende maat om sodoende 'n voorhouding te vorm, sodat hier in werklikheid 'n opeenvolging van Seufzer aangetref word.

Vanaf maat 39 word 'n Epanalepsis van die voorafgaande 4 mate aangetref. Die kwartsprong in maat 35 word in maat 39 uitgebrei tot 'n sesde wat opgevolg word deur 'n afwaartse terts, sodat die gepunteerde G as 'n Hyperbaton

na vore/.....

na vore tree. Verdere krag word aan hierdie wending verleen d.m.v. die daaropvolgende verminderde kwart en mineur sekunde wat hierdie keer opwaarts beweeg. In vergelyking met maat 37 neem maat 41 deur die ritmiese wysiging n veel eenvoudiger struktuur aan. Deur die verlenging van die nootwaardes wat harmonies van majeur na mineur verwissel word die frase uitgebrei en verskyn die woord „Hoffnung“ hierdie keer op die sterk pols en beslaan die hele maat. Ten slotte word die gebruiklike rein kwart ook deur n verminderde kwint vervang (Saltus duriusculus) en die majeur sekunde van maat 37 word hier deur n mineur vervang, wat alles bydra tot die beklemtoning van die verlies en wanhoop. Die slotinterval van n afwaartse rein kwint verleen finaliteit aan die afsluiting van stemparty. en beklemtoon ook die finaliteit van die „graf“ waarvan die teks spreek.

Na n kortstondige verwysing na die staccatofiguur wat dikwels in die lied verskyn het, tree daar in maat 45 n figuur na vore wat sterk aan die Zittern-motief van maat 22 in omgekeerde vorm herinner, met die verminderde vierklank as harmoniese basis.

Uit die plagale slot spreek daar n vreemde piëteit (teenoor die graf waarin sy hoop begrawe lê?)

Es bellen die Hunde, es rasseln die Ketten;
 Es schlafen die Menschen in ihren Betten,
 Träumen sich manches, was sie nicht haben,
 Tun sich im Guten und Argen erleben;
 Und morgen früh ist alles zerflossen.
 Je nun, sie haben ihr Teil genossen
 Und hoffen, was sie noch übrig liessen,
 Doch wieder zu finden auf ihren Kissen.
 Bellt mich nur fort, ihr wachen Hunde,
 Lasst mich nicht ruhn in der Schlummerstunde
 Ich bin zu Ende mit allen Träumen,
 Was will ich unter den Schläfern säumen?

Die honde blaf, die kettings ratel;
 Die mense slaap in hul beddens,
 Droom van velerlei, wat hulle nie het nie,
 Laat hulle die goeie en die slegte getroos;
 En môre vroeg het alles vervloei.
 Nou ja, hulle het hulle deel geniet,
 En hoop om wat hulle nog laat oorbly het,
 Tog weer op hulle kussings te vind.
 Blaf vir my maar voort, julle wakker honde,
 Laat my nie rus in die sluimeruur
 Ek is klaar met alle drome,
 Wat wil ek onder die slapendes versuim?

„Die honde blaf en pluk aan hulle kettings. In die huise is almal aan die slaap, besig om onwerklike dromete droom. My dae van illusies is verby.“¹⁾

1) BELL: op. cit. p. 116

Hierdie lied is 'n meesterstuk van fynsinnige parodie op die mensdom wat hulle simplisties-onwerklike drome droom, van lewensgeluk terwyl die honde blaf en aan hulle kettings pluk.

Die eentonige hondegeblaf en hulle kettinggeratel word met spottende humor in die inleidingsmate, wat ook as 'n soort ostinate basis vir die begeleiding van hierdie lied geld, gesuggereer: In die regterhand die akkoordale toonherhaling en geaksentueerde sprong, in die linkerhand die ratelende wisseltoonmotiewe en glymotief wat dan elbei skielik afbreek en deur 'n pouse van vyf-agstes gevolg word.

Waar dit in hierdie lied om die slaap en aangename, onrealistiese drome van die dorpsbewoners handel, neem die lied 'n aanvang in die majeur, aangesien Schubert hierdie assosiasie aan die majeur-tonaliteit koppel.

Wanneer die sangstem in maat 6 (te vroeg!) intree, word die eentonige naggeluide ook deur die reëlmatige en uiters simplistiese wisseling van die dominant- en medianttoon gesuggereer - 'n parodistiese siening deur die swerwer van die mensdom met hulle nalewse lewensaanvaarding en begeertetjies. Die 2/1 verdeling van die 2^e en 4^e pols, verleen egter 'n wiegende ritme daaraan wat aanspeel op die rustigheid van die slapendes, ongeag die steurings om hulle.



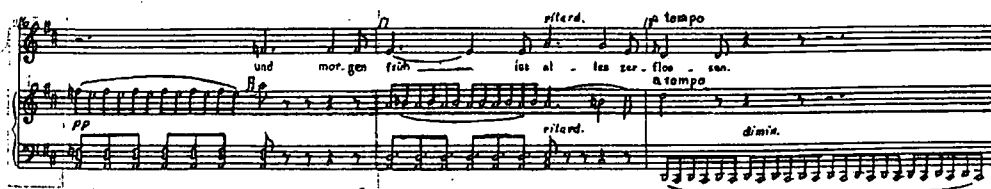
In maat 8, wanneer daar na die slapendes verwys word, word die mineurderde interval uitgebrei, eers tot 'n mineur-sesde en dan tot 'n mineur-sewende. Hierdeur word die onbevange slaap op bykans groteske wyse geparodiseer.



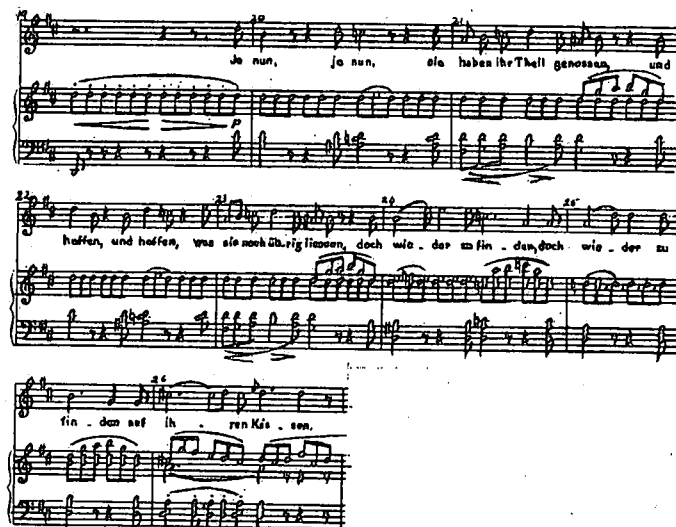
In maat 11/12 word verwys na die drome van die slapendes. Wanneer melding gemaak word van die drome wat hulle droom, oor menige wat hulle nie besit nie, word die ironie beklemtoon deur die aanwending van die verminderde kwint in maat 12, waaraan verdere nadruk verleen word, deur die langer nootwaardes.

By die gedeelte vanaf maat 11 – 15, wat van die drome van die goeis sowel as die kwade meld, word in die begeleiding die motiewe van die linker- en regterhand omgeruil.

Vanaf maat 16 is die toonaard plotseling die tonika-mineur, wanneer die droom beëindig word en die slapendes ontwaak, ontgaan van al hul gewaande besit. Die wisseltoonfiguur, nog steeds in die regterhand, bereik 'n hoogtepunt op die hoë A (met dubbel-piano) om dan 'n oktaaf laer te verskyn en in 'n lae wegsterwende wisseltoonfiguur van 'n volle maat uit te loop as suggestie van die wyse waarop die nagdrome vervloei het en die werklikheid weer na vore tree. Ook die sangstem dui met sy dalende lyn (maat 18) die vervloeiing aan:



Die struktuur van die volgende 10 mate verskil van die voorafgaande t.o.v. die sangstem sowel as die begeleiding. Nogtans verteenwoordig die toonherhalings van die begeleidingsfigure 'n gewysigde voortsetting van die herhaalde akkoorde van die vorige gedeelte. Die verhoogde mate van melodiese beweeglikheid en kleiner onderverdelings van die pols, gee aanleiding tot 'n resitatiefagtige benadering, byna 'n spraaksang, waaruit 'n skynbare ongergheid spreek: „Nou ja, hulle het hul deel geniet.”



Die eenvoudige, kort motiewe wat in hul harmoniese eenvoud bykans herinner aan draaimeulmusiek is egter 'n parodistiese siening van die klein dingetjies wat aan die mense plesier verskaf. Deur die dalende motiewe in maat 27 - 28 vervloei die gedagte algaande totdat die aanvanklike motiewe van die lied weer op die voorgrond tree: „Die honde kan gerus maar voortblaf, want vir die swerwer is daar tog geen rus of drome meer nie.”

Wanneer hy verklaar dat drome vir hom vergaan het („Ich bin zu Ende mit allen Träumen, maat 36), tref ons die tonika-mineur aan en 'n bykans melodiese verstarring. (Verstarringsimbool).

Waarom sal hy ook langer onder die dromendes versuim? Wanneer die swerwer hierdie gedagte uitspreek, tref ons 'n verandering t.o.v. die begeleiding aan. Die „gerinkel“-motief word momenteel deur 'n akkoordale struktuur onderbreek. Uit die stemparty spreek daar 'n heftigheid en beslistheid, nie alleen vanweë die hoë plasing van die woord „ich“ nie, maar ook deur die aanwending van langer nootwaardes (Emphasis). Maat 40² bring 'n geïntensiverende herhaling van maat 35 - 40¹, reeds wanneer die aanvangstoon 'n majeur-tweede hoër is as in maat 35, t.o.v. die stem. Deur die mineur-tweede-daling van die stem word die „zu Ende“ besonder effektief. (Verdonkering as simbool van lewenswanhoop). Besondere krag word aan die besliste negering van die droom en sy valsheid verleen deur die Duitse sekstakkoord in maat 42 en sy oplossing. In maat 44/45 word die gepunteerde halwenoot van maat 39 wat teenoor die woord „säumen“ verskyn, uitgebrei tot een en 'n halwe maat wat nie net die woord „versuim“ onderskryf nie, maar ook heenwys op die rus van die slapendes waarheen die motiefmateriaal nou terugkeer op dubbel-piano: Die dromende dorp met sy blaffende honde, wat die swerwer agterlaat.

9.18 DER STÜRMISCHE MORGEN - DIE STORMAGTIGE MÖRE

Wie hat der Sturm zerrissen des Himmels graues Kleid!
 Die Wolkenfetzen flattern umher in mattem Streit.
 Und rote Feuerflammen ziehn zwischen ihnen hin:
 Das nenn ich einen Morgen so recht nach meinem Sinn!
 Mein Herz sieht an dem Himmel gemalt sein eignes Bild -
 Es ist nichts als der Winter, der Winter kalt und wild!

Hoe het die storm die hemel se grou kleed geskeur!
 Die wolkeflarde fladder rond in moeë stryd.
 En rooi vuurvlamme skiet uit hulle midde:
 Dit noem ek 'n môre so reg na my sin!
 My hart sien aan die hemel sy eie beeld geskilder -
 Dit is niks anders as die winter nie, die winter koud en wild!

„Die dag breek in 'n vuurrooi hemel en warrelende wolke. My hart ruk by die aanskoue daarvan, want daarin sien ek my eie winter.“¹⁾

Schubert laat nie die geleentheid verbygaan om van dié lied 'n stormagtige kontras te maak na die stom, byna geresigneerde smart van die voorafgaande liedere nie.

Direk by die begeleidingsaanvang van hierdie lied, deur Schubert aangedui as „ziemlich geschwind, doch kräftig“, laat die atmosfeer van die siedende storm hom gewaar, simbolies van die innerlike storm in die gemoed van die swerwer („wild en koud“). Die steeds oplaaiende furie van die elemente en die perverse behae wat die swerwer daarin skep, kom tot uitdrukking in die beklemtoonde aanvangsfiguur van vinnige sestiendes in sig-sag-beweging en sekunde-motiewe wat uitmond in die bowesekunde en onmiddellik 'n kwart na bo spring (maat 1¹⁻²). Hierdie selfde figuur word dan 'n derde hoër herhaal, terwyl die afwaartsspringende interval van 'n rein kwart na 'n rein kwint uitgebrei word. Die D-toon wat hierdeur bereik word, word dan vir die eerste helfte van maat 2 as hoogste toon gehandhaaf, terwyl die laer tone waarmee dit roteer telkens 'n halwetoon hoër

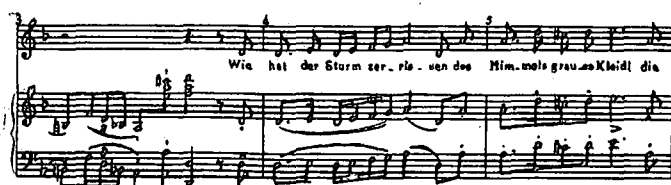
1) BELL: op. cit. p. 116

beweeg/.....

beweeg om sodoende 'n kragtige chromatiese spanningslyn te vorm, totdat dit op die verminderde vierklank (maat 2^3) te staan kom. Nie alleen vind daar 'n versnelling van eksente in maat 2 plaas nie, maar ook 'n opeenhoping van opwaartse spronge. Die hoë graad van spanning wat tot dusver opgebou is, word voortgesit deur heeltemal kontrasterende middele, nl. die afwaartsblitsende trioelfigure in maat 2^4 en 3^1 wat dan in die opeenvolgende afgebroke dominant-tonika-kadens (met die regterhand twee oktawe hoër) sy hoogtepunt bereik. Toonskildering (Hypotyposis), uitdrukking van die geweld van die storm (verminderde vierklank - Parrhesia), klimaks (Gradatio) en chromatiese beweging (Pathopoiia, Passus duriusculus), maar ook die teëstellende figure van die „Abgesang" (Antitheton, Ellipsis wat iets van die onvoorspelbaarheid uitdruk) vorm die middele waardeur die stormeffek bereik word.

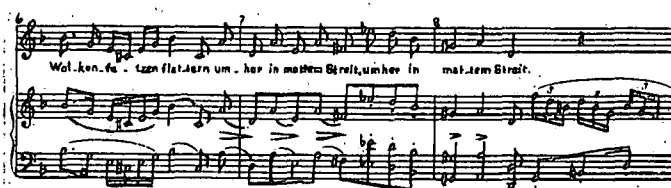


Die unisonobeweging van die klavierinleiding word wanneer die sangstem intree, steeds voortgesit, met die klavierskant en die sangstem in eenklank. Weer eens word hier 'n kragtige stygende lyn aangetref, met die uiterste omvang van 'n 9^{e} , t.o.v. die eerste frase (maat $3^4 - 5^3$). Die voortstuwende krag van die storm, word gesuggereer deur die stygende sestiendenoot-lopie in maat 4, terwyl die plotselinge langer nootwaarde op die dominant toon en die daaropvolgende dalende kwintsprong ter beklemtoning van die woord „zerrissen" dien. In hierdie maat word die dominanttoon dan ook die melodiese draaipunt, aangesien dit as melodiese hoogtepunt geld vir die eerste frasehelfte en as afspringplek dien vir die daaropvolgende frasehelfte. Soos die register, word die emosionele vlak in maat 4/5 verhoog deur die feit dat die opwaartse kwintsprong in maat 4 deur 'n verdere opwaartse kwartsprong in maat 5 opgevolg word.



Die verminderde vierklank arpeggiotfiguur in maat 6^{1-2} (Passus duriusculus) beklemtoon die krag waarmee die storm die wolke aan flarde skeur: „die Wolkefetzen flatteren.....”, terwyl die daaropvolgende afwaartse verminderde sewende-sprong, wat die twee uiterste tone van die voorafgaande bevat (Saltus duriusculus), as Emphasis van die harmoniese basis dien.

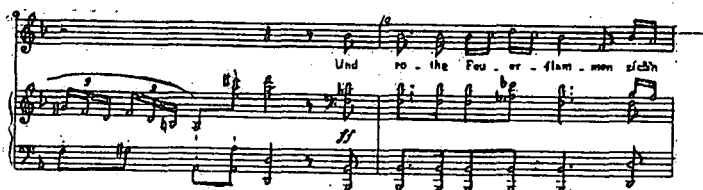
Die steeds kleinerwordende melodiese intervalle wat herhaaldelik na die dominanttoon terugkeer in maat $4^4 - 7^2$, kan basies teruggevoer word na die soortgelyke opset in maat 2, hoewel die nootwaardes in die lg. geval verdubbel is. Hierdie krimpende intervalspronge as uitdrukking van geweld en toorn, word bv. reeds in J.S. Bach se orrelkoraal „Jesus Christus, unser Heiland, der den Zorn überwandt” uit die Clavierübung III” aangetref. Die Emphasis in maat $7^3 - 8^3$ verleen besondere beklemtoning aan die pasafgelope teksgedeelte: „umher in mattem Streit”, deurdad die gesamentlike toonomvang van die stem en begeleiding van twee, na drie oktawe uitgebrei word, deur die aanwending van die verminderde drieklank, (d, bes, ges) en die langer nootwaardes in maat 8^{1-2} .



As tussenspel verskyn daar in maat $8^3 - 9^3$ materiaal wat beskou kan word as 'n voortsetting en uitbreiding van die na onder „blitsende” trioelfigure van maat 2/3. Die daarmee botsende, opstuwende lyn met sy verminderde vierklanktone in die linkerhand gee uitdrukking aan die geweld van die storm, uiterlik sowel as innerlik. Dit eindig met dieselfde kragtige kadens as in maat 3 (Epistrophe).

Die unisone-struktuur wat die lied tot dusver gekenmerk het, mag ook iets suggereer van die wyse waarop die swerwer homself identifiseer met die gesteldheid van die natuur, hoe die psigologiese stryd wat in hom heers, weerspieëling vind in die woedende natuurkragte.

'n Meer forse, minder dissonante karakter volg ná 'n sesuur vanaf maat 9/10. Die voorafgaande parallelle beweging word onderbreek deur 'n akkoordale, hoofsaaklik majeur-drieklank-begeleidingstruktuur, terwyl die stem hoofsaaklik as melodiedraer geld.



Maat 11/12 - 13³ vertoon 'n Polyptoton van die voorafgaande frase, aangesien die herhaling slegs ten opsigte van maat 11/12 met die voorafgaande ooreenstem. Die ironiese behae wat die swerwer uit die geweld om hom put, spreek uit die eenvoudige sillabiek in maat 13. Die innerlike behae wat uit die gedeelte vanaf maat 9/10 spreek, kom ook tot uiting in die feit dat die twee frases in maat 11 deur 'n sesuur geskei word, terwyl die frases in die voorafgaande 8 mate ononderbroke aaneengeskakel is.

Vanaf maat 13/14 word die betragting na binne gekeer en is die struktuur weer eens unisoon. Opvallend is dat, wanneer die swerwer verklaar: „Mein Herz sieht an den Himmel gemalt sein eignes Bild“, die musikale stof identies is met dié in maat 6 - 7³: „die Wolkenfetzen flattern umher in mattem Streit“. So verskeurd as wat die wolke aan die hemel is, so moet sy eie hart ook swig voor die aanslae van sy eie subjektiewe stryd.



n Geweldige toename in emosionele spanning, maar tergeljertyd ook n oorweldigende desperaatheid spreek uit die toonherhalings op es en daaropvolgende groot melodiese spronge wat in maat 15/16 - 17 voorkom. Die opeenvolgende herhaling van die verminderde en die dominant-vierklank respektiewelik (concitato-figure), dra by tot die oplaai van die spanning wat in maat 18 sy hoogtepunt bereik.

ist nichts als der Win - ter, es ist nichts als der Win - ter, der

Win - ter kalt und wild!

Die naspel stem presies ooreen met die tussenspel soos dit in maat 8 en 9 voorgekom het en dien as bevestiging dat die storm, uiterlik sowel as innerlik, nog lank nie uitgewoed is nie.

Ein Licht tanzt freundlich vor mir her,
 Ich folg ihm nach die Kreuz und Quer;
 Ich folg ihm gern und seh's ihm an,
 Dass es verlockt den Wandersmann.
 Ach! wer wie ich so elend ist,
 Gibt gern sich hin der bunten List,
 Die hinter Eis und Nacht und Graus
 Ihm weist ein helles, warmes Haus
 Und eine liebe Seele drin -
 Nur Täuschung ist für mich Gewinn!

n Lig dans vriendelik voor my uit,
 ek volg hom nà kruis en dwars;
 Ek volg hom graag en aanskou hom,
 hoe hy die wandelaar verlei.
 Ag! wie soos ek so ellendig is,
 gee hom graag oor aan die bonte lis,
 wat agter ys en nag en verskrikking
 Vir hom n helder, warm huis wys
 En n liewe siel daarin -
 Net misleiding is vir my gewin!

„n Vreemde lig bly voor my oë dans. Mag dit my na n gesellige, huislike
 woning lei, met n vuur en n begrypende wese om my te verwelkom? Waarom
 vra ek myself sulke onsinige vrae? Alles is net n illusie.“¹⁾

Die musiek dans in n Ländler-ritme, met n geforseerde, illusoriese opge-
 wektheid teen die agtergrond van die voorgaande en die smart wat nog
 sal kom.

1) BELL: op. cit. p. 116

Wat onmiddellik by die aanvang van hierdie lied opval, is die majeure-tonsoort. Omdat dit hier om vergissing, sinsbedrog handel, wend Schubert soos in die geval van die droom (vgl. bv. Frühlingstraum) die majeure-tonaliteit aan, om die onoortrugbare afstand tussen die aangename waanbeeld en die harde werklikheid te beklemtoon. Die $6/8$ -ritme en die herhaaldelik stygende lyn van die linkerhand verleen aan hierdie lied 'n speelse lighartigheid. Die mezzo-staccato van die parallelle oktawe in die regterhand verleen 'n helderheid aan die begeleiding wat die verlokkende ligspel treffend versinnebeeld.



By die aanvang van die stemmelodie spreek die vriendelike verleidelikheid van die dwaallig uit die herhaalde note, die afwaartse spronge op die tone van die tonika-akkoord en die winkende wending van klein skredes in maat $7^2 - 8$. Die ligtelike gees alleen kom nie tot uitdrukking in die na-eggo van die fraseslot (simbool van „navolging“) deur die klavier in maat $8^2 - 9^1$ nie, maar ook die verbondenheid tussen die swerwer en die lig.



Wanneer die stem spreek van die wyse waarop hy die lig kruis en dwars volg, word daar in die begeleiding 'n verdigting van die stygende figuur in die linkerhand aangetref, wat die aanvanklike speelsheid daarvan, met 'n mate van dringendheid vervang. Die verhoogde mate van melodiese beweeglikheid van die begeleiding in maat 11, beklemtoon ook die heen-en-weer beweeg agter die dwaallig aan. Soos in die geval van die vorige frase, word die laaste aantal tone van die stemmelodie aan die einde van die frase/.....

die frase, deur die klavier nageboots (Anaphora). Maat 5/6 - 10 word dan vanaf maat 13/14 presies net so herhaal en slegs maat 19/20 bring n geringe wysiging van die stemparty (groter spronge) sodat hierdie basies as Anaphora beskou kan word. Die herhaling van die slotkadens deur die klavier (maat 20/21, Anaphora) beklemtoon weer eens die onderliggende gedagte van onvoorwaardelike navolging, waarom dit hier handel.



Waar die teks nou die illusie ontbloom, tree by Schubert n verdonkering in na die mineur-toonsoort (Antitheton).

„Ach!“ verskyn as Exclamatio op die mineur-derde, gevolg deur n sesuur wat die versugting van die misleide swerwer beklemtoon en aan hierdie uitroep ook die karakter van n Aposiopesis verleen. Ten spyte van hierdie verandering t.o.v. die affek bly die „lig“ steeds op die agtergrond lok, as die regterhand ongestoord met die herhaalde oktaaf volhard.

Weer eens verskyn in maat 25 n Aposiopesis as die swerwer beklemtoon hoe „graag“ almal wat soos hy voel, hulle agter die lokkende lig aan begewe. n Toename in die emosionele vlak word weerspieël deur die stygende sekvens in maat 24 - 26 in die klavierparty, terwyl die sangstem met n basies dalende chromatiese lyn (b-aïs-a-ges) optree (maat 25 - 27). Die Gradatio wat hierdeur in die begeleiding ontstaan, word vanaf maat 27 - 28 deur die sangstem en die linkerhand voortgesit. Die toenemende opgewondenheid word versterk deur die chromatiese gang (Pathopoiia) wat vanaf maat 28 voorkom. Om meer krag aan hierdie intensivering van die affek te verleen, het die linkerhand vanaf maat 28 die speelse stygende figuur versak om akkoordaal en in gelyke ritme met die regterhand te

beweeg/.....

beweeg en die chromatiese verloop van die sangstem te ondersteun.



Vanaf maat 30/31 tree die oorepronklike melodie, uitgesonderd die gewysigde aanvangstoon op die opmaat in. Maat 31 - 37¹ stem ooreen met maat 6 - 12¹, maar vanaf maat 37² word daar nie 'n volledige herhaling van maat 13/14 - 20 aangetref nie, maar 'n saamtrekking van maat 13/14 tot by die 5^e onderverdeling en maat 18 vanaf die 6^e onderverdeling tot aan die einde van maat 21. Die naspel stem dus ook t.o.v. maat 40 - 41 met mate 20 - 21 ooreen. Maat 42 is egter nie in die mineur soos maat 22 nie, maar wel in die majeur-tonaliteit en stol as't ware op die tonika-akkoord in maat 43.



Was vermeid ich denn die Wege, wo die andern Wandrer gehn,
 Suche mir versteckte Stege durch verschneite Felsenhöhn?
 Habe ja doch nichts begangen, dass ich Menschen sollte schau'n,
 Welch ein törichtes Verlangen treibt mich in die Wüstenei'n?
 Weiser stehen auf den Strassen, weisen auf die Städte zu,
 Und ich wandre sonder Massen, ohne Ruh und suche Ruh.
 Einen Weiser seh ich stehen unverrückt vor meinem Blick;
 Eine Strasse muss ich gehen, die noch keiner ging zurück.

Wat vermy ek dan die weet, waar die ander swerwers gaan,
 Soek ek vir my versteekte paadjies deur toegesneede rotshoogtes?
 Ek het mos niks gedoen, dat ek mense moet vermy nie,
 Watter dwase verlange dryf my in die woestenyne?
 Wysers staan op die paaie, wys na die stede heen,
 En ek swerf sonder perke sonder rus en op soek na rus.
 Een wyser sien ek strak voor my oë staan;
 Een pad moet ek volg, waarop niemand nog teruggekeer het nie.

„Padwysers wys in die rigting van die beskawing. Maar ek vlug van die samelewing, op pad na afgeleë plekke en eensaamheid soos 'n oortreder wat vervolgt word. Ek sal my eie wegwyser volg, wat onverbiddelik dui op 'n weg waarvandaan geen reisigers terugkeer nie.“¹⁾

Die lied het 'n meedoënlose, afgemete ritme, tekenend van die grimmige wil om sy rug op die lewe en die gemeenskap te keer en die weg te bewandel van die dood waarvan die wegwyser die sombere simbool verteenwoordig.

1) BELL: op. cit. p. 117

n Bepaalde gees van fatalisme en wil tot lewensontkenning, spreek uit hierdie lied wat hoofsaaklik bewerkstellig word deur sy ietwat eentonige stapritme in die mineurtoonard, die opstapeling van herhaalde tone, melodiese wendinge wat weer en weer by herhaling terugkeer en deur die talle nabootsings en sekwense wat n gebondenheid aan dieselfde stof meebring.

Reeds in die eerste twee mate van die klaviervoorspel vind ons die essensie van „Der Wegweiser”. Die vier-agstenoothaling van dieselfde toon soos dit in maat 1 na die opmaat van twee note voorkom, verskyn feitlik in elke frase en dui op die onverbiddelike noodwendigheid van die aangeduide weg wat die swerwer sal moet volg. In maat 2 word die vallende terts aangetref met n sterk Seufzer-effek wat telkens in die verloop van die lied verskyn en by herhaling die onafwendbaarheid van die swerwer se lot beklemtoon.

In maat 2/3 word n nabootsing in die linkerhand aangetref van die aanvang van die voorspel. Hoewel hierdie nabootsing nie letterlik is nie, bring dit soos ook in die verdere verloop van die lied gesien sal word, n opeenhoping van dieselfde herhaalde note mee, wat sodoende n gevoel van meedoënloosheid en onafwendbaarheid laat.

Wanneer die stem in maat 5² intree, stem die gesamentlike opset van stem en begeleiding grootliks ooreen met die aanvang van die klaviervoorspel. Die toonherhalings wat in maat 6 en 7¹ verskyn, beklemtoon die onverbiddelike weg wat die swerwer vergeefs probeer vermy. Soos in die voorspel die geval was, word in die linkerhand n nabootsing van die aanvangsmelodie aangetref. Die intrede van die nabootsing word egter in die geval van maat 7/8 vervroeg, sodat daar n opstapeling van dieselfde idee plaasvind. Dit het die uitwerking van n Metalepsis, waarvan die effek verder verhoog word deur die vreemde harmonie-basis wat dit meebring. Dit druk iets uit van die bisarre vermyding van die normale weg. In die „skewe” kanon van sangstem en linkerhand kan dus n soort navolgingssimboliek gesien word wat gelyktydig n direkte patologiese uitwerking het, nl. die teenstrydige spanninge wat daar in die gemoed van die swerwer heers.



By die oorleiding word die aanloopfiguur in maat 9^2 deur 'n uitbreiding tot vier sestiendenote aan die kadens gekoppel waardeur dit 'n groter dringendheid en kontinuïteit kry.

Nou maak Schubert van 'n baie effektiewe patologiese middel gebruik: Hy laat die klavierparty alleen intree terwyl die sangstem swyg. Laasgenoemde tree nou in met die begin van die tweede frasehelfte, a - bes - c (maat 10/11, vgl. maat 7/8), maar 'n volle maat te vroeg en wysig dit tot 'n bloot sekvensiële verhoging van die eerste frasehelfte (Metalepsis, Anaphora). Hierdeur word nie alleen die verwydering van die normale uitgedruk nie, maar iets van die geestelike eensaamheid. Die onverpoosde gang tot maat 19 versterk die effek van 'n onverbiddelike weg.



Wanneer die stem melding maak van die uitweë wat die swerwer soek, bring die begeleidingparty 'n versierde Seufzer in die linkerhand wat weer eens die vallende sekunde beklemtoon. Die morbiede stapmotief verskyn met sekvensiële herhaling in maat $12^2 - 14^2$ (Epanalepsis). Vanaf maat 14/15 word dan selfs 'n meer uitgebreide afwyking as Emphasis aangetref, wanneer ook die sangstem met die aanvenklike struktuur breek.

Die melismatiese uitwyking wat in die stemparty van maat 15^2 verskyn, dien as beklemtoning van die woord „versteckte”. In maat 16 verskyn 'n stygende gepunteerde ritmiese figuur, wat in maat 17 en 18 in die stem en in maat 19

in die/.....

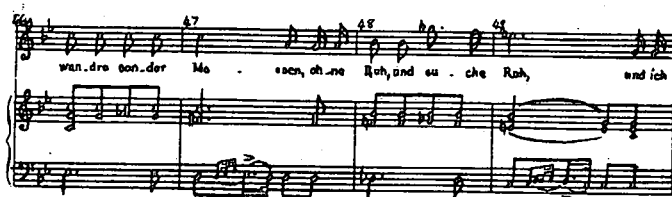
in die begeleiding ook voorkom. Hierdie figuur antisipeer die sangstem se „verschneite Felsenhöhn“ waar die swerwer ontsnapping aan die onvermydelike weg soek. Maat 18 geld as Anaphora van die voorafgaande maat en die verkorting van die herhaling t.o.v. die teks, verleen nog meer nadruk daaraan.

Hierna tree die sombere toonherhalings van die loopmotief weer na vore. By die herverskyning van die melodie in maat 21 word 'n verheldering na die majeur aangetref. Soos in van die voorafgaande liedere dikwels geblyk het, assosieer Schubert die mineur-tonaliteit met die onaangename werklikheid, terwyl die majeur draer van die onwerklike en die onbereikbare droom is. Hier handel dit om 'n versugting na die normale sosiale verkeer met die medemens waarin hy eintlik behoort te deel (want „ek het tog niks gedoen dat ek mense moet vermy nie“). Die verhoogde mate van gemoedsrus wat die swerwer ondervind by die besef dat hy in werklikheid nie hêf te vlug nie, word beklemtoon deur die gelyke ritmiese beweging van die begeleiding sowel as die sangstem wat gevolglik 'n afwesigheid van die spanningsbouende nabootsings meebring. Die stygende sekvensiële herhaling van die frasegedeelte: „dass ich Menschen sollte scheun“ in maat 25² - 27, wat gelyktydig as Epanalepsis verskyn, spreek nie alleen van selfoortuiging nie, maar ook van innerlike spanninge wat van nuuts af by die swerwer posvat.

As hy dan nie vir die mensdom hoef te vlug nie, watter dwase verlange dryf hom dan in die woesteny? Wanneer van die „dwase verlange” (na die dood) gewag gemaak word, tree die sombere herhalingsmotief in leë oktawe in die begeleiding op, om die onafwendbaarheid daarvan weereens te bevestig. Die „dwase verlange” word emosioneel deur ’n wending tot die verwante mineur (E), die V- VI- progressie, dinamiese toename en sprong na die hoë E uitgedruk (Ellipsis, Emphasis). Die heftigheid wat uit die vraag spreek, word in die Anaphora wat hierop volg (maat 29² - 31¹) beklemtoon - wat sterk herinner aan die oordeelsmotiewe uit „Don Giovanni” van Mozart - terwyl die Epanalepsis wat weer die tweede frasehalfte herhaal (maat 31² - 33, Interrogatio), die feit dat daar maar een onafwendbare antwoord op hierdie vraag is, beklemtoon. Asof die begeleidingsparty dan die antwoord op die uitroep van die swerwer verskaf, tree daar vanaf maat 33 ’n ostinate opeenhoping (Congeries) van die vier-agstenoot-motief wisselend tussen die hande op, terwyl daar harmonies ’n verdonkering (B - b) en chromatiese terugvoering na G plaasvind. Dalende mineur-sekundes (dis - d, b - bes, es - d) speel weer eens ’n rol hier.

„Weiser stehen auf den Strassen,¹⁾ weisen auf die Städte zu.....” Wanneer die stem in maat 40 met die sestiendenoot-aanloopfiguur intree, is die toonaard weer die oorspronklike G-mineur en stem die daaropvolgende 7 mate ooreen met maat 6 - 12. In maat 48 verskyn daar egter teenoor die woord „suche” ’n Hyperbaton wat nie in maat 13 voorgekom het nie en wat die emosionele opswelling van die swerwer by die besef van die vergeefsheid van sy soektog, beklemtoon.

1) Müller. Schubert = Wegen.



Vanaf maat 51² word daar ook 'n gewysigde wending aangetref. Die begeleiding kombineer sy eie party met die stygende gepunteerde figure wat in maat 17 - 18 verskyn het, om die konnotasie van die soektog na 'n uitweg te behou. Hierteenoor tree in die stemparty 'n nuwe melodiese wending in, wat gekenmerk word deur op- en afwaartse spronge om die soektog na die ongekende rus en huidige rustelose bestaan te beklemtoon. Die Hyperbaton in maat 52¹ wat ook sy verskyning in die daaropvolgende Anaphora (maat 53 - 54) maak, spruit uit die intense emosionele opwelling wat die swerwer hier beleef.



Soos die geval in maat 20 was, dring die vier-agstenootmotief vanaf maat 55 direk op die voorgrond. Voorteen word in die begeleiding die melodiese aanloopfiguur op die opmaat egter agterweë gelaat, om 'n groter gevoel van onverbiddelikheid te skep. In die sangstem tree starre toonherhalings in wat die ruimtelike vereniging en onontvlugbare bewandeling van die weg van die dood, waarop die wegwysers dui, treffend daarstel (verstarringssimbool). Dit gaan gepaard met 'n geleidelik stygende chromatiese-harmoniese lyn (cis-f, g-a) wat per maat geskied, dus met elke herhaling van die vier tone (Pathopoeia, Passus duriusculus) en wat steeds toenemende intensiteit uitdruk (maat 57 - 64).

Vanaf maat 60² word 'n Congeries aangetref as daar nou 'n styging in mineurderdes in die sangstem plaasvind, terwyl die woorde: „eine Strasse muss ich gehen“, met toenemende intensiteit herhaal word. Gelyktydig hiermee word ook 'n Gradatio t.o.v. die laer begeleidingstem en die sangstem aangetref. Die hoogtepunt in die daarstelling van hierdie eenrigting pad van die dood, word bereik op die woord „keiner“ (ging zurück).

Nie alleen die halftoonverhoging nie, maar ook die lang voorhouding op die woord „keiner” in maat 65/66 beklemtoon die feit dat daar geen terugkeer bestaan nie. Die morbiede finaliteit word beklemtoon deur die manlike slot in maat 66/67 waarvan die krag geïntensifiseer word deur die voorafgaande Napelse sesde (Parrhesia, Pathopolia).

Vanaf maat 67 verskyn daar ’n gewyside herhaling (Epanalepsis) van die voorafgaande 12 mate. Die atmosfeer word verder versomber deur die verlaging van die begeleidingsregister. Die reëlmatige verdeling van die frases in die sangstem deur die invoeging van die sesuur in maat 70 en 74, wat nie vroeër op die ooreenstemmende plekke verskyn het nie, geld as Aposiopesis, ’n versugting by die besef van die onafwendbare finaliteit waarheen hierdie weg lei. Die woorde „eine Strasse muss ich gehen”, word egter nie herhaal nie, maar wel die slotfrase „die noch keiner ging zurück”. Die woord „keiner” in maat 75/76 word nóg intenser beklemtoon as in maat 65/66, deur die opwaartse kwartsprong wat die D voorafgaan en daaraan die betekenis van ’n Hyperbaton verleen.

Belangrik is egter die wysiging wat in die begeleiding intree in die hele herhalingsdeel (maat 67 - 77). Die herhalingsfiguur van vier tone versterk tot herhaling van die lae G in die altregister, terwyl daar in die twee buitestemme ’n chromatiese vernouing plaasvind (f - e - es - d - des - c / b - c - cis - d - es - e) met toename in die dinamiek van dubbel-piano tot forte. Dit is nie alleen sinnebeeldelik van die vernouende doodsweg nie,

maar/.....

maar dien as uitdrukking van die innerlike intensiteit.

Handwritten musical score for a song. The top staff is a vocal line with lyrics: "Komm Wei ßer ach ich ste hen unvor rücht vor meisem Blick; ef ne Gro ßen was ich ge hen, die mer". The bottom staff is a piano accompaniment with chords and a bass line. The piano part includes dynamic markings like *pp* and *cre*.

Handwritten musical score for "Der Tod und das Mädchen" by Franz Schubert. The score is on two staves. The top staff is for the voice, and the bottom staff is for the piano. The lyrics are "Ich - - - - - er ging zu - rück, die noch bei - - - - - er ging zu - rück." The piano accompaniment features a prominent bass line with a "pp" (pianissimo) marking. The score is handwritten in ink on aged paper.

Daar vind die lotsbesef sy finale beslag, wanneer die woorde „die noch keiner ging zurück“, as 'n uitgebreide kadens herhaal word, met die stem en akkoordale begeleiding in statige kwartnootbeweging.

Auf einen Totenacker 'hat mich mein Weg gebracht.
 Allhier will ich einkehren, hab ich bei mir gedacht.
 Ihr grünen Totenkränze könnt wohl die Zeichen sein,
 Die müde Wanderer laden ins kühle Wirtshaus ein.
 Sind denn in diesem Hause die Kammern all besetzt?
 Bin matt zum Niedersinken, bin tödlich schwer verletzt.
 O unbarmherz'ge Schenke, doch weisest du mich ab?
 Nun weiter denn, nur weiter, mein treuer Wanderstab!

By n begraafplaas het my weg my gebring,
 Hier wil ek tot rus kom, het ek by myself gedink,
 Die groen doodakranse sou net so wel die tekens kon wees,
 Wat die moeë swerwer in die koel herberg innooi.
 Is dan in hierdie huis die kamers almal beset?
 Ek is so gedaan ek kan neerval, ek is dodelik swaar verwond.
 O onbarmhartige rusoord, tog wys jy my weg?
 Nou verder dan, net verder, met my getroue wandelstaf.

„My weg het na n begraafplaas gelei. n Gawe herberg hierdie, waar ek tot
 rus wil kom. Maar ek word afgewys en moet my eenseame, eindelose tog
 voortsit.“¹⁾

Dear word dikwels na hierdie lied verwys as die enigste een wat nie aan
 die gehalte van die gehele „Winterreise“ voldoen nie.²⁾ Die vraag is
 egter of dië lied n artistieke insinking as sulks verteenwoordig en of dit
 bloot nie by die geheel inpas nie.

1) BELL: op. cit. p 119

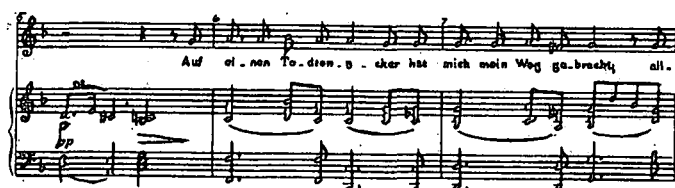
2) ibid. p. 119

Die eerste bedenking sou sonder moeite weerlê kon word. Wat die tweede betref, hang dit tot 'n groot mate af van die vertolking van die teks in die sikliese geheel. Wie byvoorbeeld hier intense spanningsmomente soek, sou beslis in Schubert se volksdomlike eenvoud, majeur-toonkleur en Empfindsamkeit 'n miskiening van die teksinhoud sien. Die vraag ontstaan of Schubert nie juis die atmosfeer van Müller se gedig so goed begryp het, dat hy grootse spanningsmomente as onvanpas beskou het, hier waar die reisiger reeds na herberg by die gestorwenes verlang nie.

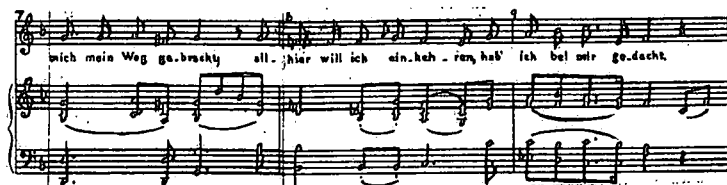
Gepas is die plegtige treurmars-idee met sy slepende ritme waarmee die klavier hier intree. Wat wel opval, is die feit dat die toonaard F-majeur is - i.p.v. die normale mineur. As egter in aanmerking geneem word, dat die dood simbool word van rus en verlossing, soos dit dikwels in hierdie siklus op die voorgrond tree, kry die weekheid en empfindsame melankolie 'n besondere betekenis (wat egter nie deur die vertolker tot traas sentiment verlaag moet word nie.) Die eenvoudige kadens in maat 4 (IV - V) met sy besondere melodiese inkleding, verreal 'n innige plegtigheid wat byna net so later deur Mahler in sy vierde simfonie (3^e, stadige deel) gebruik word. Betekenisvol is die wending na die verwantemineur (maat 4,5) om dan deur 'n tussendominant na F terug te keer.



Vermoedens spreek uit die beperkte toonomvang wat die eerste melodiese frase kenmerk: „Auf einen Todtenacker hat mich mein Weg gebracht“. Opvallend hier is dat die eerste frasehalfte wat na die begraaftplaas verwys, in die tonika-majeur getoonset is. Wanneer die swerwer na die weg van sy omswerwing verwys, is die toonaard plotseling die supertonika mineur, nl. G.



Ongewoon is die wending na die B^b akkoord in maat 7/8: „allhier will ich einkehren“, wat 'n bykans plagale effek het en iets van die verinnerliking van die woord „einkehren“ weerspieël – versterk deur die daaropvolgende dalende melodiese verloop en kadens. Dit onderskryf die lewensmoegheid en hunkering na die rus waarna die swerwer lank reeds smag. Die eenvoudige melodiese verloop wat die volmaakte kadens vergesels (s - t - d), beklemtoon die berustende besluit van die swerwer: „(Hab' ich) bei mir gedacht“.



Die tussenspel wat in maat 10 en 11 verskyn, stem ooreen met maat 3 en 4 van die voorspel, behalwe dat die IV - V- progressie nie voortgesit word na die verwante mineur via die verminderde akkoord nie.

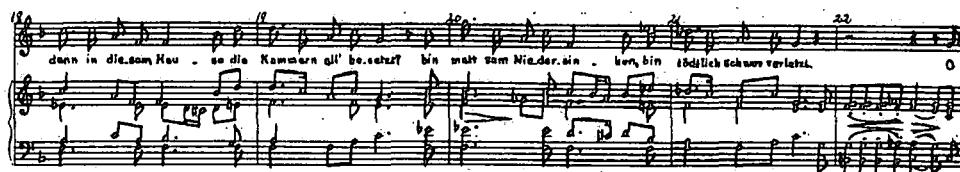
Mate 11/12 - 17 verskyn as 'n Anaphora van die voorafgaande 6 mate. Vanweë die stemwisseling word die begeleiding veel ryker daargestel in 'n hoër register met 'n eie melos i.p.v. die verdubbeling van die sangstem. 'n Groot mate van teerheid word gewek deur hierdie verandering in die algemene toonkleur wat korrespondeer met die strekking van die teks, nl. die groen van die dodekranse en die koele rusplek wat hy aanloklik vind:



In plaas van die tonika verskyn na die tussenspel die dominant-vierklank van die subdominant in mate 18 en 19 wat dui op die afwagting en onsekerheid in die gemoed van die swerwer (Dubitatio), by die besef dat selfs hier waar hy geglo het rus sal wees, hy alleen maar onherbergzaamheid aantref:

„Sind dann in diesem Hause die Kammern all' besetzt?"

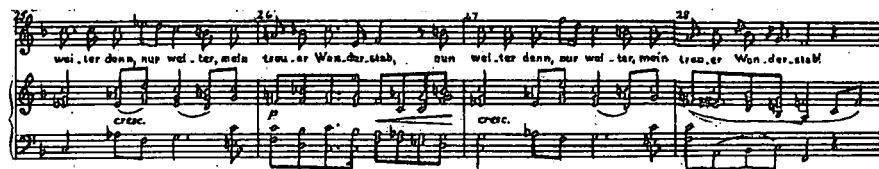
Die stygende kwartsprong in maat 19/20, weer eens op die dominant-vierklank, verskyn soos 'n Hyperbaton 'n desperate uitroep van verslaendheid, op die woorde: „bin matt zum Niedersinken". Teenoor die woord „niedersinken", en meer spesifiek die eerste lettergreep, verskyn die verlaagde submediant van B-mol-majeur as wisseltoon om die tenéergedruktheid van die swerwer verder te aksentueer.



Die verlaagde D's in maat 19/20 (op „bin tödlich verletzt") verskyn onvoorbereid en tesame met die verminderde sewende interval in die klaviersdiskant, klink dit soos 'n uitroep van desperaatheid op, veral wanneer dit as beklemtoonde deurgangsnoot na maat 21 voortgesit word (Parrhesia).

Gedurende die kort tussenspel tree die tonika-mineur op, asook in die sangstem (maat 22/23) wanneer daar na hierdie genadelose onbarmhartigheid verwys word. By die stel van die vraag: „weisest du mich ab?" word na die verwante majeur gemoduleer deur 'n dominant-vierklank (maat 24¹) en 'n vergrote drieklank (maat 24²). Die aanvangsgedeelte van hierdie frase (maat 22 e.v.), stem afgesien van die verskil in tonaliteit (majeur teenoor mineur) ooreen met maat 6 en 12. Vanaf die laaste onderverdeling in maat 23 neem hierdie laaste gedeelte egter 'n ander wending. 'n Verhoogde graad van gevoelsintensiteit spreek uit die hoër register van die stem asook die dalende melodiese lyn wat in 'n soort Ōaufzer eindig wat op die opwaartse mineur-derde sprong volg. Maat 26/27 bring 'n Epanalepsis van die vooraangaande frase, as die opwaartse tertsprong van maat 25 tot 'n rein kwart/.....

kwart uitgebrei word en die karakter van 'n Hyperbaton aanneem. Hierdie intensivering word voortgesit in maat 28 wanneer die verminderde vierklank teenoor die woord „treuer” verskyn en die versieringstone wat op „Wanderstab” verskyn, die vorm van Seufzers aanneem.



Die swaer moet verder en die rusoord lê vredig in sy onherbergzaamheid as bron van gewaande rus. Uitgesonderd maat 30⁴ stem die naspel presies ooreen met die tussenspел wat in maat 10 - 11 verskyn het.

Fliegt der Schnee mir ins Gesicht, schüttl' ich ihn herunter.
 Wenn mein Herz im Busen spricht, sing ich hell und munter;
 Höre nicht, was es mir sagt, habe keine Ohren,
 Fühle nicht, was es mir klagt, Klagen ist für Toren.
 Lustig in die Welt hinein gegen Wind und Wetter!
 Will kein Gott auf Erden sein, sind wir selber Götter!

Waai die sneeu in my gesig, skud ek dit af,
 As my hart in my boesem praat, sing ek helder en opgeruimd;
 Ek luister nie wat hy vir my sê, ek het geen ore nie,
 voel nie hoe hy teenoor my kla, klae is vir dwase.
 Vrolik die wêreld in teen wind en weer!
 As daar geen god op aarde wil wees nie, is ons self gode!

„Laat die elemente hulle uitwoed en hulle uiterste oplewer. Ek gee nie meer om nie. Ek kan nou enigists konfronteer. As daar ook nie meer langer enige gode is nie, sal ons self gode wees.“¹⁾

’n Nuwe filosofie kom na vore in dië gedig en ’n nuwe atmosfeer in Schubert se musiek, nl. een van vyandigheid en verset. Musikaal is die lied miskien ’n bietjie hoekig, sonder die gebruikelike subtiliteit; maar dit vang die gees van die gedig volmaak vas.

Geen een van die ander liedere van hierdie siklus openbaar so ’n kragtige, dinamiese ingesteldheid nie. Op die oog af is daar geen spoor van die verslae, ineengedoke swerwer te bespeur nie. Maar gesien in die konteks van die hele siklus, en die woorde „will kein Gott auf Erden sein, sind wir selber Götter!“ (maat 25 - 28), blyk die „moed“ waarvan die opskrif spreek, eerder bravado te wees. Schubert dui die lied aan met „taamlik vinnig en kragtig.“

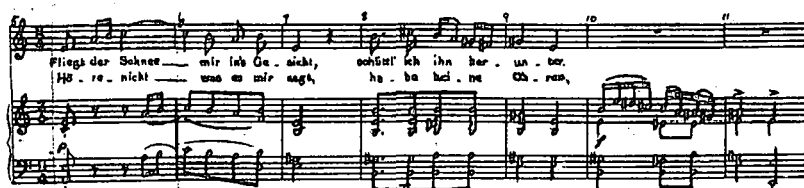
1) BELL: op. cit. p. 119

Die klaviervoorspel van vier mate bevat feitlik al die elemente waardeur Schubert in die verloop van die lied uitdrukking gee aan die uitdagende houding van die swerwer: Aan die begin die sinkopiese, dinamiese, opwaartse kwartsprong wat dikwels in die verloop van die lied voorkom, gevolg deur 'n stygende melodiese beweging van 'n mineur-derde. Hierdie twee elemente verskyn in die meerderheid van die gevalle opeenvolgend en verleen sterk uitdrukking aan die heersende effek van „moedigheid” en durf. In maat 2 van die voorspel word die melodiese-stygende derde 'n vierde hoër herhaal wat verder intensiverend werk. Die twee mate word op kragtige wyse aaneengeskakel d.m.v. kragtige, emfatiese akkoorde.

Die dalende figuur in maat 3 wat dikwels in die verloop van die lied verskyn in die vorm van melismas en in kombinasie met die opwaartse sprong (soos ook in maat 4), vorm 'n kragtige Abgesang en versterk die indruk van 'n ongeërgde houding...



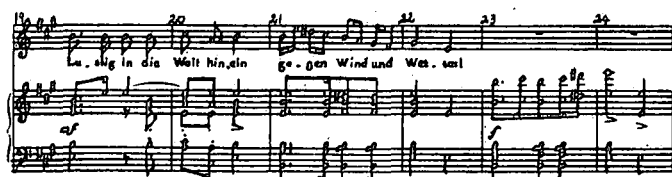
Wanneer die sangstem in maat 5 intree, is dit met die kenmerkende kwartsprong en stygende-derde lopies. Die effek van hierdie intrede word geintensiveer as die begeleiding die stygende derde naboots. Die afwaartse kwintsprong aan die einde van hierdie eerste frasehalfte (maat 6/7) het 'n kragtige effek wat die basiese effek versterk, nl. die moed waarmee die swerwer die aanslae van die natuurkragte, simbolies van die aanslae van sy eie hart, minagtend negeer. Die effek van hierdie sprong word voortgesit deur die melodiese beweging en kleiner nootwaardes met kragtige akkoordale ondersteuning in maat 8 en 9 en die verheldering van A-mineur na E-majeur. Deur die invoeging van die opwaartse kwartsprong en deurgangsnote op die eerste pols, bring die begeleidingparty in maat 10 en 11 'n nadruklike, gevarieerde herhaling (Epanalepsis) van maat 8 en 9 om so- doende die onversteurbaarheid waarvan die teks ook spreek, te herbevestig: „schüttel' ich ihn herunter” en in die tweede vers: „habe keine Ohren”.



Maat 12 - 18 bring as 'n geheel 'n Epanalepsis van maat 5 - 11 wanneer maat 13 'n ander fraseslot en sterker harmonisering (verminderde drieklank met tussendominant-funksie) toon en die klimaks van maat 8 in maat 15 verder uitgebrei word. In lg. geval word groter melodiese spronge aangetref en 'n hoër melodiese klimaks op die tweede pols bereik, deur die aanvanklike tertessprong met 'n verdere opwaartse kwartsprong op te volg, sodat die fis die karakter van 'n ekstatische Hyperbaton aanneem. Soos in die geval van die vorige frase, word die laaste twee mate van die stemparty (maat 15/16) nadruklik deur die klavierparty herhaal (Epanalepsis). Die wysigings wat in maat 15 aangebring is, bring ook mee dat die tweede helfte van hierdie frase in A-majeur is, terwyl die eerste helfte (maat 12 - 14) in A-mineur was, waardeur die verset van die swerwer teen die stem van sy hart beklemtoon word. Hierdie deel word nou in sy geheel (maat 1 - 18) herhaal op 'n volgende teksgedeelte wat t.o.v. affek onveranderd is.



Die derde verspaar neem in maat 19 in A-majeur 'n aanvang met 'n fanfare-motief: „Lustig in die Welt hinein.....“ In maat 21 en 22 word die melismas in die sangstem tot die hele maat uitgebrei soos in maat 10 en 11 van die begeleiding (Anaphora).



Die tussenspel in maat 23 - 24 as versterkende kommentaar op maat 21 - 22 (Polyptoton) val op vanweë die feit dat die melodiese verloop daarvan identies is met maat 14 en 15 van „Rast”: „(auf) unwirtbarem Wege”. Hier verskyn dit slegs met 'n gepunteerde ritme op die eerste pols en 'n mineur-sekunde hoër as die vroeëre geval.

Maat 25/26 stem, uitgesonderd die invoeging van die melisma op die woord „auf” ooreen met maat 19 - 20, terwyl maat 27 - 28 letterlik teruggevoer kan word na maat 15 en 18. Die hoë fis verskyn dus ook hier, nl. op die woord „selber” wanneer die swerwer heftig uitroep dat hy selfs geen god nodig het nie: „will kein Gott auf Erden sein, sind wir selber Götter!”. Die heftigheid van emosie wat hier bereik is, word bevestig deur die Epanalepsis in die klavierparty in maat 29 en 30.

Betekenisvol ná hierdie geweldige emosionele opwelling, is die uitwyking na die mineur in maat 32. Dit word verder voorafgegaan deur 'n melisma aan die einde van maat 31, wat nie soos in die geval van maat 25 op die bowe-sekunde 'n aanvang neem nie, maar wel op die onderseconde. Hierdie vallende tweede in die stemparty bring momenteel 'n effek van weekheid mee. Hoewel die toonaard vanaf maat 33 C-majeur is, word dieselfde effek van mindere oortuigingskrag m.b.t. selfvertroue in hierdie maat geskep (Dubitatio). Dit is eweneens die gevolg van die vallende tweede wat die melisma voorafgaan (maat 33¹⁻²). Verder ontbreek die opwaartse kwartsprong wat tot dusver so 'n belangrike rol vervul het hier heeltemal. Die tussenspel wat in maat 35 - 36 verskyn, is dieselfde as in maat 23 - 24 (Epistrophe), maar word slegs met 'n majeure derde getransponeer en die klavierskant verskyn in die hoë register. In sy geheel kan maat 31 - 36 dus as 'n Polyptoton van maat 19 - 24 beskou word.

Aanvanklik stem die volgende frase met maat 25 e.v. ooreen. Die hoogtepunt in maat 39 word egter geïntensiveer deur die invoeging van die 5^e trap van die akkoord. Wanneer die Hyperbaton dan ná die opwaartse kwartsprong verskyn, is dit 'n mineur-derde hoër as wat die geval in maat 27 was.

Die/.....

Die daaropvolgende Epanalepsis (maat 39 - 40) in die klavierparty is kragtiger vanweë die sprongsgewyse styging op die tweede helfte van die maat.



Plotseling is die toonaard vanaf maat 43 weer eens A-mineur en stem die naspel identies ooreen met die voorspel.

Die aanwending van die mineur/majeur-kontras in hierdie lied is besonder interessant. Die mineur-tonaliteit word geassosieer met die wêreld daar buite; die natuur en sy aanslae, terwyl die majeure met die „ek" en sy oormoedigheid in verband gebring word. Weer eens kan dit teruggevoer word na die werklikheid/onwerklikheid-teenstelling. Werklik is die swiepende sneeu-vlae, die angstige hart. Onwerklik is die onverskillige, uitdagende, selfs godveragte wandelaar wat nie alleen wind en weer kan trotseer nie, maar ook sy hart kan dood swyg; 'n vertoon van mag en ongeerdheid as skynfront waaragter die verworpene skuil.

9.23 DIE NEBENSonnen - DIE NEWESonne

Drei Sonnen sah ich am Himmel stehn,
 Hab lang und fest sie angesehen;
 Und sie auch standen da so stier,
 Als wollten sie nicht weg von mir.
 Ach, meine Sonnen seid ihr nicht!
 Schaut andern doch ins Angesicht!
 Ja, neulich hatt' ich auch wohl drei
 Nun sind hinab die besten zwei.
 Ging nur die dritt' erst hinterdrein!
 Im Dunkeln wird mir wohler sein.

Drie sonne het ek aan die hemel sien staan,
 Ek het lank en stip na hulle gekyk;
 En hulle het ook so onwankelbaar voorgekom,
 Asof hulle nie van my wou weggaan nie.
 Ag, my sonne is julle nie!
 Julle kyk 'n ander in die oë!
 Ja, onlangs het ek ook wel drie gehad
 Nou het die beste twee ondergegaan.
 Het die derde net eers agterna gegaan!
 In die donker sal dit vir my beter wees.

„Ek het drie sonne aan die hemel gesien: twee van hulle was 'n optiese
 illusie en het verdwyn. Met hulle verdwyning moet hulle maar die werklike
 son met hulle saamneem en my in die ewige nag agterlaat.“¹⁾

Dit is hier, selfs meer as in die geval van „Die Post“, dat Müller se
 volgorde homself beter bewys. Na die uittarting van die elemente gaan hy
 voort met „Der Leiermann“. Die een lied verklaar en loop uit in die ander.
 Die interpolasie van „Die Nebensonnen“ sou miskien as misplasing van die
 dele beskou kon word, daar die lied duidelik tuis hoort by die groep wat

aan/.....

1) BELL: op. cit. pp. 119 - 120

aan vertwyfeling uitdrukking gee. Aan die ander kant weerspieël hierdie lied nie die uiterste vereensaming en geestelike duister van die „Leiermann“ nie. In plaas van die skrilte kontras van uiterste oormoed en selfgewaande goddelikheid teenoor verstote, versukkelde menswees wat „Moed“ en die „Draailiermen“ respektiewelik verteenwoordig, word die affekspanning opgevang deur hierdie lied wat juis die geleidelike versinking in vertwyfeling verklank: geen element-trotserende god nie, maar 'n mens vir wie die lewenson aan die kwyn is.

Die digter Wilhelm Müller se seun het eenmaal opgemerk dat die drie sonne waarvan hierdie gedig „Nebensonnen“ spreek, die twee oë van die geliefde is, wat die swerwer nie weer sal aanskou nie en die son aan die winterhemel wat maar net nie vir die vermoede swerwer wil ondergaan nie.

Wanneer die rol wat die trioolfiguur in hierdie lied speel, bestudeer word, ontstaan die vraag of Schubert dit nie moontlik as tasbare simbool aangewend het nie, daar veral getal-simboliek in die Westerse musiek, van die Middeleeue tot en met Bach en Mozart, so 'n belangrike rol speel.*

Tog val dit op dat Schubert dit net af en toe as 'n kadensmiddel met 'n besondere affekwerking gebruik en wat 'n simboliese uitleg twyfelagtig laat voorkom.

Die klavierinleiding wat die eerste 4 mate belaan, antisipeer die gehele eerste frase t.o.v. die begeleiding sowel as die stemmelodie. Kenmerkend is die dalende melodiese neiging (veral die Seufzer-agtige vallende sekunde) wat ten spyte van sekvensiële verhogings, steeds bly terugkeer. Die tweede maat van die voorspel geld as 'n sekvensieel verhoogde herhaling (Epanalepsis) van die eerste. Die dalende melodiese figuur, met

sy harmoniese/.....

*Vgl. bv. die sg. „Trioolsimboliek“ wat aan Wolf - nie met algehele oortuiging nie - toegeskryf word.

(Sien Pienaar, op. cit. pp. 220 - 224)

sy harmoniese ondersteuning van maat 3 word in maat 4 sagter, as 'n soort eggo (Anaphora) herhaal. Hierdie steeds terugkerende wendinge met hulle plegtige akkoord-begeleiding is kenmerkend van „Die Nebensonnen" in die algemeen. Dit druk iets van 'n statige litanie en 'n mate van motief een-tonigheid uit, teenoor die dinamies-vitale van die vorige lied. Musikaal dien dit dus as 'n goeie oorgang tot die „Leiermann" met sy algehele motief-verstarring.

Soos reeds gemeld, stem die algemene struktuur van die eerste stemfrase grootliks ooreen met die voorspel. In maat 7 verskyn die trioelfiguur vir die eerste maal, wanneer die swerwer meld van die stip aankyk van die drielingsonne aan die hemel. Dit word voorafgegaan en opgevolg deur dieselfde dalende figuur oor die tone cis - b - a, terwyl die trioel self hierdie drie tone in omgekeerde orde bevat. Hier word dus twee eenderse figure aangetref, met daartussen 'n verwante motief, wat nie presies met hierdie twee ooreenstem nie. Hier is dus 'n mate van melodiese verenging. Binne die klein toonruimte van 'n vierde gaskied die volledige melodiese verloop van maat 4 - 8 - skilderend van die sonnebeeld wat in die hemel „vas staan", asof hulle nie wil weggaan nie.

The image shows a musical score for a song. The top system is for the vocal part, marked 'Nicht zu langsam.' and 'Drei'. The bottom system is for the piano accompaniment, marked 'Pianoforte.' and includes dynamics 'p' and 'pp'. The lyrics are: 'Gott, den ich am Him-mel sehe, halt' lang und fest - sie - an - ge-sehn.'

Die kort tussentrede van die klavier in maat 8/9 bring 'n Epanalepsis 'n derde hoër, van die melodiese slot in maat 7² - 8.

T.o.v. die sangstem verskyn daar vanaf maat 9² - 13 'n Anaphora van maat 4² - 8. Die begeleiding van e.g. frase kan egter as 'n Epanalepsis van die voorafgaande beskou word, aangesien die toonaard nou F-kruis-mineur is, i.p.v. A-majeur en die sterker dinamiek van 'n toename in intensiteit

sprek./.....

spreek. Lg. word ook tot uitdrukking gebring in die oktaafverdubbeling en ryker harmoniese inkleding wat in die klavierbas voorkom.

Und sie schaben den da so dier, als woll ten sie nicht
verg den mir.

Die tussenspel in maat 13/14 - 15 bring eers 'n omkering van die sekunde-motief na b $\flat$ (Antitheton) en dan weer in die grondgestalte, terwyl dit van F-kruis-mineur na A-majeur moduleer. Die majeure-tonaliteit duur egter slegs vir 'n oomblik. Vanaf maat 16 is die toonaard A-mineur wat op kragtige wyse inslag vind deur die opwaartse mineur-derde sprong waarmee die sangstem intree. By die besef dat hierdie sonne nie aan hom alleen behoort nie, spreek die swerwer hulle direk aan; nou in gelykmatige agstenote met 'n sterk ritmiese uitwerking. Dit het saam met die staande begeleidingsakkoord 'n bykans recitativo secco-effek en mond uit in die ekspressiewe trioolkadens. Hierdie resitatief in die stemparty word ritmies nageboots deur die klavierparty (maat 17/18 - 19).

Ach mei ne Sonnen seid ihr nicht, schaut an, dern doch in's An - ge - sicht! Ja.

Gelyktydig hiermee word in maat 19 die woord „nicht" met 'n lang noot-waarde beklemtoon. Tot dusver is die melodie deur hoofsaaklike trapsgewyse beweging oorwegend binne die omvang van 'n tweede en 'n derde gekenmerk. Die enigste melodiese sprong t.o.v. die stem tot dusver, het in maat 15/16 verskyn en wel 'n opwaartse mineur 3^e. Wanneer die stem in maat 17 na die sesuur weer intree, vertoon dit 'n styging van 'n rein kwart, die enigste sprong van sy soort in die stemparty van hierdie lied. Die effek van die melodiese sprong in maat 15/16 word dus hier geïntensiveer.

Die/.....

Die verhoogde emosionele vlak wat hier bereik is, word ook nog in die volgende twee mate gehandhaaf, d.m.v. eers 'n afwaartse melodiese sprong en die beklemtoning van die woord „Angesicht" in maat 19 met 'n halwenoot.

Ontnugtering en bitterheid spreek uit die volgende frase: „Ja neulich hatt' ich auch wohl drei; nun sind hinab die besten zwei." Nà die modulerende oorleiding in maat 19 is die toonaard aanvanklik C-majeur. Die feit dat die aanvangsmate hier 'n derde hoër getransponeer verskyn op forte, bring mee dat die stem in maat 20 - 21 sy melodiese- en intensiteitshoogtepunt bereik. Die aaneenskakeling van die twee dalende melodiese motiewe (e - e - d - c / c - c - b - a) in maat 22 - 23 gepaardgaande met 'n afname in dinamiek tot dubbel-piano, bring mee dat hier nie alleen die grootste melodiese omvang in hierdie lied bereik word, nl. 'n majeur sesde (f - a) wat die verskinking van die twee belangrikste sonne treffend suggereer nie („nun sind hinab die besten zwei....."), maar stel dit 'n affektueuse Katabasis daar van sy geestelike versinking. Hiertoe dra die wending tot A-mineur en die onderbroke kadens in maat 23 verder by (Ellipsis). Die dalende melodiese lyn (c - b - a) sowel as die kadens word in die klavierparty in maat 24 - 25 kanonies na-geëggo (Anaphora) voordat dit teruglei na die dominantakkoord.



Doodsverlange, versugting na ontsnapping aan sy smart by die verlies van sy geliefde spreek uit die volgende frase: „Ging' nur die dritt' erst hinterdrein! im Dunkeln wird mir wohler sein."

Aanvanklik verskyn bg. frase in A-majeur, soos in maat 4 e.v., maar by die woord „Dunkeln" en wat direk daarop volg, word 'n uitwyking na F-kruis-mineur aangetref soos in maat 11/12 - 13.

Ook die naspel sluit aan by die korresponderende deel (maat 13 - 15)
maar herhaal die laaste motief as 'n eggo (Anaphora) om by wyse van
afsluiting weer terug te verwys na die laaste drie tone van die stemmelodie.

Drüben hinterm Dorfe steht ein Leiermann,
 Und mit starren Fingern dreht er, was er kann.
 Barfuss auf dem Eise wankt er hin und her,
 Und sein kleiner Teller bleibt ihm immer leer.
 Keiner mag ihn hören, keiner sieht ihn an,
 Und die Hunde knurren um den alten Mann.
 Und er lässt es gehen alles, wie es will,
 Dreht, und seine Leier steht ihm nimmer still.
 Wunderlicher Alter, soll ich mit dir gehn?
 Willst zu meinen Liedern deine Leier drehn?

Anderkant agter die dorp staan 'n draailierman,
 en met stywe vingers draai hy, wat hy kan.
 Kaalvoet op die ys wankel hy heen en weer,
 en sy klein bordjie bly altyd leeg.
 Niemand luister graag na hom nie,
 en die honde knor om die ou man.
 En hy laat dit alles begaan, soos dit wil,
 draai hy en sy lier staan nooit stil nie.
 Koddige ou man, sal ek saam met jou gaan?
 Sal jy my liedere op jou lier speel?

In hierdie laaste lied van die tragiese winterreis, ontmoet die uitgeworpe-
 ne en geteisterde swerwer 'n ou verhongerde bedelaar wat sy draailier speel
 in weerwil van die wind en weer, onverskillig teenoor mense en vyandige
 honde. Hierdie finale tableau was suiwer inspirasie van Müller se kant
 en dit het aan Schubert 'n aanjefieke geleentheid gebied, wat hy met die
 volle krag van sy genialiteit aangegryp het.¹⁾

1) BELL: op. cit. p. 120

In hierdie lied verteenwoordig die begeleiding nie alleen die eentonige, herhalende melodie van die draailier nie, die verpersoonliking van die lierdraaier en sy eentonige, sinlose bestaan nie, maar van volledige geestelike verstarring en ontmensliking.

Harmonies is daar algehele stilstand op die tonika-akkoord in leë kwint-vorm sonder die vermenslikende tertse, terwyl die melodiese materiaal 'n aanhoudende ostinato daarstel. Waar die eerste agt reëls die objektiewe omstandighede uitbeeld, die bykans onverskillige volharding van die ou man, word die laaste twee reëls subjektief, persoonliker, wat op die musikale middele 'n sterk invloed uitoefen.

Die lied neem 'n aanvang met 'n dreunbas wat deur die hele verloop van die lied bly klink en wat so kenmerkend van die draailier is. Vanweë die afwesigheid van enige modulاسie gedurende die 39 mate van „Der Leiermann“, ontstaan verder die effek dat die lied nie werklik 'n aanvang, verloop en slot het nie, maar dat dit soos die gedreun van die draailier, maar altyd in die lug bly hang. Hierdie aspek word versterk deur die feit dat die dominant-toon soveel beklemtoning ontvang. Die fis-toon verskyn ten minste eenmaal in elke maat, dikwels twee maal en word selfs tot vyf maal toe herhaal in maat 31. (Verstarringsimboliek).

Die gebrek aan harmoniese ontwikkeling en die ylheid suggereer op 'n psigiese vlak dat die swerwer se ganse „winterreis“ hom by geen ontvlugting aan sy smart, of allesomvattende oplossing gebring het nie. Hy kom alleen maar tot die besef dat selfs die lierdraaier beter daaraan toe is as hy, want die ou man soek, ondanks sy armoede en eenvoud, geen oplossing en verklaring en bevryding nie. Hy laat alles maar eenvoudig by hom verbygaan, verdiep in die draaideuntjie van sy lier.

In die voorspel is, benewens die musette-bas, die eenvoudige tertsmotiewe in die regterhand opvallend, asook die deels koddige, deels diskontinue effek van die vroegtydige afbreek van die stygende tertsmotief voor die geaksentueerde akkoord: Patologies het dit die uitwerking van 'n Aposiopesis of Imesis.

Singstimme. *Etwas langsam.*

Pianoforte. *pp*

Nà die voorspel tree die stem in maat 9 in met 'n strakke agstenoot-beweging met slegs die dreunbas as ondersteuning. Die tussenspel wat die Anaphora in maat 13 en 14 voorafgaan, stem presies ooreen met maat 3 en 4 van die voorspel. Vir die derde maal klink hierdie melodie weer op, wanneer dit as tussenspel tussen maat 14 en 17 ingevoeg word.

Drüben hinter dem Dorfe steht ein Leiermann,
Kaiser mag ihn hören, Kaiser sieht ihn an,

„Baarfuss auf dem Eise wankt er hin und her:“ Koud en yl klink die opwaartse kwintsprong, tonika na dominant by die aanvang van hierdie frase. By „wankt“ word nou 'n puntering aangetref wat die strakheid breek. Die naspel wat op hierdie frase volg, is oorgeneem van maat 6 en 7 van die voorspel, met slegs die invoeging van 'n derde stem in die linkerhand. In maat 21 en 22 word dan weer eens 'n Anaphora van maat 17 en 18 aangetref.

Baarfuss auf dem Ei-se wankt er hin und her,
Und er liess sie gehen al-le wie es will,

Maat 23 - 24 stem grootliks ooreen met maat 19 - 20, hoewel die teenbeweging wat die boonste melodie en die nuut-ingevoegde binnestem vorm, as voorbereiding dien vir die hoogtepunt wat in maat 25 - 26 bereik word, wanneer die materiaal van maat 21 - 22 hier in vrye Abgesang-vorm voortgesit word. Die tussenspel wat hierop volg, sit d.m.v. die uitbreiding van die toon-omvang, die verhoogde emosionele intensiteit voort, maar verval in maat 29 - 30 weer in die ou patroon (vgl. maat 7 - 8, 20 en 24). Die volgende vier teksreëls verteenwoordig 'n herhaling van maat 9 - 30 (Anaphora).



Nà die sterk sentrering om dieselfde materiaal wat die eerste 30 mate gekenmerk het, tree daar t.o.v. die sangstem vanaf maat 31 'n verandering in. Die begeleidingsfiguur soos dit in mate 29 - 30 voorgekom het, word in maat 31 - 32 voortgesit (Congeries). Die sangstem verlaat die dralende melodiese gang waardeur dit gekenmerk is, en tree in met 'n resitatief-agtige toonherhaling op die woord „Wunderlicher“. Die melodiese styging van 'n kwart in maat 31, word in maat 32 met intensiverende effek deur 'n tertse opgevolg. As voorbereiding vir die daaropvolgende emosionele opwelling, word die trapsgewyse verloop van die tweede helfte van die begeleidingsfiguur in maat 33 met spronge vervang. „Willst du meinen Liedern deine Leier drehn?“ (Interrogatio) roep die swerwer heftig uit. Die opwaartse oktaafsprong by die aanvang van maat 34 sowel as 35 geld as Hyperbaton. Tot dusver het die begeleiding telkens aan die einde van die maat 'n daling getoon. Ten einde die spanning wat hier heers te ondersteun, styg die boonste twee begeleidingstemme in maat 34 - 35 parallel. Die stemlyn wat met die lang dominante toon aan die einde van die slotfrase volstaan, neem die karakter van 'n Dubitatio aan as ondersteuning van die vraagteken in die teks.



Die naspel neem 'n aanvang met 'n gedeelte van die klimaks aan die einde van die vorige vers (vgl. maat 27) uitgesonderd die gepunteerde ritme. As toonbeeld van die psigiese afsondering wat die swerwer beleef, keer die oorspronklike liermelodie (vgl. maat 3 - 4) in maat 37 - 38 terug en sterf op die tonika-akkoord weg, om so die onverstoortbaarheid van die ou lierdraaier te suggereer.

10. SAMEVATTING: DIE WOORD-TOON-VERHOUDINGE IN „DIE WINTERREISE”.
SCHUBERT AS SKAKELFIGUUR TUSSEN DIE OORGELEWERDE AFFEK-
LEER EN DIE ROMANTIESE TOONSIMBOLIEK:

Soos uit die voorgaande analises blyk, is Schubert se „Winterreise” ver-
teenwoordigend van sowel die vroeëre, meer objektiewe affekleer en figure-
leer, as van die nuwe toonsimboliek soos dit veral gedurende die Romantiek
ontplooi. In hierdie opsig kan Schubert as ’n skakelfiguur geld.

Van die groot aantal musikaal-retoriese figure van die Barok word 30 in
Schubert se „Winterreise” aangetref. Dit is hoofsaaklik die sogenaamde
„affekdraende” figure van ’n reeds „gesifte” (Schmitz) figureleer, soos dit
in die Aufklärungsperiode verskyn.

Die feit dat die figure t.o.v. elke individuele lied, nie volgens ’n stereo-
tiese patroon verskyn nie, maar ten nouste deur die betrokke teks bepaal
word, is ’n aanduiding van die besonder hegte woord-toonverhouding in die
siklus. Dit is ook opnuut ’n bewys daarvoor dat Schubert ’n fynsinnige,
intuïtiewe begrip vir die patologiese nuanses van die teks besit het. Dus
geen handwerkmatige toepassing van oorgelewerde komposisiemetodes nie, maar
die intuïtiewe vrugbaarmaking van die musikale tradisie.

Hoe sterk die teks as stimulus dien, word bv. deur ’n lied soos „Im Dorfe”
gerugsteun. Laasgenoemde vertoon ’n afwesigheid van „affektueuse” figure,
uitgesonderd die Emphasis wat by een geleentheid verskyn.

Die gebrek aan herhalings- en klimaksfigure beklemtoon die ononderbroke
tog deur die dorp en die swerwer se geestelike distansiering van die in-
woners en hulle klein belange. Hierteenoor verskyn ’n lied soos „Gefror’ne
Tränen”, wat van intense emosionele betrokkenheid spreek en wat 14 ver-
skillende figure bevat, waarvan sommige meer as een maal verskyn.

Die volgende tabelle toon 1) oorsigtelik die aantal kere wat elke figuur
verskyn, 2) sowel as die verskillende figure wat elke lied bevat:

TABEL 1:

Figure wat die grootste aantal kere verskyn		Figure wat 15 - 20 keer verskyn		Figure wat 10 - 14 keer verskyn		Figure wat 5 - 9 keer verskyn		Figure wat 2 - 4 keer verskyn		Figure wat slegs een keer verskyn	
Anaphora	67	Parrhesia	20	Pathopoiia	14	Aposiopesis	9	Dubitatio	4	Anadiplosis	
Epanalepsis	36	Hyperbaton	19	Congeries	13	Antitheton	8	Epistrophe	4	Circulatio	
Hypotyposis	21	Emphasis	18	Interrogatio	11	Ellipsis	8	Katabasis	4	Hyperbole	
Gradatio	21	Polyptoton	15	Variatio	10	Saltus duriusculus	7	Parenthesis	4	Noema	
						Passus duriusculus	5	Paronomasia	4		
								Exclamatio	3		
								Tmesis	3		
								Metalepsis	2		
								Mimesis	2		

TABEL 2:

I	II	III	IV	V	VI
Gute Nacht	Die Wetterfahne	Gefror'ne Tränen	Erstarrung	Der Lindenbaum	Wasserflut
Anaphora 11 - 15/7 - 11	Anaphora 7/6	Anaphora 1 - 3	Polyptoton 12 - 13/8 - 9	Paronomasia 3/1	Anaphora 2/1
Epanalepsis 19 - 23/15 - 19	Congeries 6 - 9	Congeries 1 - 3	Epistrophe 14 - 15/10 - 11	Anaphora	Anaphora 9 - 10/5 - 6
Emphasis 25 - 27	Gradatio 6 - 9	Congeries 4	Anaphora 17 - 19/15 - 17	Interrogatio 8/7 (e.a.)	Polyptoton 9 - 10/5 - 8
Anaphora 29 - 33/25 - 29	Pathopoiia 9 - 11	Hypotyposis 9	Anaphora	Anaphora 12 - 16/8 - 12	Anaphora 13 - 14; teks
Polyptoton 39 - 70/1 - 39	Anaphora 13/12	Pathopoiia 12	Paronomasia	Anaphora 33 - 36/29 - 32	Emphasis 13 - 14
Emphasis 39 - 43	Mimesis 12 - 14	Epanalepsis 15 - 17/13 - 15	Congeries 24 - 27	Antitheton 37 e.v.	Anaphora 20/19
Emphasis 56 - 57	Hypotyposis 12 - 14	Paronomasia 16	Gradatio 28 - 29	Epanalepsis 39	Polyptoton 23 - 26/19 - 22
Anaphora 61 - 65/57 - 61	Parrhesia 15	Anaphora 17 - 19/16 - 17	Aposiopesis 32	Ellipsis 43 - 45	Anaphora 24/23
				Variatio 20, 24, 44	

TABEL 2 (Vervolg):

I	II	III	IV	V	VI
Gute Nacht	Die Wetterfahne	Gefror'ne Tränen	Erstarrung	Der Lindenbaum	Wasserflut
Anaphora 75 - 79/71 - 75	Anaphora 16/15	Congeries 17 - 19/16 - 17	Anaphora 36 - 38/34 - 36	Antitheton 43 - 45	Gradatio 27 - 28
Emphasis 85 - 87	Congeries 17	Parenthesis 20 e.v.	Polysyndeton 34 - 43	Anaphora 47 - 48/45 - 46	
Epanalepsis 83 - 87/79 - 83	Hypotyposis 17 - 18	Aposiopesis 21 - 22	Epanalepsis 49 - 51	Gradatio 45 - 53	
Congeries 80 - 86	Parrhesia 18	Epanalepsis 22/21	Anaphora 52 - 53/51 - 52	Hypotyposis 51	
Gradatio 79 - 87	Congeries 19 - 22	Parrhesia 23	Epanalepsis 55 - 59/51 - 55	Hypotyposis 52 - 53	
Polyptoton 93 - 98/89 - 93	Gradatio 19 - 22	Emphasis 24 - 26	Anaphora 56 - 57/55 - 56	Parenthesis 52 - 53	
Antitheton 95 - 99	Pathopoiia 28 - 29	Gradatio 20 - 28	Interrogatio 59 - 63	Interrogatio	
Variatio 9, 88, 90	Anaphora 36/35	Hypotyposis 31	Polyptoton 102 - 103/99 - 102	Anaphora 57 - 58	

TABEL 2 (Vervolg):

I	II	III	IV	V	VI
Gute Nacht	Die Wetterfahne	Gefror'ne Tränen	Erstarrung	Der Lindenbaum	Wasserflut
	Epanalepsis 41 - 43/39 - 41	Epanalepsis 32 - 33/30 - 31		Anaphora 62 - 66/58 - 62	
	Emphasis 44 - 46	Parrhesia 34 - 35			
	Pathopoiia 46	Saltus duriusculus 34 - 35			
	Epanalepsis 34 - 46/24 - 33	Saltus duriusculus			
		Parrhesia			
		Ellipsis 38 - 39			
		Anaphora 40 - 47/30 - 37			
		Polyptoton 37 - 39/35 - 37			
		Gradatio 29 - 49			

A TABEL 2 (Vervolg):

VII	VIII	IX	X	XI	XII
Auf dem Flusse	Rückblick	Irrlicht	Rast	Frühlingstraum	Einsamkeit
Epanalepsis 6 - 8/5 - 6	Gradatio	Katabasis 5 - 6	Hypotyposis 10	Epanalepsis 12 - 14/10 - 12	Anaphora 10 - 14/6 - 10
Anaphora 13 - 21/1 - 12	Passus duriusculus 1 - 6	Epanalepsis 7 - 8/3 - 4	Hyperbaton 17	Hypotyposis 16	Anaphora 18 - 22/14 - 18
Hyperbaton 18	Anaphora 1 - 2, 3 - 4, 5 - 6	Dubitatio 9, 10/11	Parrhesia	Pathopoia	Parrhesia 23 - 25 (25 - 27)
Hypotyposis 23 - 39	Anaphora 13 - 16/10 - 13	Hyperbaton 11	Pathopoia	Passus duriusculus 15	Mimesis 25, 27
Gradatio 23 - 30	Anaphora 18 - 20/16 - 18	Anaphora 13 - 14/11 - 12, teks	Saltus duriusculus 18 - 20	Gradatio 15 - 19 - 21	Anaphora 27
Epanalepsis 31 - 38/23 - 30	Parrhesia 21	Emphasis 15 - 16/13 - 14	Ellipsis 26 - 31	Parrhesia 21	Hypotyposis 28 - 30
Tmesis	Epanalepsis 23 - 26/20 - 23	Hyperbole 17 - 18	Polyptoton 26 - 31	Hyperbaton 25	Gradatio
Aposiopesis 41 - 42	Hyperbaton 25	Anaphora 17 - 27/5 - 15	Emphasis (Hyperbaton) 30	Parrhesia 25	Emphasis 28 - 30
		Variatio 15, 16, 17, e.v.			

TABEL 2 (Vervolg):

VII	VIII	IX	X	XI	XII
Auf dem Flusse	Rückblick	Irrlicht	Rast	Frühlingstraum	Einsamkeit
Anaphora 42 - 44/40 - 42	Paronomasia 26 ³ /27	Polyptoton 19 - 21/7 - 16	Gradatio 26 - 31	Interrogatio 80 - 86	Congeries 31 - 33
Aposiopesis 44 - 45	Antitheton	Parrhesia 29, 31	Epistrophe 31		Anaphora 34 - 46/22 - 34
Interrogatio 45 - 47	Noema 27 e.v.	Katabasis	Pathopoeia 44		
Hypotyposis 47, 48 e.v.	Anaphora 31 - 33/27 - 29	Hypotyposis 30 - 32	Polyptoton		
Anaphora 50 - 51/48 - 49	Anaphora 37 - 39/29 - 31	Anaphora 36 - 40/32 - 36	Epanalepsis 56 - 61/50 - 55		
Epanalepsis 54 - 60/41 - 47	Anaphora 45 - 47/41 - 43	Saltus duriusculus 39			
Anadiplosis 60, 61	Polyptoton 48 e.v.				
Gradatio 61 - 65	Hyperbaton 49 - 50				

TABEL 2 (Vervolg):

VII	VIII	IX	X	XI	XII
Auf dem Flusse	Rückblick	Irrlicht	Rast	Frühlingstraum	Einsamkeit
Epanalepsis 61 - 68/54 - 60	Anaphora 51 - 54/48 - 51				
Hyperbaton 68	Anaphora 56 - 58/54 - 56				
Polysyndeton 68	Hypotyposis 63 - 64				
Interrogatio					
Anaphora 61 - 70					
Epanalepsis 68 - 70/66 - 68					

TABEL 2 (Vervolg):

XIII	XIV	XV	XVI	XVII	XVIII
Die Post	Der greisse Kopf	Die Krähe	Letzte Hoffnung	Im Dorfe	Der stürmische Morgen
Hypotyposis 1 - 8	Parrhesia 1 - 10	Parrhesia 4	Polyptoton 8 - 13/4 - 8	Hypotyposis 1 - 18, 29 - 37, 40 - 42, 46 - 48 (begeleiding)	Hypotyposis
Metalepsis 9	Saltus duriusculus 6 - 7	Pathopoiia	Ellipsis 12 - 13		Parrhesia
Hyperbaton 14	Anaphora 9 - 10/7 - 8	Circulatio	Hypotyposis 12 - 13	Emphasis 38 - 39, 42 - 45	Gradatio
Interrogatio 15	Parrhesia 11 e.v.	Anaphora	Anaphora 13 - 17 (begeleiding)		Pathopoiia
Exclamatio 15	Anaphora 14 - 16/12 - 14	Congeries 16 e.v.	Gradatio 18 - 23		Passus duriusculus
Aposiopesis 26	Pathopoiia 20 - 22	Gradatio 16 - 23	Hypotyposis 22 - 23		Antitheton
Antitheton 27 e.v.	Emphasis 24 e.v.	Parenthesis 29	Hypotyposis 26 - 28		Ellipsis 1 - 3
Tmesis 28	Epanalepsis 26 - 28	Pathopoiia 30 - 32	Epanalepsis 30 - 31/29 - 30		Passus duriusculus

TABEL 2 (Vervolg):

XIII	XIV	XV	XVI	XVII	XVIII
Die Post	Der greisse Kopf	Die Krähe	Letzte Hoffnung	Im Dorfe	Der stürmische Morgen
Interrogatio 34, 35	Parenthesis 26 - 28	Exclamatio 32 - 33	Hyperbaton 32		Saltus duriusculus
Anaphora 35/34	Interrogatio	Emphasis 32	Hypotyposis		Emphasis 5 - 7
Anaphora	Emphasis 35 - 36	Ellipsis 33	Katabasis 32 - 34		Emphasis 7 - 8
Variatio 37 - 38	Parrhesia 37		Passus duriusculus		Epistrophe 9
Epanalepsis 37 - 46/27 - 35			Parrhesia 32 - 34		Polyptoton 11 - 13/9 - 11
Gradatio 37 - 46			Hypotyposis		
			Parrhesia 35, 36		
			Epanalepsis 39 - 43/35 - 38		
			Hyperbaton 39		
			Saltus duriusculus 42		

TABEL 2 (Vervolg):

XIX	XX	XXI	XXII	XXIII	XXIV
Täuschung	Der Wegweiser	Das Wirtshaus	Mut	Die Nebensonnen	Der Leiermann
Anaphora 9/8, 12 - 13/11 - 12	Metalepsis 7 - 8	Anaphora 11 - 17/5 - 10	Epanalepsis 10 - 11/8 - 9	Epanalepsis 4 - 8/1 - 4	Aposiopesis
Anaphora 13 - 21/5 - 13	Metalepsis 10 - 11	Dubitatio 18 - 19	Epanalepsis 12 - 18/5 - 11	Anaphora 4/3	Tmesis 4, 5, 7, 8 e.v.
Anaphora 20 - 21/19 - 20	Anaphora 10 - 11/7 - 8	Hyperbaton 19 - 20	Hyperbaton 15	Epanalepsis 8 - 9/7 - 8	Anaphora 13 - 14/9 - 10
Antitheton 22 e.v.	Epanalepsis 12 - 14/10 - 12	Parrhesia 20 - 21	Epanalepsis 17 - 18/15 - 16	Anaphora 9 - 13/4 - 8	Anaphora 15 - 16/11 - 12
Exclamatio 22	Emphasis 14 - 19/10 - 14	Epanalepsis 26 - 28/24 - 26	Anaphora 21 - 22/10 - 11	Epanalepsis 9 - 13/5 - 9	Anaphora 21 - 22/17 - 18
Aposiopesis 22	Anaphora 18/17	Hyperbaton 25	Polyptoton 23 - 24/21 - 22	Antitheton 13 - 14/12 - 14	Anaphora 9 - 30 herhaal
Aposiopesis 25	Epanalepsis 25 - 27/23 - 25		Epanalepsis 29 - 30/27 - 28	Katabasis 21 - 23	Congeries 29 - 32
Gradatio 21 - 31	Ellipsis		Dubitatio 33 - 34	Ellipsis 23	Interrogatio 32 - 36

TABEL 2 (Vervolg):

XIX	XX	XXI	XXII	XXIII	XXIV
Täuschung	Der Wegweiser	Das Wirtshaus	Mut	Die Nebensonnen	Der Leiermann
Pathopoiia 28 - 31	Emphasis 27 - 33		Epistrophe 35 - 36/23 - 24	Anaphora 24 - 25/22 - 23	Hyperbaton
	Anaphora 29 - 31/27 - 29		Polyptoton 31 - 36/19 - 24	Anaphora 29 - 32/13 - 15	Gradatio 34, 35
	Epanalepsis 31 - 33/29 - 31		Hyperbaton 39		Dubitatio 35 - 36
	Interrogatio 31 - 33		Epanalepsis 41 - 42/39 - 40		
	Congeries 33 - 38				
	Hyperbaton 48				
	Hyperbaton 52				
	Anaphora 53 - 54/52 - 53				

TABEL 2 (Vervolg):

XIX Täuschung	XX Der Wegweiser	XXI Das Wirtshaus	XXII Mut	XXIII Die Nebensonnen	XXIV Der Leiermann
	Pathopoiia Passus duriusculus 57 - 64 Congeries 60 - 64 Gradatio 60 - 64 Parrhesia Pathopoiia 66 - 67 Epanalepsis 67 - 77/56 - 67 Aposiopesis 70, 74 Hyperbaton 75 - 76				

Die Anaphora word hoofsaaklik aangewend ter wille van die nadruk, maar uitsonderings kom wel voor. In sekere gevalle word hierdie figuur ter intensivering aangewend: II: 13, 36; IV: 56 - 57; VII: 50 - 51; VIII: 1 - 2, 3 - 4, 5 - 6, 18 - 20, 51 - 54; XX: 53 - 54. In die geval van „Die Wetterfahne" maat 6 en 7 dien die Anaphora ter bevestiging van die klimaks. Erstarrung maat 52 - 53 vertoon 'n suiwer musikale Anaphora wat dien om die teks te intensiver aangesien lg. nie herhaal word nie. Die omgekeerde word weer by „Irrlicht" maat 13 - 14 aangetref, waar alleenlik die teks (deur Schubert) herhaal word. Die Anaphora verskyn 'n aantal kere in kombinasie met 'n Interrogatio (V: 8, 57 - 58; VII: 61 - 70), by een geleentheid (XV: 16 e.v.) gekombineerd met 'n Pathopoeia, Circulatio en Congeries en een maal met 'n Metalepsis (XX: 10 - 11). Twee gevalle waar die Anaphora intensiverend werk (IV: 24 - 27; XIII: 37 - 38) verskyn dit respektiewelik in kombinasie met 'n Paronomasia en Congeries in die eerste geval en 'n Variatio in die tweede geval. „Irrlicht" (maat 17 - 27) vertoon 'n Anaphora in gevarieerde vorm, veral t.o.v. die begeleiding. In die meerderheid van gevalle word die Anaphora direk na die herhaalde frase aangetref. Dit gebeur egter in enkele gevalle dat die herhaling eers na die tussenkoms van 'n aantal mate verskyn (III: 40 - 47/30 - 37; VI: 9 - 10/5 - 6; XII: 21 - 22/10 - 11). Opvallend is dat XI, XVII en XVIII geen Anaphora bevat nie.

Die Epanalepsis word oorwegend aangewend ter wille van die nadruk. In enkele gevalle verkry dit 'n intensiverende kwaliteit (I: 9 - 23; IV: 55 - 59; IX: 7 - 8; XIV: 26 - 28; XX: 25 - 27; XXII: 12 - 18, 29 - 30, 41 - 42) en in een besondere geval dien die groter intensiteit van die herhaling die klimaks (XIII: 37 - 46). Emosionele opwelling kom tot uitdrukking in III: 15 - 17 en VII: 31 - 38, terwyl die nadruklike gevarieerde (VII: 6 - 8, XXII: 10 - 11) en die harmoniese kleurvol en melodies afwykende (XI: 12 - 14) herhalings van die herhaalde frases afwyk. Ook die Epanalepsis word in kombinasie met ander figure aangetref: bv. gewysig, nadruklik en in kombinasie met 'n Poliptoton (X: 56 - 61); in verbinding met 'n Interrogatio (XX: 31 - 33); intensiverend en gekombineerd met 'n Aposiopesis en Hyperbaton (XX: 67 - 77) en in kombinasie met 'n Hyperbaton (XXI: 26 - 28). Geen Epanalepsis word aangetref in VI, XII, XV, XVII,

XVIII/.....

XVIII, XIX, XXIV. Opvallend is dat in XVII en XVIII, waar dit respektiewelik om ononderbroke voortbewing en stuwende emosie handel, ook geen Anaphora aangetref word nie. (Die herhalings wat wel voorkom stam van Schubert en nie Müller nie).

Wat die verskyning van Hypotyposis of woordskildering in die „Winterreise“ betref, word sowel ooglopende (maar nooit handwerkmatige nie) skildering, asook ’n meer indirekte suggestie, dikwels op psigiese vlak aangetref. In albei gevalle is daar aanduidings dat die Anabasis, Katabasis en Circulatio-figure in mindere of meerdere mate as basiese uitgangspunt dien.

As ooglopende gevalle van Hypotyposis geld o.a. die koggelmotief (Mimesis) (II: 12 - 14), die vallende mineur derde wat die trane („Tropfen fallen“, III: 9) suggereer, die afwaartse oktaafsprong by „Der Hut flog mir vom Kopfe“ (V: 51), die weiering om om te draai gesuggereer deur toonherhaling (V: 52 - 53), die gekap in die yskors van die rivier (VII: 23 - 39) en die stilstand en innerlike versugting geskilder deur die langnote (VIII: 63 - 64, „vor ihrem Hause stille stehn). ’n Baie duidelike aanwending van die Katabasis-figuur in kombinasie met Parrhesia, verskyn in „Irrlicht“ (IX: 30 - 32) om die na benede wentel te suggereer. Die afwaartse oktaafsprong (X: 10) teenoor die woord „lege“ skilder die „gaan lê“ van die vermoeide. Die hanegekraai (XI: 16) word deur die oktaaftremolos gesuggereer, terwyl die trioolherhalings (XII: 28 - 30) die gewoed van die storms uitdruk. Die reëlmatige agstenootherhalings wat die poskoets suggereer (XIII: 1 - 8), kan moontlik in ’n sin na die Circulatio-figuur teruggevoer word. Die horingtema in die klavierdiskant is egter onmiskenbaar die voorstelling van die poshoring. In die geval van „Letzte Hoffnung“ (XVI: 12 - 13) word die man wat ingedagte bly staan weereens deur lang note gesuggereer. Die staccato herhalings en tremolo-opbreking as „zittern“-figuur, skilder die gesidder. (XVI: 22 - 23). Wanneer daar na die vallende blaas (XVI: 26 - 28) en daarmee die versinkende hoop (XVI: 32 - 34) verwys word, word in albei gevalle ’n sterk Katabasis-figuur aangetref. Die gerinkel van die kettings waaraan die onrustige honde pluk, klink voortdurend uit die begeleiding van „Im Dorfe“ (XVII: 1 - 18, 29 - 37, 40 - 42, 46 - 48).

Meer op die gebied van suggestie, veral van psigiese aard word die Hypotyposis o.m. aangetref, by die verwysing na die vaandel op die dak van die geliefde se huis (II: 17 - 18), emosionele opwelling uit die gloeiende gemoed (III: 31), die woelinge van die oënskynlike verstarde rivier (VII: 47, 48 e.v.). Die seufzer wat teenoor die woord „mein” verskyn in „Letzte Hoffnung” (XVI: 35 en 36) sou in ’n sekere mate tot die Circulatio-figuur teruggevoer kon word. Die skildering van die storm (XVIII: 1 - 3) waarin die figure Parrhesia, Gradatio, Pathopoiia, Passus duriusculus, Antitheton en Ellipsis vervat is, kan moontlik as ’n kombinasie van Circulatio en Katabasis beskou word.

Geen opvallende Hypotyposis-figuur word in I, IV, VI, XIV, XV, en XIX tot XXIV aangetref nie. Betekenisvol is die afwesigheid van uiterlike skildering in die laaste liedere, aangesien hier reeds ’n toenemende mate van subjektivering, innerlike gerigtheid na vore tree.

In die geval van woordekildering is daar ’n aantal voorbeelde wat direk deur ’n spesifieke woord of sinsnede geïnspireer is, teenoor ander wat meer globaal vanuit die algemene konteks uitgaan. Direkte, „lokale” woordskildering kom voor by II: 12 - 14; III: 9; V: 51, 52 - 53; VIII: 63 - 64; IX: 30 - 32; X: 10; XVI: 12 - 13, 26 - 28, 32 - 34; XVI: 35 - 36, terwyl die ander gemelde voorbeelde eerder deur die algemene betrokke konteks geïnspireer is (II: 17 - 18; VII: 23 - 39; XI: 16; XII: 28 - 30; XIII: 1 - 8; XVI: 22 - 23; XVII: 1 - 18, 29 - 37, 40 - 42, 46 - 48, begeleiding; III: 31; VII: 47, 48 e.v.; XVIII: 1 - 3).

Hoewel die Gradatio (klimaksfiguur) meesal in die middel van die lied verskyn (III: 20 - 28; V: 45 - 53; VII: 23 - 30; X: 26 - 37, herhaling, XII: 28 - 30; XV: 16 - 23; XVI: 18 - 23; XIX: 21 - 31), word dit ook elders in die verloop van bepaalde liedere aangetref. In enkele gevalle verskyn die Gradatio by die begin (II: 6 - 9; VIII: 1 - 6; XVIII: 1-3) as aanduiding van die hoë emosionele spanning wat die lied kenmerk. Hierdie klimaksfiguur verskyn egter ook in die verloop van die eerste helfte (IV: 28 - 29) en teen die einde van die eerste helfte (XI: 15 - 19 - 21; XIII: 37 en 46, herhaling) in sommige gevalle. In enkele gevalle word die figuur gedurende die tweede helfte van die lied (III: 29 - 49;

XX: 60 - 64) of teen die einde (I: 79 - 87; VI: 27 - 28) aangetref, veral waar 'n geleidelike oplaai van spanning gedurende die verloop van die lied waargeneem kan word.

Die verskyning van die Gradatio word in sommige gevalle gelyktydig met 'n emosionele opwelling in die teks aangetref, wat as sulks deur Schubert aangevoel is. So kan die verskyning van die klimaksfiguur gekoppel word aan die ontsetting by die werklike afskeid van die geliefde (I: 79 - 87), die meesleurende vaart van die wind (II: 6 - 9), die geweld van die storm (V: 45 - 53) waarvan die teks in die afsonderlike gevalle meld en wat as sulks as spanningsvol aangevoel kan word. Dieselfde kan waargeneem word in bv. die snel aaneengeskakelde sinne as teken van emosionele opwelling (VII: 23 - 30), die ontnugering by die ontwaking (XI: 15 - 19 - 21), die gewoed van storms (XII: 28 - 30), verydelde afwagting (XIII: 37 - 46), die swerwer se besef dat die kraai buit wil maak op sy liggaam (XV: 16 - 23), onderliggende ang en vrees vir verlies (XVI: 18 - 23) en die besef van ellende (XIX: 21 - 23).

Die Gradatio word in 'n hele aantal gevalle in kombinasie met ander figure aangetref wat opsigself ook besonder spanningsvol werk, bv. Congeries (I: 79 - 87; II: 6 - 9; 19 - 22; XX: 60 - 64), Passus duriusculus (VIII: 1 - 6), Pathopolia en Passus duriusculus (XI: 15 - 19 - 21), Emphasis (XII: 28 - 30), Hypotyposis, Parrhesia, Pathopolia, Passus duriusculus, Antitheton en Ellipsis (XVIII: 1 - 3), Hyperbaton (XXIV: 34 - 35).

Die afwesigheid van enige opvallende klimaksfiguur in IX, XIV, XVII, XXI, XXII, XXIII is opvallend. So ook die feit dat ten spyte van die bravade van „Mut“ (XXII), hierdie klimaksfiguur in die laaste vier opeenvolgende liedere afwesig is en sodoende die geleidelike proses van resinasie bevestig. Die hewige afwykende herhaling (Hyperbaton) in die laaste lied (XXIV: 34, 35), sou miskien nog wel as 'n soort verinnerlikte Gradatio beskou kon word voordat dit in 'n vraende Dubitatio eindig.

In samehang met die Gradatio, verskyn by 'n hele aantal geleenthede die dubbele klimaks - 'n gunsteling wending wat Schubert dikwels in die verloop van hierdie siklus aanwend. Soms verskyn dit as 'n nagedagte en in ander gevalle weer dien dit om die effek van die eerste klimaks deur middel van 'n tweede te intensiveer en selfs te oortref (Gradatio). Watter doel hierdie herhaling van die hoogtepunt ook dien, dit gaan in die meerderheid van die gevalle gepaard met die onderbroke kadens (bv. Ellipsis) wat of as Emphasis dien, of as spilaakkoord geld, as aanknopingspunt vir die herhaling wat daarop volg.

"Gefror'ne Tränen" bied 'n duidelike voorbeeld van hierdie bogemelde tegniek: by die eerste klimaks, "des ganzen Winters Eis", voeg Schubert 'n onderbroke kadens in en beklemtoon dit met 'n fp (Ellipsis). Deur middel van hierdie onderbroke kadens, bereik hy 'n dubbele doel: eerstens verskyn dit as 'n verrassingskok; in die tweede instansie geld dit as 'n spilaakkoord wat hom instaat stel tot 'n herhaling van die voorafgaande, ten einde te lei tot 'n tweede, finale en selfs meer aangrypende klimaks. In die geval van "Erstarrung" word nie minder as vier onderbroke kadense aangetref nie.¹⁾

"Der Lindenbaum" bevat weer eens voorbeelde van hierdie effektiewe herhaling van 'n bepaalde gedagte. Die oorspronklike idee bied niks soortgelyks aan die klimaks wat deur die tweede weergawe tot stand kom nie.²⁾

Die laaste twee bladsye van "Auf dem Flusse", verteenwoordig 'n samevatting van die voorafgaande tegnieke. Die klavierbas bevat die melodie, teenoor die resitatiefagtige tussenwerpsels van die stem. Dan, tipies van hierdie liedere, lei die eerste klimaks tot 'n herhaling. In hierdie geval word dit gevolg deur 'n volmaakte slot, i.p.v. die onderbroke kadens. Weer eens, is daar 'n geringe variasie wat 'n aansienlike verskil maak: die klavierbas word met 'n oktaaf verlaag met 'n selfs nog holler effek; dan volg die besondere modulاسie na D-majeur en die daaropvolgende halftoon-verhoging soos vroeër, gepaard met die opwaarts jagende figure van die klavierbas, 'n derde hoër herhaal.³⁾

1) BELL: op. cit. pp. 99 - 100

2) ibid. p. 101

3) ibid. p. 104

By die klimaksfrases van "Irrlicht" benut Schubert die volle tessitura van die stem: "Jeder Strom wirds Meer gewinnen, jeder Leiden auch sein Grab". Hierdie frase word op karakteristieke wyse herhaal, maar weer eens treffend in sy finale gestalte gewysig t.o.v. een enkele noot - 'n sprong van 'n vergrote sesde verskyn op "auch", met as hoogste toon 'n aangehoue G, i.p.v. die vorige F-kruis.¹⁾

Dramaties en sprekend, in die geval van "Rast", is die kontrasterende "leise" en "stark" van die voorlaaste en finale reëls van die twee verse: weer eens die karakteristieke onderbroke kadens van die eerste klimaks en die subtiële wysiging van die melodie in die tweede vers, ter wille van die veranderde ritme van die vers in die effek van die C^b in plaas van C⁴. Die faksimile²⁾ toon dat die tweede klimaks eers 'n blote herhaling van die eerste gedagte was. Deur die slotfrase uiteindelik 'n derde hoër te skryf, verleen Schubert veel meer krag aan die klimaks.

By "Die Krähe" vind ons benewens die so gebruiklike klimaks en die onderbroke kadens 'n nuwe voorbeeld van vindingrykheid. Heel uitsonderlik word die eerste klimaks hier die oorheersende een en skep die tweede een die indruk van 'n uitgeputte eindpoging.³⁾

Nie minder as vier verandering van tempo word in die verloop van "Letzte Hoffnung" aangetref nie. In die geval van die laaste reël, ".....wein auf meiner Hoffnung Grab", word die eerste klimaks na 'n kadens deur 'n tweede klimaks gevolg, om so die uiterste smart te beklemtoon.⁴⁾

Dit is met die woorde, "Einen Weiser seh ich stehen, unverrückt vor meinem Blick; Eine Strasse muss ich gehen, die noch keiner ging zurück.....", dat "Der Wegweiser" 'n harmoniese tekstuur aanneem, wat so vreemd en oorspronklik is soos Britten se "Lyke Wake Dirge" in die "Serenade".⁵⁾

Die stem/.....

1) BELL: op. cit. p. 108

2) ibid. p. 108

3) ibid. p. 114

4) ibid. pp. 114 - 116

5) ibid. p. 117

Die stem intoneer vir die eerste helfte van die vers op 'n reeks herhaalde g's, terwyl daarmee saam die klavier in die aanvanklike meedoënlose, kloppende ritme, die harmonie van maat tot maat verander, en die bas tege-lyk met halwetone styg. In die voorlaaste en ook die herhaalde reël, styg die stem in mineur-derdes, steeds gevolg deur die chromaties-stygende bas, tot by sy klimaks op D⁴, waarvandaan die spanning afneem vanweë die dalende lyn. Weer eens herhaal Schubert hierdie klimaks. Dit handel hier egter om meer as die blote verskil t.o.v. 'n noot of 'n frase; die herhaling word in sy geheel opnuut geharmoniseer en die herhaalde voorlaaste reël ver-skyn nie weer nie. Die stem het weer die herhaalde tone soos voorheen, maar die repeterende G's in die klavierparty word nou met 'n oktaaf verlaag, terwyl die aangehoue halfnote in halftone nader aan mekaar beweeg. Hierop volg dan die laaste reël wat as 'n reeks stadige uitroepe herhaal word.¹⁾

Die Parrhesia word sonder uitsondering aangewend om uitdrukking te gee aan die sombere en onaangename: onderdrukte stuwung (II: 15); verydeling (II: 18; VIII: 21), ontsteltenis (III: 23); smart en koudheid (III: 34 - 35, 38 - 39 ys; X: 18 - 20 in kombinasie met Pathopoiia en Galtus duriusculus); nyd en minagting (VIII: 21); ironie en resignasie (IX: 29, 31); die gekrys van rawe (XI: 21, 25); wroeging en innerlike opstuwung (XII: 23 - 25, 25 - 27); geestelike insinking, veroudering, pessimisme en doodsverlange (XIV: 1 - 10); transformasie tot grysheid (XIV: 11 e.v.) ontnugtering (XIV: 37); sinistêre kraaisimboliek (XV: 4); wanhoop (XVI: 32 - 34); geweën (XVI: 35, 36); geweld van die storm (XVIII: 1 - 3 in kombinasie met Hypotyposis, Gradatio, Pathopoiia, Passus duriusculus, Antitheton en Ellipsis); morbiede finaliteit (XX: 66 - 67 in kombinasie met Pathopoiia) en desperaatheid (XXI: 20 - 21).

Die „Parrhesia“-figuur steun veral op dissonante of chromatiese harmonieë, bv. die sesde-akkoord, verminderde vierklank, Napelse akkoord ensovoorts. Die besondere gebruik van bepaalde harmonieë, veral die verminderde en sesde-akkoorde word o.a. deur HUTCHINGS²⁾ bespreek: Hy skryf o.m.:

„n Posing/.....

1) BELL: op. cit. p. 117

2) HUTCHINGS, Arthur: Schubert's Harmony; Monthly Musical Record, London No. 75 (November 1945) p. 203 - 208

„n Poging om Schubert se harmoniese maniërismes te klassifiseer, toon hoe ryk en uitgebreid sy spektrum was. Daar bestaan natuurlik karakteristieke trekke: n skielike wyse van benadering van n Duitse-sesde is net soveel by Schubert n harmoniese gunsteling, as wat die kwartnoot gevolg deur twee agstes n ritmiese gunsteling is. Diè ritme was nie nuut nie; ons vind dit in Beethoven se sewende simfonie, maar met Schubert verkry dit n kleurvolle kwaliteit. Nog was die Duitse-sesde nuut, want Mozart het dit graag gebruik, maar Schubert se hantering daarvan is kenmerkend. Dit is die probleem van klassifikasie; ons herken Schubert altyd, maar as daar na manierismes gesoek word, skyn die lys oneindig te wees. Elke nuwe gedig wat Schubert getoonset het, het n spesifieke harmoniese kleur gebring wat uitdrukking gee aan die atmosfeer van dāardie gedig en geen ander nie, hoewel die akkoorde niks nuuts is nie. Die eenvoudige voorhouding 4 - 3 is so oud soos Palestrina en ouer. Dit is onmoontlik om te sē waarom dit in die openingsklavierparty van een lied en een lied alleen, nl. „Frühlings-traum“, die suggestie van bittersoet vreugde van die lente oordra.¹⁾

In die "Winterreise" gebruik Schubert by n paar geleenthede die Italiaanse, Franse of Duitse sesde om n bepaalde gedagte te beklemtoon. Dit is egter veral die verminderde vierklank wat tot intensivering en beklemtoning aangewend word en wat reeds in die Barok as spanningsdraende Parrhesia-figuur gebruik word.

n Geval soos "Gefror'ne Tränen" bevat n besondere aanwending van die verminderde vierklank. Die oorheersende affek is een van melankolie en n innerlike gerigte verslaendheid. Die verminderde vierklank dien as intensivering van die emosionele gehalte in die volgende gevalle: in maat 23^{3 - 4}, by die vraag ".....seid ihr gar so lau....."; in maat 27^{3 - 4} by die sekvensiële herhaling van e.g., nl. ".....wie kühler Morgentau....."; ook in maat 34^{1 - 2}, 36^{1 - 2} en 39^{1 - 4} as beklemtoning van die frase: ".....als waltet ihr zerschmelzen des ganzen Winters Eis.....", ook in die geval van die herhaling van lg. frase, word in maat 44^{1 - 4} in die diskant van die begeleiding, die verminderde vierklank by herhaling aangewend.

1) HUTCHINGS: op. cit. p. 203

By "Erstarrung" word dieselfde effek telkens d.m.v. die verminderde vierklank verkry: die aanvangsfrase, "Ich such im Schnee vergebens nach ihrer Tritte Spur", word vanaf maat 15⁴ afwykend herhaal, en bevat die verminderde vierklank in maat 16 en 18; maat 26 en 27 bring 'n opstapeling van hierdie akkoord in die begeleiding en die stem, en so ook in die ooreenstemmende plek in die reprise: ".....kalt starrt ihr Bild darin.....". In maat 29 word die woorde, ".....meinen heissen Tränen....." ook met hierdie vierklank beklemtoon; net so in die geval van maat 33 e.v., 37, 39, 52 e.v., 73, 75, 83 e.v., 91 en 94.

'n Besondere effek word in "Wasserflut" verkry, deur die verminderde vierklank in kombinasie met 'n beklemtoonde deurgangsnoot te gebruik in maat 12 op die woord "weh" ("auf"); maat 19 e.v. bevat ook die vierklank by die frase, "Wenn die Grässer sprossen wollen" ("Wirst mit ihm die Stadt durchziehen") sowel as by die herhaling in maat 23 e.v. Hier verskyn die betrokke akkoord telkens voor die tonika om sodoende die spanning te kanaliseer.

Maat 29 en 33 van "Auf dem Flusse" verwys na die dag van die ontmoeting met die geliefde. Die emosie wat met die herinnering gepaard gaan, word in albei gevalle d.m.v. die verminderde vierklank beklemtoon.

"Rast" vertoon veral t.o.v. maat 47 en 51 'n effektiewe aanwending van hierdie vierklank; die konnotasie is hier meer tasbaar as in die geval van die ooreenstemmende mate 17 en 21.

Die aanloopfiguur en die besetting van die frases, "Ach dass die Luft so ruhig! ach, dass die Welt so licht!" in die geval van "Einsamkeit" intensiver d.m.v. die verminderde vierklank die emosionele gehalte van die uitroep. (Vgl. maat 22 e.v. en ooreenstemmend maat 34 e.v.).

Die angs wat in "Die Post" ervaar word, spreek uit die wyse waarop die swerwer sy hart afvra: ".....mein Herz.....Was drängst du denn so wunderbarlich". Ook hier wen die verskillende frases aan intensiteit deur die aanwending van die verminderde vierklank (Vgl. maat 21, 31, 36, 44, 66).

Maat 3 van die voorspel, sowel as maat 7 van "Der greisse Kopf", verskyn telkens opeenvolgend wanneer na die grysheid verwys word. (Vgl. maat 3, 7, 9 t.o.v. die tussenspel en maat 32, 34 en 43 t.o.v. die naspel).

"Die Krähe" vertoon in maat 33 'n opvallende aanwending van die verminderde vierklank by die woord "(Gra)-be".

Maat 1/2 van die voorspel, en ook maat 5/6 en 9/10 van "Letzte Hoffnung" bevat die verminderde vierklank as algemene beklemtoning van die swerwer se geestesgesteldheid. Maat 34 sit nie alleen die dalende beweging van die voorafgaande mate voort nie, maar geld ook as herbevestiging van die voorafgaande teksgedeelte: ".....fall' ich selber mit zu Boden", wat van uiterste verslaetheid spreek.

In maat 12 en 13 van "Im Dorfe", word die verminderde akkoord gebruik om die ironie van die teks te beklemtoon: ".....träumen sich Manches, was sie nicht haben....."

IN "Der stürmische Morgen" word die gewoed van die elemente, ".....Wolken-fetzen flattern umher....." (maat 6) op soortgelyke wyse beklemtoon.

Maat 28 van "Täuschung" tree prominent op die voorgrond te midde van die speelse verloklikheid wat uit die gehele lied spreek. Die verwysing na die ys simboliseer die vereensaming en gemis aan 'n tuiste en word d.m.v. die verminderde drieklank beklemtoon.

Wanneer die herhaalde toon in "Der Wegweiser" vanaf maat 57 t.o.v. tydsduur uitgebrei word, word dit ook harmonies deur die verminderde vierklank beklemtoon. (Vgl. maat 57, 60 en 62).

Die Italiaanse sesde verskyn ook by enkele geleenthede as middel tot beklemtoning van bepaalde gedagtes. So tref ons dit aan in maat $22^3 - 4$ en $26^3 - 4$ van "Gefror'ne Tränen", waar die swerwer op melankoliese wyse sy tranevloed aanspreek: ".....meine Tränen und seid ihr gar so lau, dass ihr erstarrt zu Eise, wie Kühler Morgentau?"

In maat 71 van "Der Wegweiser" verskyn hierdie akkoord ook, by die chromatiese progressie van die boonste en onderste begeleidingstemme.

Die Franse sesde verskyn in die geval van "Frühlingstraum" in enharmoniese vorm, telkens wanneer na die gekraai van die hane verwys word. (Vgl. maat 16, 18, 20, 22, 24, 59, 61, 63, 65, 67). Dit handel nie alleen om direkte toonskildering nie, maar suggereer ook die gevoel van beklemming wat die swerwer by sy onthugtering ervaar het.

In die geval van "Rast" word die Duitse sesde telkens aangewend om onderdrukte spanning te suggereer. (Vgl. maat 23, 26, 53). 'n Baie sterk spanningslyn word d.m.v. hierdie akkoord geskep in maat 56 tot 59, wat dan in maat 60 e.v. tot volle ontplooiing kom.

Die Napelse sesde-akkoord, gebou op die kenmerkende verlaagde sekunde, druk in enkele gevalle die vertwyfeling (vgl. „Erstarrung" maat 46, „Die Krähe maat 4) en vereensaming (vgl. „Der Wegweiser" maat 66) van die swerwer uit - 'n funksie wat dit reeds sedert die 17^e eeu in oratoria en operas vervul.

Onder die dissonante figure sou ook die Pathopoiia kortliks bespreek kon word:

Die Pathopoiia-figuur dien om d.m.v. chromatiese, harmonievreemde tone die toepaslike affek te bevestig of te intensiveer: II: 9 - 11 bevestig die opwellende onstuimigheid; 28 - 29 dien as oorleidingsfiguur; 46 herbevestig die onstuimigheid; III: 12 beklemtoon versonkenheid; X: 18 - 20 verskyn in kombinasie met Parrhesia en Saltus duriusculus; 44 bring 'n skielike dissonans in die melodiese lyn; XI: 15 verskyn gekombineer met Passus duriusculus; XIV: 20 - 22 onderskryf die innerlike wroeging; XV: 16 e.v. verskyn in kombinasie met Circulatio, Anaphora en Congeries; XIX: 28 - 31 beklemtoon toenemende opgewondenheid; XX: 57 - 64 kombineer met Passus duriusculus en bring toenemende intensiteit; 66 - 67 verskyn gekombineer met Parrhesia as Napelse sesde.

Die verhoging of verlaging van die stem - en/of klavierparty by wyse van halftone kom dus dikwels in die verloop van "Die Winterreise" voor. Dit dien feitlik sonder uitsondering om die emosionele intensiteit wat tot op 'n bepaalde punt bereik is, te verhoog of om as Emphasis of Pathopoeia aan 'n spesifieke woord of frase besondere nadruk te verleen.

Enkele voorbeelde wat hier vir 'n meer volledige bespreking uitgesonder kan word, is o.a. op die woord „Weh" in „Wasserflut"; by die onderbroke kadens in die begeleiding en die uitgebreide styging en daling van die stem met 'n halftoon en 'n mineur derde, skeep Schubert 'n byna fisieke uitroep van smart.

In maat 5 van die vokale lyn van "Auf dem Flusse", by die frase, "wie still bist du geworden", val die musiek met 'n halftoon na die toonaard van D-mineur, om uitdrukking te verleen aan die verwonderde ontsetting van die swerwer. In dieselfde lied lei die polsende triole, wat afwaarts beweeg by wyse van halftone in die klavierbasparty, spanningsvol na die sprekende stilte en vervolgens ook die terugkeer na die mineur.

Die spanningsvolle intensiteit van "Der Wegweiser" by die woorde, "Einen Weiser seh ich stehen unverrückt vor meinem Blick; Eine strasse muss ich gehen, die noch keiner ging zurück", wat bewerkstellig word deur die herhaalde g's in die stem, die kloppende ritme en steeds veranderende harmonie, word verder verhoog deur die stygende halftoonskredes van die bas. Wanneer die repeterende g's 'n oktaaf laer verskyn, vergesel van 'n uitgerekte crescendo, beweeg die boonste en onderste stemme in halwenote, met halftoonskredes geleidelik nader na mekaar toe, om sodoende die spanning te intensiveer.

Die Hyperbaton, wat gebruik word om deur sy sterk gewysigde aanbieding van 'n musikale gedagte, die heftigheid, van die affek te beklemtoon, verskyn vir die eerste maal in „Auf dem Flusse" (VII: 18, 68). Hierna word dit op 'n hele aantal plekke aangetref: die melodiese hoogtepunt word vervroeg (VIII: 25, 49 - 50); diepe leed word bravado-agtig versteek onder uiterlike uitbundigheid (IX: 11); innerlike spanning as motief vir die swerwer word/.....

word beklemtoon (X: 17); emosionele woeling wat ook in die natuur weer-
spieël word (X: 30); vermelding van die rawe as simbool van die dood
(XI: 25); opgewonde hart (XIII: 14); uitdrukking van smart (XVI: 32,
39); emosionele opwelling by die besef van die vergeefsheid van die soektog
(XX: 48); verhoogde emosionaliteit (XX: 52); ter wille van intense beklem-
toning (XX: 75 - 76); verslaendheid (XXI: 19 - 20); intensivering
(XXI: 25; XXII: 39); ekstase (XXII: 15); spanning (XXIV: 34, 35).
Opvallend is die dikwelse gebruik hiervan in die laaste liedere van die
siklus waar vervreemding en resignasie heers.

Die Emphasis word oorwegend aangewend om klem aan 'n bepaalde gedagte te
verleen (I: 25 - 27, 39 - 43, 85 - 87; III: 24 - 26; VI: 13 - 14;
IX: 15 - 16; XV: 32; XVIII: 5 - 7, 7 - 8; XX: 14 - 19), maar daar
bestaan 'n aantal voorbeelde waar dit ter wille van die intensiteit van die
affek (I: 56 - 57; X: 30; XIV: 24 e.v.) of ter wille van die hewigheid
van emosie (II: 44 - 46; XII: 28 - 30 in kombinasie met Gradatio; XIV:
35 - 76; XVII: 38 - 39, 42 - 45; XX: 27 - 33) gebruik word.

Die afwykende herhaling of Polyptoton verskyn by 'n aantal geleenthede in die
loop van die „Winterreise“, hoofsaaklik ter beklemtoning van die herhaalde
gedeeltes: I: 39 - 70, 93 - 98 as versterking van die afskeidsgedagtes;
III: 37 - 39 is hoofsaaklik t.o.v. die teks herkenbaar; IV: 12 - 13 kom
slegs in die stemparty voor; 102 - 103 onderskryf die finaliteit van die
verlies; VI: 9 - 12 is ritmies en melodies afwykend; 23 - 26; VIII:
48 e.v. bevat afwykings deur die teks gesuggereer; IX: 19 - 21; X: 26 - 31
XVI: 8 - 13; XVIII: 11 - 13; XXII: 23 - 24 as versterkende kommentaar;
31 - 36.

Congeries verteenwoordig 'n opeenhoping van dieselfde gedagtes ten einde 'n
klimaks te bewerkstellig: I: 80 - 86 opstapeling van dieselfde ritmiese
motief; II: 6 - 9; 17 versnellende herhaling van die koggelmotief, 19 -
22 opeenhoping van die koggelmotief; III: 1 - 3 gekombineer met 'n Anaphora;
4 ostinate herverskyning van die inleidingsmotiewe, 17 - 19 in kombinasie
met 'n Anaphora; IV: 24 - 27 gekombineer met 'n Anaphora en Paronomasia;
XII: 31 - 33; XV: 16 e.v. gekombineer met 'n Pathopoeia, Circulatio en
Anaphora; XX: 33 - 38, 60 - 64; XXIV: 29 - 32.

Die telkense verskyning van die Interrogatio bied bevestiging van die vraag na die sin van die lewe en die soeke na rus wat in die gemoed van die swerwer bestaan; IV: 59 - 63 bly as retoriese vraag hang; V: 8 en elders, verskyn in kombinasie met 'n Anaphora as simbool van vereensaming en die vraag na die sin van dinge, 57 - 58 gekombineer met 'n Anaphora; VII: 45 - 47, 61 - 70 in kombinasie met 'n Anaphora; XI: 80 - 86 spreek van vereensaming en verlange; XIII: 15 verskyn in kombinasie met 'n Exclamatio en 34, 35 met 'n Anaphora; XIV: 35 - 36 heftig en ongelowig gekombineerd met 'n Emphasis; XX: 31 - 33; XXIV: 32 - 36 is heftig.

Die Aposiopesis verskyn telkens as versugting en is dikwels verwant aan die Tmesis-figuur: III: 21 - 22, versierings geld as Seufzer; IV: 32 intensiveer die herhaling van „Erde”; VII: 41 - 42 (ook Tmesis), 44 - 45; XIII: 26 verskyn as skok; XIX: 22, 25; XX: 70, 74 verskyn as versugting by die besef van die onafwendbare bestemming; XXIV: 4, 5, 7, 8 ensovoorts (Tmesis).

Die Tmesis of onderbreking van die melodieuse lyn het by Schubert hoofsaaklik die effek van versugting. Algaande tree in die siklus 'n groter mate van subjektivering in, sodat die swerwer selfs sy eie hart aanspreek en met die stil rivier vergelyk. 'n Versugting gaan op as hy uitroep: „Mein Herz” (VII: 41 - 42, Aposiopesis). Die fragmentering van die bykans resitatiefagtige melodielyn wanneer die swerwer besef die pos bring vir hom geen goeie boodskap nie, spreek van sterk gevoelsintensiteit (XIII: 28). Die vroegtydige afbreek van die stygende terts-motief het 'n deels koddige, deels diskontinue effek. (XXIV: 4, 5, 7, 8, 12, 16, 20, 24, 29 - 32, 38).

Die Antitheton of teenspraak verskyn hoofsaaklik as teenstelling in tonaliteit (I: 95 - 99 verdonkering; V: 37 e.v. verheldering; VIII: 27 e.v. verheldering, ook Noema; XIX: 22 e.v. verdonkering) maar dit kan ook Ellips-agtig die vorm van 'n verrassende modulاسie aanneem (V: 43 - 45), as plotselinge stemmingsverandering verskyn (XIII: 27 e.v.) 'n onkering van motiewe bring (XXIII: 13 - 14) of as teenstellende figure voorkom (XVIII: 1 - 3 Abgesang-figure, in kombinasie met Hypotyposis, Parrhesia, Gradatio, Pathopoiia, Passus duriusculus en Ellipsis).

Die Ellipsis of plotselinge oorgang na 'n ander gedagte verskyn bv. as plotselinge verminderde harmonie (III: 38 - 39, in kombinasie met Saltus duriusculus, Parrhesia), plotselinge stormagtige effek (V: 43 - 45, gekombineerd met 'n Antitheton), bedrieglike kadense (X: 26 - 33), bedrieglike kadens op 'n verminderde akkoord (XV: 33), onverwagte modulاسie (XVI: 12 - 13) teenstellende Abgesang-figure (XVIII: 1 - 3, gekombineer met Hypotyposis, Parrhesia, Gradatio, Pathopoiia, Passus duriusculus, Antitheton), verrassende modulاسie (XX: 27 - 33, in kombinasie met 'n Emphasis) en 'n onderbroke kadens (XXIII: 23).

Die Saltus duriusculus geld as 'n figuur met 'n besonder sterk versomberende werking soos uit die volgende blyk: III: 34 - 35 gekombineer met Parrhesia as uitdrukking van koudheid, gevoelsintensiteit; 38 - 39, in kombinasie met Parrhesia en Ellipsis as beklemtoning van die „ys“; IX: 39 doodswagting; X: 18 - 20, gekombineer met Parrhesia en Pathopoiia om „koud“ te beklemtoon; XIV: 6 - 7 innerlike spanning, lewensmoegheid, XVI: 42 verlies en wanhoop; XVIII: 5 - 7 gekombineer met Passus duriusculus en Emphasis om die storm te beklemtoon.

Die Passus duriusculus beklemtoon in VIII: 1 - 6 in kombinasie met 'n Gradatio die oplaai van spanning; in XI: 15 gekombineer met Pathopoiia werk dit angstig; XVI: 32 - 34 in kombinasie met Parrhesia beklemtoon dit die swerwer se wanhoop; en in XVIII: 1 - 3 in kombinasie met Hypotyposis, Parrhesia, Gradatio, Pathopoiia, Antitheton en Ellipsis en in 5 - 7 in kombinasie met Saltus duriusculus en Emphasis beklemtoon dit die krag en geweld van die storm.

Die twyfel wat in die gemoed van die swerwer heers, word sterk beklemtoon deur die plasing van die Dubitatio in twee liedere naby die slot van die siklus en veral die feit dat die laaste lied met hierdie figuur afsluit: IX: 9, 10, 11 verminderde intervalle gevolg deur 'n firmate; XXI: 18 - 18, onverwagte harmonie na die tussenspel; XXII: 33 - 34 die vallende tweede; XXIV: 35 - 36 die lang slottoon op die dominant in die sangstem.

Enkele gevalle van Epistrophe kom voor, d.w.s. waar een fraseslot met 'n vorige ooreenstem: IV: 14 - 15 = 10 - 11, X: 31 = 10, 15; XVIII: 9 = 3 en XXII: 35 - 36 = 23 - 24.

Die Katabasis-figuur dui hoofsaaklik op geestelike versinking soos blyk uit IX: 5 - 6, XVI: 32 - 34 (Hypotyposis) en XXIII: 21 - 23. In IX: 30 - 32 (Hypotyposis) dui die Katabasis die na benede wentel van die swerwer aan.

Die verlaging van die stem om die affek te beklemtoon, Parenthesis, werk veral versomberend (III: 20 e.v.; XIV: 26 - 28) en beklemtoon die bitterheid in die gemoed van die swerwer (V: 52 - 53). In die geval van XV: 29 dien die sombere toonherhalings as voorbereiding vir die emosionele opwelling wat volg.

Slegs enkele voorbeelde van uitgebreide herhaling, Paronomasia, kom voor: III: 16; IV: 24- 27 in kombinasie met Anaphora en Congeries; V: 3/1; VIII: 26/27.

Die enkele kere dat daar van die Exclamatio gebruik gemaak word, handel dit om intense emosionele betrokkenheid, soos wanneer die swerwer sy eie ontstelde hart aanspreek (XIII: 15 „mein Herz"), hy met 'n uitroep na die graf verwys wat hom bly ontwyk (XV: 32 - 33 „Grabe") en die vermelding van sy eie ellende (XIX: 22 „Ach!").

Die effek van opwinding word verhoog deur die Metalepsis of vervroegde intrede (XIII: 9). In XX: 10 - 11 bring dit 'n opstapeling van dieselfde idee mee met gevolglike vreemde harmonie met 'n bisarre effek.

Die Mimesis of naspotting verskyn in II: 12 - 14 as 'n intensiverende herhaling van die koggelmotiewe om die bespotting van die minnaar te beklemtoon (Hypotyposis). Die vallende Seufzer-figuur (XII: 25, 27 Hypotyposis) verskyn as bittere ironie.

Die figure wat by wyse van hoogste uitsondering elkeen slegs eenmaal verskyn is soos volg: Die Anadiplosis in VII: 60, 61 bring mee dat die aanvang van die nuwe frase met die slot van die vorige frase ooreenstem.

In samehang met die Pathopoeia, Anaphora en Congeries bring die Circulatio (XV: 16 e.v.) 'n beperkte melodiese omvang mee. 'n Herhaaldelike terugkeer na dieselfde tone, halftoonintervalle en chromatiese halftoonskredes verskyn dikwels om die voortdurende nabysyn van die kraai te beklemtoon.

Die drastiese wysiging van die register of Hyperbole soos die musikale retoriek dit ken (IX: 17 - 18), weerspieël die swerwer se onoortuigende ongeërgdheid, bykans as 'n vorm van oordrywing.

„Wie anders hast du mich empfangen.....“ Die teks vereis hier (VIII: 27 e.v., Antitheton) 'n skerp kontras (Noema), wat aanleiding gee tot die verheldering na die majeure en die verandering in figurasië.

Die telkense herverskyning van 'n bepaalde kenmerkende motief in gevarieerde vorm, Variatio, dien ter bevestiging van 'n spesifieke karakteristieke gegewe of kerngedagte. Vgl. bv. I: 9, 88, 90; V: 20, 24, 44 waar die vraagmotief gevarieer word; IX: 15, 16, 17 e.v. t.o.v. die lokmotief. Die uitroep in die vorm van 'n vraag („Mein Herz, mein Herz?“) vind weerklank in die binneste van die swerwer (XIII: 37 - 38) en verskyn as sulks in omspeling, Variatio, in die klavierparty.

Dat Schubert hierdie tradisionele retoriese figure aanwend op 'n sterk tradisionele wyse - al is die styl, idioom en stof geheel eiesoortig - is 'n duidelike bewys hoe sterk die musikale retoriek voortleef in 'n tydperk waarin dit nie meer as skolastiese komposisieer aangebied word nie.

Soos reeds gemeld is Schubert se werk ook in 'n bepaalde mate verteenwoordigend van die romantiese toonsimbool. Die volgende tabel bied 'n oorsigtelike beeld van hoedanig die laat-romantiese toonsimbool reeds in die „Winterreise“ verteenwoordig is. By wyse van vergelyking word as uitgangspunt van die toonsimbole gebruik wat in die „Italienisches Liederbuch“ van Hugo Wolf na vore tree. (Vgl. PIENAAR, R.E.: Op. cit.):

TABEL 3:

Bedrieglike Kadens*	Verlossings- Kwartsekt- akkoord	Napelse akkoord*	Orrelpunt	Ritme	Seufzer sug*	Stile Concitato	Verheldering/ Verdonkering*	Verstarring- simboliek	Navolging- simboliek
VI: 11 - 12 X: 1 - 11 en ooreen- stemmende mate XV: 33	XII: 33 - 34 XIII: 18	IV: 46 XV: 4 XX: 66	VIII: 2; 28 e.v. (omgekeerde orrelpunt) X: 1 - 5 XII: 1 - 14 XIV: 1 - 10 29 e.v. XXIV: bas- party van begeleiding	VI: funebre IX: jambe 1 - 2 en ooreenstem- mende mate XII: funebre XIII: horing- ritme 1 - 8 e.v. XIX: Ländler- begeleiding XXI: treur- marsbege- leiding	III: 21 - 22 IV: 32 VI: 1 - 2 X: 16 - 18 (begeleiding) 17 - 20 XII: 14 e.v. 25, 27 XIV: 28 XVI: 35 - 38 XX: 2 12 - 14 (begeleiding)	V: 45 e.v. VIII: 1 - 10 e.v. XII: 23 e.v. XIII: 12 - 16 XVIII: 16 - 18	I: 15 e.v. min. maj. : 25 e.v. maj. min. : 71 e.v. min. maj. : 97 e.v. maj. min. II: 32 e.v. min. maj. : 48 e.v. min. maj. V: 28 e.v. maj. min. : 58 e.v. min. maj. VI: 17 - 18 min. maj. : 27 maj. min.	III: Bege- leiding IV: Begeleiding V: 51 - 52 VII: inlei- ding en oor- eenstemmende mate XI: 27 e.v. XXIV: Bege- leiding	VII: 11 e.v. IX: 1 - 2, 5 - 6 en ooreen- stemmende mate
*Sien Ellipsis en Antitheton		*Sien ook Parrhesia			*Sien Tmesis en Aposiopesis		*Sien ook Antitheton		

TABEL 3 (Vervolg):

Bedrieglike Kadens*	Verlossings- Kwartsakst- akkoord	Napelse akkoord*	Orretpunt	Ritme	Seufzer/ sug*	Stile Cancitato	Verheldering/ Verdonkering*	Verstarring- simboliek	Navolging- simboliek
					XXI: 25, 28 XXIII: 1 - 4 en ooreen- stemmende mate		VII: 8 - 12 verdonkering : 23 e.v. min. maj. VIII: 26 e.v. min. maj. : 48 e.v. maj. min. XI: 14 e.v. maj. min. : 58 e.v. maj. min. : 44 e.v. min. maj. XIII: 27 e.v. maj. min. XVII: 16 e.v. maj. min. : 41 e.v. verdonkering		

TABEL 3 (Vervolg):

Bedrieglike Kadens*	Verlossings- Kwartsekt- akkoord	Napelse akkoord*	Orretpunt	Ritme	Seufzer/ sug*	Stile Concitato	Verheldering/ Verdonkering*	Verstarring- simboliek	Navolging- simboliek
							XIX: 22 e.v. maj. min. XX: 21 min. maj. : 33 maj. min. XXII: 8 - 11 min. maj. : 15 - 18 min. maj. : 19 - 30 verheldering : 37 - 42 min. maj. : 43 e.v. verdonkering XXIII: 9 verdonkering : 28 verdonkering		

Uit die meegaande tabel blyk dat die „toonsimboliese” element wat die sterkste in Schubert se werk verteenwoordig is, die wisseling van tonaliteit met ’n meegaande verhelderende of verdonkerende effek is. Hierdie „verheldering” of „verdonkering” vind egter nog, in teenstelling met bv. Wolf, op ’n modulatoriese, minder verrassende wyse plaas. Die donkerder mineur toonkleur word algemeen met die „onaangename” werklikheid, smart, eensaamheid, verydeling ens. geassosieer, terwyl die helderder majeur die aangename herinneringe, drome, ontvlugting suggereer.

Benewens die tonale kontraste kom die Saufzer-figuur ook ’n hele aantal kere as uitdrukking van versugting, smart of pessimisme voor. Dit neem oorwegend die vorm van die vallende sekunde aan.

Deur middel van bepaalde kenmerkende ritmes suggereer Schubert telkens in die „Winterreise” ’n besondere atmosfeer wat by die toehoorder die gewenste assosiasie van speelsheid, tevredenheid, versombering ens. wek.

Bepaalde „concitato”-effekte word bereik deur die aanwending van o.a. toonherhaling, ritmiese versnelling, chromatiese inkleding, intervalstrekking en ’n opstapelning van bepaalde idees.

Die orrelpunt word by ’n aantal geleenthede aangewend om doelgerigtheid, stilstand, resignasie, verstarring ens. te suggereer. Uiteraard bring dit dikwels ’n dissonerende effek mee wat die betrokke affek gewoonlik versterk.

Die Napelse akkoord word by enkele geleenthede aangewend om die effek van twyfel, vereensaming te onderskryf terwyl die verlossings-kwartsektakkoord die intensgevoelde verydeling momenteel gedeeltelik verlig. Die bedrieglike kadens daarenteen onderskryf die smart, vermoënis en doodsverlange van die swerwer.

Die verstarringsimbool beklemtoon die innerlike verstarring wat die swerwer ervaar, die volharding waarmee hy sy wintertog voortsit en, meer konkreet, ook die ys.

Die navolgingsimbool verskyn bv. in die vorm van ’n kanon (Rückblick) om die gedetermineerde poging tot ontvlugting te suggereer. In die geval van „Irrlicht” dui dit op die slaafse agtervolging van die dwaallig.

11. BIBLIOGRAFIE

ABRAHAM, Gerald^{ed}

Music of the Masters: Schubert.

A Symposium edited by Gerald

Abraham; London

(Lindsay Drummond Ltd.,) 1946

ARMITAGE-SMITH, Julian

Schubert's Winterreise Part I:

The Sources of the Musical Text;

In The Musical Quarterly, Vol. 60

No. 1, New York

(G. Schirmer Inc.) January 1974

BACH, Carl P.E.

Versuch über die wahre Art das

Clavier zu spielen; Berlin

Band I 1753, II 1762.

(Faksimile-weergawe uitgegee deur

L. Hoffmann-Erbrecht, Leipzig

1957, Deel I)

BELL, A. Craig

The Songs of Schubert; uit Alston

Books, Lowestoft 1964

BENZ, R.E.

Die Welt der Dichter und die Musik;

Düsseldorf (Diederichs) 1949

BLOM, Erich^{ed}

Grove's Dictionary of Music and

Musicians, Vol. VII;

London (Macmillan and Co. Ltd.)

1954

BOUWER, Johannes D.

n Historiese en Krities-Analitiese
Studie van die Liedersiklus die
„Schöne Müllerin" van Wilhelm
Müller en Franz Schubert - Skripsie
voorgelê ter vervulling van die ver-
eistes vir die graad M. Mus. in die
Departement Musiek U.S., Stellenbosch
22 September 1972

BROWN, Maurice J.E.

Schubert. A Critical Biography;
New York (St. Martin's Press)
1966

ibid

Schubert and Some Folksongs; in
Music and Letters, Vol. 53,
London 1972

BURMEISTER, Joachim

Musica Poetica; Rostock 1606

DEUTSCH, Otto Erich

Franz Schubert: Briefe und Schriften
Wenen (Brüder Hollinck)
Datum onbekend

ibid

vertaal deur BLOM, Eric.
Engelse weergawe van: Franz Schubert-
Die Dokumente seines Lebens;
London (J.M. Dent and Sons Ltd.)
1946

ibid

Schubert - Brevier;
Berlin und Leipzig
(Schuster und Loeffler) 1905

- EGGEBRECHT, Hans H.
Prinzipien des Schuberts Lieder;
in Archiv für Musikwissenschaft,
Wiesbaden 27/1970
- EINSTEIN, Alfred
Schubert: Ein musikalisches Porträt;
Zürich (Pan-Verlag) 1952
- FERGUSON, Donald M.
Music as Metaphor: the elements of
expression;
Minneapolis (Minnesota U.P.) 1960
- FLOWER, Newman
Franz Schubert. The Man and his
Circle; New York
(Tudor Publishing Co.) 1935
- FORKEL, Johann N.
Allgemeine Geschichte der Musik,
Band I; Leipzig 1788
- GAL, Hans
Franz Schubert and the Essence of
Melody; London
(Victor Gollancz Ltd.) 1974
- GOTTSCHED, Johann C.
Vorübung der Beredsamkeit;
Leipzig 1745
- ibid.
Versuch einer kritischen Dichtkunst;
Leipzig 1730
- GRANT, Parks
Handbook of Music Terms;
Metuchen N.J.
(The Scarecrow Press) 1967
- GRAY, Walther
The Classical Nature of Schubert's
Lieder; in Musical Quarterly, Vol.57,
New York (G. Schirmer Inc.) Jan.1971

- GUNTHER, Felix
Schubert's Lied, Eine ästhetische
Monographie; Berlin und Leipzig
(Deutsche Verlags-Anstalt Stuttgart)
1928
- GURLITT, Willibald
Musik und Rhetorik. Hinweise auf
ihre geschichtliche Grundlageseinheit;
Basel (Helicon) 1944
- GURLITT, W.I. en EGGBRECHT, H.H.
„Monodie“; Riemann Lexicon
Mainz (Schott) 1967
- HAMEL, Fred
J.S. Bach. Geistige Welt;
Göttingen 1951
- HEINICHEN, Johann David
Der Generalbas in der Composition;
Dresden 1728
- HÖCKER, Karla
Wege zu Schubert; Regensburg
(Gustav Bosse Verlag) 1940
- HUBER, W.S.
Motivsymbolik bei Heinrich Schütz;
Kassel (Bärenreiter) 1961
- HUTCHINGS, Arthur
Schubert; London
(J.M. Dent and Sons Ltd.) 1945, 1947
- ibid.
Schubert's Harmony; in Monthly
Musical Record No. 75, London
November 1945, pp. 203 - 208
- JUST, Klaus G.
Wilhelm Müllers Liederzyklen
„Die schöne Müllerin“ und „Die
Winterreise“; in Zeitschrift für
deutsche Philologie, No. 83 (1964)
pp. 453 - 459

KELLETAT, Herbert

Zur Musikalischen Temperatur ins-
besondere bei J.S. Bach;
Kassel 1960

KEMPERS, K. Ph. Bernet

Franz Schubert; N.V. Amsterdam
(Bigot en van Rossum)
Datum onbekend

KIRCHER, Athanasius

Musurgia Universalis; Rome 1650

KIRNBERGER, Johann Ph.

Die Kunst des reinen Satzes; 2 Bände
Berlin und Königsberg 1774 - 1779

KLOPPENBURG, Wilhelm C.M.

De Ontwikkelingsgang van de Piano-
methoden - van het begin af tot
aan de methode van Deppe. (± 1550 tot
1895); Utrecht, Brussel
(Uitgeverij het Spectrum) 1951

KLOPPERS, Jacobus J.K.

Die Interpretation und Wiedergabe
der Orgelwerke Bachs. Ein Beitrag
zur Bestimmung von stilgerechten
Prinzipien (Inaugural-Dissertation
zu Erlangung des Doktorgrades der
Philosophischen Fakultät der Johann
Wolfgang Goethe - Universität);
Frankfurt am Main 1966

ibid.

Retoriek en Musiek - n Kort be-
tragting van die samenhang tussen die
twee kunste; Acta Germanica, Bd. 5
Kaapstad (A.A. Balkema) 1970
pp. 43 - 58

- KOBALD, Karl
Schubert und Schwind, ein Wiener
Biedermaier Buch; Zürich
(Amalthea Verlag) 1921
- KRETSCHMAR, Hermann
Franz Schuberts Müllerlieder; in
Grenzboten Vol. 40, no. 33 (1884)
- KURT, Ernst
Musikpsychologie; Olms
(Uitgever onbekend) 1969
- LANIER, Sydney
Music and Poetry, essays upon some
aspects and interrelations of the
two arts; Schribner 1898
(reproduksie, Greenwood 1969)
- LIPPMANN, Ernest A.
Symbolism in Music; in Musical
Quarterly, Vol. 39 No. 4,
New York (G. Schirmer Inc.)
October 1953 p. 571
- LUNDIN, Robert W.
An Objective Psychology of Music;
New York (Ronald) 1967
- MARKUS, Stanislav A.
Musik-Ästhetik; Leipzig
(VEB Deutscher Verlag für
Musik) 1967
- MATTHESON, Johann
Der vollkommene Capellmeister;
Hamburg 1739
- ibid.
Das Neu-eröffnete Orchestre;
Hamburg 1713
- MOSEER, Hans J.
Musikästhetik;
Berlin (De Gruyter) 1953

MÖLLER-BLATTAU, Joseph

Das Verhältnis von Wort und Ton in
der Geschichte der Musik;
Stuttgart 1952

ibid.

„Die Kompositionslehre Heinrich
Schützens in der Fassung seines
Schülers Christoph Bernhard“;
Leipzig 1926

NADLER, Josef

Geschichte der Deutschen Literatur;
Regensburg 1961

OBEREMT, Gert

Winterreise; in Kindlers Literatur
Lexicon, Bd. VII
Zürich (Kindler Verlag) 1972

PAUMGARTNER, Bernhard

Franz Schubert;
Zürich (Atlantis Verlag) 1947

PIENAAR, Rachel E.

Die Toonsimboliek in Hugo Wolf se
„Italienisches Liederbuch“.
(Voorgelê ter gedeeltelike vervulling
van die vereistes vir die graad
DOCTOR MUSICOLOGIAE in die
Departement Musiekwetenskap van
UNISA) Desember 1972

POTGIETER, Johan H.

n Analitiese oorsig van die Afrikaanse
kunslied met klem op die werke van
Naggen, Gerstman, van Wyk en
du Plessis; Pretoria 1967

QUANTZ, Johann Joachim

„Versuch einer Anweisung die Flöte
transversiere zu spielen; Berlyn
1752

REHBERG von, Walter und Paula

Franz Schubert, sein Leben und Werk;
Zürich (Artemis Verlag) 1946

RUMMENHÖLLER, Peter

Musiktheoretisches Denken im 19.
Jahrhundert. Versuch einer Inter-
pretation erkenntnis-theoretischer
Zeugnisse in der Musiktheorie;
Regensburg (Gustav Bosse Verlag)
1967

SALMEN, Walther^{ed}

Beiträge zur Geschichte der Musik-
anschaung im 19. Jahrhundert;
Regensburg (Gustav Bosse Verlag)
1965

SCHAEFFER, Erwin

Schubert's Winterreise (Vertaal
deur Harol Spivacke); in Musical
Quarterly, Vol. 24, (1938)
New York (G. Schirmer Inc.) p. 40

SCHENK, Erich

Ausgewählte Aufsätze, Reden und
Vorträge; Wien (Böhlau) 1967

ibid.

Barock bei Beethoven; in Beethoven
und die Gegenwart (Festschrift
Ludwig Schliedermair zum 60.
Geburtstag) Berlin (Dümmler) 1937

SCHERING, Arnold

Das Symbol in der Musik;
Leipzig 1941

SCHLESINGER, Max

Geschichte des Symbols. Ein
Versuch (Beigebunden ist:
Symbolik in der Tonkunst. Ein
Versuch); Hildesheim
(Georg Olms Verlagsbuchhandlung) 1967

SCHMITZ, Arnold

Die Bildlichkeit der Wortgebundenen
Musik J.S. Bachs; Mainz 1950

ibid.

Die Figurenlehre in den theoreti-
schen Werken Johann G. Walters;
in Archiv für Musikwissenschaft,
Jg. 9 Wiesbaden (1952) p. 97

ibid.

Figuren; in Die Musik in Geschichte
und Gegenwart - Allgemeine Enzy-
klopädie der Musik, (F. Blume^{ed.})
Bd. IV, Kassel und Basel
(Bärenreiter-Verlag) 1955

SCHOLLES, Percy A.

Song cycle; in Oxford Companion
to Music, London
(Oxford University Press) 1947

SCHOLZ, Rudolf

Ein Thementypus der Empfindsamen
Zeit; in Archiv für Musikwissenschaft
Vol. 24 (1967) Wiesbaden

SEIDEL, Elmar

Ein chromatisches Harmonisierungs-
Modell in Schuberts Winterreise;
in Archiv für Musikwissenschaft,
vol. 26 (1969) Wiesbaden

SERAUKY, Walter

Ästhetik; München 1903

SOUCHAY, Marc-André

Zu Schuberts „Winterreise“; in
Zeitschrift für Musikwissenschaft
Leipzig 1931/1932 pp. 266 - 281

STAIGER, Emil

Musik und Dichtung;
Zürich (Atlantis) 1947

STÖTZER, Ursula

Deutsche Redekunst im 17. und 18.
Jahrhundert; Halle 1962

STRIEN van, Lou

Franz Schubert; Amsterdam
(N.V. Uitgeverij Maatschappij
„Joost van den Vondel“)
Datum unbekend

TOVEY, Donald F.

Tonality; in Music and Letters,
No. 13 London (1928) p. 343

TRUNZ, Erich

Weltbild und Dichtung im deutschen
Barock; In die versamelde band
„Aus der Welt des Barock“,
Stuttgart 1957

UNGER, Hans-Heinrich

Die Beziehung zwischen Musik und
Rhetorik im 16. - 18. Jahrhundert;
Würzburg (Konrad Triltsch Verlag)
1941

VOGT, Mauritius

Conclave Thesauri Magnae Artis
Musicae; Praag 1719

WEISS, Piero^{ed}

Letters of Composers Through Six
Centuries; Philadelphia
(Chilton Book Company) 1967

WUSTMANN, Rudolf

Tonartensymbolik zu Bachs Zeit;

in Bach-Jahrbuch No. 8

Wiesbaden (Breitkopf und Härtel)

1911

