

## Muziek en Taal

Auteur: Oscar van Dillen

naar aanleiding van het boek

### ***Willst zu meinen Liedern deine Leier drehn?***

*zur Semantik der musikalischen Sprache in Schuberts WINTERREISE und Eislers*

*HOLLYWOOD-LIEDERBUCH*

door Wolfgang Hufschmidt

PFAU Verlag, Saarbrücken 1993

ISBN 3-928654-09-8

## De analyse geanalyseerd

De gebruikelijke methode om dieper in muziek te dringen, is de analyse. De analyse van de vorm, van de harmonie, van de melodie. Men analyseert de vorm aan de hand van de delen in de vorm, en beschrijft hun onderlinge samenhang. Van de melodie kan de (al dan niet periodieke) bouw worden geanalyseerd, van de harmonie de accoorden, toonsoorten, verbindingen en overgangen. Met andere woorden, onderwerp van analyse zijn alle quasi *materiële* onderdelen van muziek; alles wat samenhangt met de tonen in de tijd.

Bij het beluisteren van muziek dienen zich echter ook nog andere, moeilijker te analyseren factoren aan: wat doet de muziek met ons, als luisteraars? Wij raken subjectief betrokken, ervaren inhouden die ons niet onberoerd laten. Wij waarderen de muziek op basis van haar *werking* op ons, haar esthetische bekoering, haar psychologischeikbaarheid. Deze quasi *immateriële* onderdelen waaruit de subjectieve ervaring bestaat, laten zich lastiger in een objectieve analyse vangen, want zij bestaan uit *inhouden*, betekenissen. De *Affektenlehre* is een voorbeeld van een historische poging dergelijke inhouden voor analyse toegankelijk te maken. Zij is echter veel te beperkt voor een omvattender benadering die tevens als wetenschappelijk aanvaardbaar kan gelden. De behoefte daaraan is halverwege de vorige eeuw door John Daniskas als volgt verwoord:

- “1. het muziekanalytisch onderzoek dient uit te gaan van de concrete vormobjecten; haar eerste fase is dus de vormanalyse in de meest uitgebreide betekenis van dit begrip, omvattende alle factoren, die aan het fenomeen als vormgevende elementen zijn waar te nemen;
2. de inhoudsanalyse zoals zij zich tot op heden ontwikkelde, kan door de uit subjectieve factoren voortvloeiende wisseling harer objecten, waardoor afwisselend een affectenleer, een poëtisch-imaginatieve interpretatie en een hermeneutiek ontstonden, de verwarring van genetische en apperceptieve inhoudsfactoren en de autonome isolatie buiten de vormanalyse, vooralsnog niet als wetenschappelijk te waardeeren vorm van analytisch onderzoek gelden;
3. een toekomstig onderzoek naar eventuele inhoudsfactoren dient zich niet *naast* maar *uit* de vormanalyse te ontwikkelen als psychologische verdieping van de resultaten daarvan.”<sup>1</sup>

De relatief jonge wetenschap van de Semantiek<sup>2</sup>, biedt nieuwe methodes en instrumenten om een dergelijk onderzoek verantwoord aan te gaan, ook waar het muziek betreft.

Hufschmidts boek toont aan, waartoe een dergelijke, consequent doorgevoerde analyse, in staat is. Niet alleen analyseert hij Schuberts *Winterreise*, maar bovendien ook Eislers *Hollywood-Liederbuch* (uit 1937-1943), waarbij hij gewaagde conclusies niet schuwt. Het boek is de schriftelijke neerslag van een reeks lezingen uit 1984/85 en is mede daardoor goed leesbaar, ook voor wie moeite heeft met al te technische details.

## Winterreise

*“Man nimmt Musik wie vom Himmel gefallen: irgendjemand hat sie irgendwann und irgendwo gemacht – und die Frage, WER für WEN – und WARUM – diese Musik komponiert hat, wird nicht gestellt.”<sup>3</sup>*

### Politiek karakter

Het cyclus-karakter van de Winterreise is sterker dan bij vergelijkbare liederencycli; de sterke eenheid in de *muzikaal-semantische* verbanden is terug te vinden in een karakteristiek gebruik van toonsoorten en –geslachten, maatsoorten en tempi, motieven, intervallen en toonhoogten, alsmede de structuurtypen van zang en pianospel. Door dat alles heen loopt het motief van de *winterreis*, van het onvrijwillig reizen, gepersonifieerd in de *Wanderer*, de reizende musicus: het lyrische IK van de cyclus.

Maar: wie is dan dit lyrische IK? Wie is er op de vlucht en waarom?

De auteur van de gedichten is Wilhelm Müller, schrijver en politieke dichter, hoofdzakelijk bekend als tekstauteur van Schuberts liederen. Hij staat te boek als een maar middelmatig schrijver, hoofdzakelijk nog bekend doordat Schubert zijn teksten vertoonde. Hufschmidt plaatst hier een kanttekening die de zaken in een ander perspectief zetten:

“Müller was het grote voorbeeld voor Heinrich Heine van een schrijver, bij wie de literaire omgang met taal een wapen in sociaal-maatschappelijke zin werd. Dat heeft Heine naar eigen zeggen van Müller geleerd. Er is reden te over om wantrouwig te worden, wanneer politiek onwelgevallige kunstenaars als middelmatig bestempeld gaan worden.”<sup>4</sup>

Het wordt tijd, de kalender der muziekgeschiedenis nader te preciseren, meer lettend op de politieke ontwikkelingen<sup>5</sup>. Hufschmidt stelt voor: na 1789, na 1815 en na 1848. In 1815 werd te Wenen de “heilige alliantie” voor de herinrichting van Europa gevormd, waarbij een aantal *anti-terrorisme* wetten werden aangenomen. Eén van de gevolgen was, dat in het Wenen van Schubert zo’n 2000 intellectuele agenten werkzaam waren om de kunst en de cultuur ‘vakkundig’ te controleren. Dit had onder andere tot gevolg, dat een opera-project van Schubert niet kon doorgaan doordat de censuur de tekst verbood.

### Schubertbeeld

“Het wordt tijd, ons verouderde, immer nog verspreide beeld van Schubert als die vertederend naïeve, geniaal argeloze Weense muzikant, enigszins te herzien. Maar een dergelijk beeld is diep in ons bewustzijn verankerd, omdat het een wensbeeld is, het oude ideaalbeeld van de kunstenaar, dat de indertijd opkomende burgerij nodig en lief had. De ‘geniale kunstenaar’ werd tot lichtend voorbeeld, maar als het ware met omgekeerde eigenschappen: de normale burger projecteert op hem alles wat hijzelf niet kent, niet kennen mag: een leven vol idealisme, zonder streven naar financieel succes –de ware kunstenaar moet arm zijn– en tegelijkertijd een losbandig leven: componisten sterven gewoonlijk aan de gevolgen van hun alcoholisme (Beethoven) of van hun geslachtsziekte (Schubert).

(...)

Over Schubert: zijn zo vroege dood met 31 jaar –vergeleken met onze huidige levensverwachting inderdaad ongewoon vroeg– was in zijn tijd, onder zijn eigen levens-, respectievelijk hygiënische omstandigheden, ‘normaal’. In de Weense voorstad Himmelpfortgrund, waar hij opgroeide, was de gemiddelde levensverwachting –vanwege de voor onze begrippen onvoorstelbaar onhygiënische toestanden– 30 jaar, waarbij de kindersterfte nog niet eens wordt meeberekend. Van de 14 kinderen in de familie Schubert bleven er slechts 4 in leven; zij leefden in één kamer met keuken, in een huis waarin nog 15 andere families woonden. En dit was in die tijd niet meer dan ‘normaal’.

(...)

Schubert leefde vanaf 1818 als zelfstandig scheppende componist, hij was wellicht de eerste zelfstandig scheppende burgerlijke componist überhaupt; maar hij was niet zo arm, als ons de muziekgeschiedkundige legende voorschildert. Schubert kon van zijn composities –vooral door de inkomsten uit uitgaven van zijn werk– leven. Maar hij had geen noemenswaardige openbare uitvoeringspraktijk voor zijn werken. Hij had deze niet, omdat zijn publiek niet –nog niet– bestond: de aristocratie en de kerk waren zijn toehoorders *niet meer* en de burgerij *nog niet*. In temporele zin was hij een componist tussen de klassen, en aangezien hij (nog) geen publiek had, schiep hij er zich een: in de beroemde ‘Schubertiaden’.

(...)

Het sterke privé-karakter van deze uitvoeringen betekende voor Schuberts muziek, in het bijzonder voor zijn liederen, een bijzondere kans: aangezien de toehoorders alle intellectueel gelijkgezinde, kunstzinnig hoogopgeleide insiders waren, kon Schubert zich te allen tijde verstaanbaar maken. Hij componeerde voor zichzelf en voor zijn gelijken, en kon een muzikale taal hanteren, die in aanduidingen en metaforen begrepen werd. En dit is een belangrijk uitgangspunt bij de semantisch analyse van de *Winterreise* die wij willen maken: de Semantiek van Schuberts muzikale taal is gebaseerd op een individuele, quasi privé-codex van metaforen, die zich van en tegen de achtergrond van de muziek van zijn tijd als het ware subversief losmaakt.

Blijft de vraag, waar en voor wie –en door wie en hoe– deze liederen tegenwoordig uitgevoerd dienen te worden. Ik vrees, dat noch de klassieke liederenavond (in concert- en kamermuziekzalen), noch onze zangsterren en hun publiek, de liederen van Schubert een gepaste uitvoeringspraktijk bieden. Het zou wel eens zo kunnen zijn, dat de liederen uit de *Winterreise* hun uitvoerders en publiek eigenlijk nog moeten vinden.”<sup>6</sup>

#### Structuur en Semantiek – de toonsoorten

De 24 liederen uit de *Winterreise* staan in 12 verschillende toonsoorten; één derde ervan (8 liederen) staat in majeur, de rest in mineur. Dat betekent, dat de ‘normalere’ toestand mineur is: de toestand van de alledaagse grijze realiteit, tegenover het stralender majeur van de droom, de onwerkelijkheid, de valse schijn. Hufschmidt toont aan, hoe door consequent gebruik van toonsoorten, verborgen betekenisverbanden door Schubert worden gelegd.

In E-groot staat het 5<sup>e</sup> lied *Der Lindenbaum*, het lied spiegelt een idylle voor en gaat over een verdrongen zelfmoordpoging.

In A-groot staan de liederen *Frühlingstraum* (5<sup>e</sup> lied), *Täuschung* (19<sup>e</sup> lied) en *Nebensonnen* (23<sup>e</sup> lied). De titels spreken boekdelen: in al deze liederen gaat het over valse utopieën, valse dromen, valse hoop.

In D-groot staat het 17<sup>e</sup> lied *Im Dorfe*, dat inhoudelijk overeenkomt met het D-groot deel uit het 1<sup>e</sup> lied *Gute Nacht*: dromende mensen.

In Es-groot staan het 13<sup>e</sup> lied *Die Post* (het 1<sup>e</sup> lied van de tweede helft van de cyclus) en het 15<sup>e</sup> lied *Letzte Hoffnung*, waarin op het graf van de hoop wordt geweend.

In F-groot staat het 21<sup>e</sup> lied *Wirtshaus*. De valse rust van het kerkhof wordt verlaten: “nur weiter denn, nur weiter...”

De liederen in mineur zijn ook met elkaar verbonden; van de zeven toonsoorten staat d-klein in het midden, voor wat zijn positie in de quintencirkel betreft:

b-klein	9 <sup>e</sup>	<i>Irrlicht</i>	12 <sup>e</sup>	<i>Einsamkeit</i>	
e-klein	6 <sup>e</sup>	<i>Wasserflut</i>	7 <sup>e</sup>	<i>Auf dem Flusse</i>	
a-klein	2 <sup>e</sup>	<i>Wetterfahne</i>	24 <sup>e</sup>	<i>Leiermann</i>	
d-klein	1 <sup>e</sup>	<i>Gute Nacht</i>	18 <sup>e</sup>	<i>Der Stürmische Morgen</i>	
g-klein	20 <sup>e</sup>	<i>Wegweiser</i>	22 <sup>e</sup>	<i>Mut!</i>	8 <sup>e</sup> <i>Rückblick</i>
c-klein	4 <sup>e</sup>	<i>Erstarrung</i>	14 <sup>e</sup>	<i>Der greise Kopf</i>	15 <sup>e</sup> <i>Die Krähe</i>
f-klein	3 <sup>e</sup>	<i>Gefrorene Träne</i>			

Een kort voorbeeld toont ons de aanwezigheid van zinvolle betekenisverbanden (semantiek) aan: in a-klein staan de twee liederen met als onderwerp *armoede*; in het 2<sup>e</sup> lied wordt de *arme* vluchteling de toegang geweigerd, omdat het geliefde meisje *een rijke bruid* is, dat wil zeggen, een kind van rijke ouders; in het 24<sup>e</sup> lied blijft het schoteltje van de arme *Leiermann* leeg.

De toonsoort d-klein wordt in het 1<sup>e</sup> lied gebruikt en is zo uitgangspunt van de cyclus (tevens middelpunt, zoals hierboven beschreven). Deze toonsoort komt in het 18<sup>e</sup> lied terug, waar een beslissende wending optreedt: vanaf dit lied namelijk is de hoofdpersoon (tevens de tekstdichter Müller) alleen, weg uit de samenleving, totdat hij in het laatste lied de lierspeler (tevens de componist Schubert) ontmoet. In het gedicht zien wij ook de situatie weerspiegeld tussen tekstdichter en componist: “*willst du, Franz Schubert, zu meinen Liedern, sprich, zu meinen Texten (und speziell zu diesem) deine Leier drehn, sprich: deine Musik machen?*”<sup>7</sup>

Ik vertaal hier het indrukwekkende vervolg van Hufschmidt:

“Horen wij het antwoord, dat Schubert op deze vraag geeft. De muziek zelf, die Schubert in 1827 gecomponeerd heeft, geeft het antwoord: zij wordt tot liermuziek, tot ‘*musica pauperum*’. Dat mag niet slechts illustratief worden opgevat, zoals men in eerste instantie zou kunnen denken. Deze muziek klinkt niet slechts *alsof*, maar zij *is* de muziek van een draailier. Men moet tot zich laten doordringen, wat het betekent voor een componist als Schubert om zo te componeren. Het is een totaal terughouden van wat een componist met de middelen, die hij geleerd heeft, kan uitdrukken. Het is een totale reductie, een volkomen zelfbeperking, een radicale *ontkuning*<sup>8</sup> of hoe men dat ook mag noemen: de muziek wordt muziek der armen, doordat zij arme muziek wordt.

Dat is het, wat ik bedoel: aan de wijze waarop een componist –in dit geval deze componist betrokken op deze tekst– tegenover een probleem stelling neemt, kan men zien waar hij zelf staat. En Schubert staat éénduidig aan de zijde van deze oude lierspeler, hij gaat met hem mee, is zelf deze zwerver geworden, identificeert zich met hem; en dat alles, zonder dat er een woord gesproken behoeft te worden: doordat Schuberts muziek liermuziek wordt, wordt Schubert tot *Leiermann*”.<sup>9</sup>

## Inhoudsoverzicht

Hufschmidt analyseert het grootste deel van de *Winterreise* in detail, bovendien zijn aan de meeste hoofdstukken nog zeer interessante, kleine ‘excursies’ toegevoegd, die de meer algemene, fundamentele zaken, quasi terloops, doch diepgaand, behandelen. De excursies heten: ‘over het zingen’, ‘over de terts en de volksmuziek’, ‘over het repriseprobleem’, ‘Schubert en Hitchcock’, ‘over de symmetrie’ en ‘over het Schubertaccoord’. Onderstaand zijn de liederen die geanalyseerd worden op een rij gezet, met bij elk lied de door Hufschmidt toegevoegde ondertitels, waarin hij zijn duiding samenvat:

1 <sup>e</sup> Lied	<i>Gute Nacht</i> Het Lied van het Vreemd-Zijn als expositie
2 <sup>e</sup> Lied	<i>Die Wetterfahne</i> Een bord met het opschrift ‘verboden toegang!’
3 <sup>e</sup> Lied	<i>Gefrorne Tränen</i> Over het Wenen
5 <sup>e</sup> Lied	<i>Der Lindenbaum</i> Of: hoe verdringt men een slechte herinnering
9 <sup>e</sup> Lied	<i>Irrlicht</i> Een omgekeerde wereld
12 <sup>e</sup> Lied	<i>Einsamkeit</i> Over de politieke lijdzaamheid
16 <sup>e</sup> Lied	<i>Letzte Hoffnung</i> Over het spel met het lot

17 <sup>e</sup> Lied	<i>Im Dorfe</i> Een slapende samenleving
19 <sup>e</sup> Lied	<i>Täuschung</i> Een terugval (samen met <i>Frühlingstraum</i> en <i>Nebensonnen</i> )
20 <sup>e</sup> Lied	<i>Der Wegweiser</i> Weg zonder uitweg
21 <sup>e</sup> Lied	<i>Das Wirtshaus</i> De weg op het kerkhof, een ommekeer
22 <sup>e</sup> Lied	<i>Mut!</i> Een WIJ-Lied
24 <sup>e</sup> Lied	<i>Der Leiermann</i> 'Arme muziek' als muziek van de armen (of: voor de armen)

Stap voor stap voert Hufschmidt de lezer langs de verschillende facetten van de muzikaal-semantic analyse, waarbij hij steeds de samenhang van muziek en tekst in het oog houdt. Een nauwgezette analyse van de gedichten en hoe de componist deze toonzet is steeds zijn uitgangspunt. Hij komt geleidelijk tot een nauwkeurige semantische duiding van akkoorden, tonen, toonsoorten, ritmes en begeleidingstypen in de piano, waarbij hij zowel specifiek naar de *Winterreise* zelf kijkt, alsmede deze hier en daar met andere werken vergelijkt. Zijn conclusies zijn door deze werkwijze specifiek, maar toch ook weer meer dan alleen specifiek voor de *Winterreise*. Het is met name de door Hufschmidt consequent gehanteerde methode van muzikaal-semantic duiding die als een belangrijke vernieuwing en verrijking van de muzikanalytische mogelijkheden dient te worden gezien. In tegenstelling tot de in de huidige Angelsaksische muziektheoretische literatuur zo populair geworden Set-Theory, die via een administratieve weg tot uitsluitend *quantitatieve*, statistische conclusies komt, blijkt Hufschmidts muzikaal-semantic methode van analyse in staat de kloof tussen objectieve kennis en subjectieve beleving van muziek –waar zoals gezegd al door Daniskas over werd gesproken– op een wetenschappelijk verantwoorde *qualitatieve* wijze te overbruggen.

Rotterdam, februari 2002

noten:

<sup>1</sup> John Daniskas – Grondslagen voor de analytische vormleer der muziek, Rotterdam 1948; pag. 29.

<sup>2</sup> Semantiek = leer der samenhang van betekenissen.

<sup>3</sup> "Men aanvaardt de muziek als uit de hemel gevallen: maar iemand heeft haar ooit en ergens gemaakt – en deze vraag, WIE voor WIE – en WAAROM – deze muziek gecomponeerd heeft, wordt niet gesteld." Hufschmidt; pag. 43.

<sup>4</sup> Hufschmidt; pag. 48-49.

<sup>5</sup> Wat een dergelijke herinrichting van het historische besef voor onze eigen, postmoderne, tijd zou betekenen, laat ik aan de lezer over. Een aantal parallellen met Schuberts tijd zijn echter opvallend.

<sup>6</sup> Hufschmidt; pag. 51-52.

<sup>7</sup> "wil jij, Franz Schubert, bij mijn liederen, zeg: bij mijn teksten (en in het bijzonder bij deze) je lier draaien, zeg: je muziek maken?" Hufschmidt; pag. 42.

<sup>8</sup> Hufschmidt bedenkt hier het woord 'Ent-Künstlichung'.

<sup>9</sup> Hufschmidt; pag. 42-43.

---

**Wolfgang Hufschmidt** (geboren 1934) is componist en *Professor für Komposition* aan de *Folkwang Hochschule* te Essen, Duitsland, waar hij in het wintersemester van 1984/85 de analysecursus *Sprache und Musik – Musik als Sprache* initieerde. In het eerste deel van deze cursus van in totaal

drie semesters behandelde Hufschmidt het thema *Sprachvertonung*, waaruit het hier besproken boek als schriftelijke neerslag ontwikkeld werd.

Hufschmidts muzikale semantiek speelt een sterke rol in zijn eigen composities. Een portret-CD van hem verscheen in 1995 bij het label Cybele (nr. 660.101).

**Oscar van Dillen** (geboren 1958) is componist en docent theorie aan het Rotterdams Conservatorium. In juni 2001 hield hij de voordracht *Muziek en Taal* voor het Practicum van de compositieafdeling van het Rotterdams Conservatorium, waarin de bespreking van het werk van Hufschmidt een belangrijk onderdeel vormde.

Zijn orkestwerk *de Beweging* zal op 31 mei 2002 in de Beurs van Berlage in première gaan.

---

