

Eensaamheid as verskynsel in Arnold Schoenberg se *Erwartung*, op. 17

Mike Ford

Mike Ford, nagraadse student,
Columbia-universiteit, Stad New York

Opsomming

In die 20ste eeu is die konsep *eensaamheid* deur heelparty filosowe en sielkundiges, insluitend Rubin Gotesky, Ben Mijuskovic en Karin Dahlberg, bestudeer. Al drie hierdie skrywers beskou eensaamheid uit 'n fenomenologiese oogpunt. Hierdie verskynsel word veral beklemtoon in die werke van ekspressionistiese skilders, digters, dramaturge en komponiste. Tydens Arnold Schoenberg se atonale fase het hy gereeld tekste deur ekspressionistiese digters wat verlore liefde uitbeeld, getoonset. In hierdie tyd het hy ook 'n libretto by Marie Pappenheim aangevra, waaraan hy gereeld veranderinge aangebring het en stuk vir stuk getoonset het soos sy dit voltooi het. Pappenheim, met 'n klaarblyklike agtergrond in psigoanalise, het verskeie konsepte uit die geskrifte van Sigmund Freud in haar libretto geïnkorporeer. Hoewel Lewis Wickes (1989), en later Alexander Carpenter (2010), reeds die invloede van psigoanalise op die ekspressionistiese werke van Schoenberg ondersoek het, is daar tot dusver geen poging aangewend om eensaamheid, as 'n spesifieke psigiese verskynsel, met betrekking tot Schoenberg se verhoogwerke te bestudeer nie.

Ek toon in hierdie artikel aan hoe die musiek en teks van Schoenberg en Pappenheim se ekspressionistiese monodrama *Erwartung* 'n intense weerspieëling van eensaamheid is. Ek begin deur die verskynsel van eensaamheid te verduidelik aan die hand van die werk van Gotesky (1965), Mijuskovic (1979) en Dahlberg (2007). Daarna ontleed ek die monodrama krities deur die lens van eensaamheid. Ek wys hoe eensaamheid, soos deur hierdie drie denkers gekonseptualiseer, verbind is aan Schoenberg se *Erwartung*, insluitend, maar nie beperk nie tot, die droomlandskap-agtergrond, uitgebreide tydsverloop, simbole en kleurkomplementariteit, intrige en karakterisering, vormloosheid en gebrek aan tematiese materiaal, gesingde teks, en staties ondersteunde akkoorde. My ondersoek voeg eensaamheid toe tot die diskoers oor psigoanalise en musiek deur te fokus op hierdie spesifieke menslike ervaring en die uitbeelding daarvan in *Erwartung*.

Trefwoorde: Arnold Schoenberg; eensaamheid; ekspressionisme; *Erwartung*, op. 17; fenomenologie; Marie Pappenheim; musiekwetenskap; psigoanalise en musiek

Abstract**The phenomenon of loneliness in Schoenberg's *Erwartung*, op. 17**

During the 20th century the concept of *loneliness* was under scrutiny by various philosophers and scholars of the psyche, and most authors agree that there are both positive and negative aspects to loneliness.

In the first section of this article I focus on the writings on loneliness by three thinkers: Rubin Gotesky (1965), Ben Mijuskovic (1979), and Karin Dahlberg (2007). Gotesky breaks loneliness up into four types: aloneness, loneliness, isolation and solitude. He provides a phenomenological perspective on these four types. Each type has specific characteristics and leads to a specific type of experience. Aloneness is neutral, loneliness and isolation are negative, and solitude is positive. Philosophical and psychological standpoints on loneliness are discussed by Ben Mijuskovic and he postulates a theory of consciousness centred on the phenomenon: loneliness and the drive to avoid isolation is what motivates all human consciousness and conduct. In putting forward this universal theory, he is one of the few authors that disagrees with the idea that loneliness can be positive. Mental health scientist Karin Dahlberg conducted a case study in which she analysed the core components of loneliness, as reported by a group of interviewees, through a phenomenological method. She found several concepts recurring in the interviews: loneliness is to be without others; loneliness can be with others; loneliness is negative; loneliness is creative; and companionship outlines loneliness. The writings of Mijuskovic serve as the bridge between Gotesky's purely philosophical view and Dahlberg's findings in clinical psychology.

The works of expressionist painters, poets, dramatists and composers often emphasise the phenomenon of loneliness; examples include Wassily Kandinsky's *Der Blaue Reiter* (1903), Richard Dehmel's *Verklärte Nacht* (1896), and, as I show in the second section of this article, the composer Arnold Schoenberg's *Erwartung* (1909).

During the composer's atonal phase (1908–1922), he set to music various texts by expressionist poets that depict lost or unrequited love, and it was during this period that he commissioned Marie Pappenheim to write a libretto, which he adapted and set to music as she completed each section. Pappenheim, with a clear background in psychoanalysis as a medical student in Vienna, incorporated into the libretto various aspects of Sigmund Freud's writings, most notably from *Studien über Hysterie* (1895), "Bruchstücke einer Hysterie-Analyse" (1905) and *Die Traumdeutung* (1899). The plot of Pappenheim's libretto follows a single character (a hysterical woman) who searches for her lover in a dark forest. The Woman experiences visual and aural hallucinations, most notably mistaking a tree trunk for her lover's corpse, which she later actually (believes that she) finds, tries to resurrect, and toward which she expresses erotic feelings. It is not difficult to relate the concept of loneliness to Pappenheim's text, but it is important to note that Schoenberg's music further emphasises the phenomenon.

Several methods have been proposed and various attempts made to pinpoint the musical coherence (which, at least at surface level, matches the incoherence of the character's internal state and fragmented utterances) in *Erwartung*. Both Alan Lessem (1979) and Herbert Buchanan (1967) maintain that there are specific pitch sets used often and that tonal centres (mostly D) are indeed present in the monodrama. These "tonal" materials are derived from

the quotation of an earlier Schoenberg song, “Am Wegrund” (Op. 6 no. 6, 1907), near the end of *Erwartung*. Lessem and Buchanan claim that different structural elements of the song provide the pitch material for the melodrama. Melanie Feilotter (1995) disputes the set theory approach, claiming that the sets are heard in extremely different textural contexts, lessening the unification sought by Lessem and Buchanan. Although both the last-mentioned authors touch on ostinato patterns, Feilotter sees these patterns as an intrinsic aspect of the drama. In an earlier article, Phillip Friedheim (1966) suggests that degrees of rhythmic stability divide *Erwartung* into smaller sections and he also highlights the importance of ostinati. Katherine Elizabeth Harder (1979) incorporates aspects of all the listed theoretical perspectives (except Feilotter’s) in her characterisation of the climactic moments in the work.

As is clear from the writings of the aforementioned authors, much theoretical work has been done on the monodrama (this was especially the case in the 1960s and 1970s); however, the extra-musical aspects of the work have often been neglected. Although studies by Lewis Wickes (1989) and more recently Alexander Carpenter (2010) investigated the influences of psychoanalysis on the expressionist works of Schoenberg, loneliness as a specific feature of the psyche is yet to be studied as it pertains to Schoenberg’s stage works.

In this article I demonstrate the ways in which the music and text of Schoenberg and Pappenheim’s *Erwartung* is an intense portrayal of loneliness. I provide an overview of the literature on the concept of loneliness by Gotesky, Mijuskovic and Dahlberg in an attempt to explain this phenomenon and I then discuss the monodrama critically through the lens of loneliness. I analyse the textual symbols, character(s), locale, and finally the music. I argue that loneliness, as conceptualised and described by the three authors, can be linked to the various elements in Schoenberg and Pappenheim’s *Erwartung*.

The dreamscape setting creates and facilitates isolation not only by the dark forest mise-en-scène, but also by implying The Woman’s internal struggle. Certain symbols (such as the moon and the shadows) are regularly mentioned at times of increased loneliness, while colour complementarity, in particular between red and green and between black and white, also strengthen notions of loneliness and the multifaceted nature of the phenomenon. In addition to the contrast between the single character on the stage and the vast orchestra accompanying her, which highlights her loneliness, the orchestra also provides sustained chords in heterogeneous timbres when The Woman experiences extreme cases of the phenomenon. Like the dreamscape setting, the athenatic, atonal and formless music depicts The Woman’s rapidly shifting emotions and thoughts, which follow the same associative rules as those which Schoenberg maintains should guide structure in music: form should be heard intuitively, at the unconscious level rather than on the surface, just as it has been conceived. Finally, the composer’s own description of the work as “everything that happens during a spiritual second of excitement, stretching it out to half an hour” strongly echoes feelings of timelessness that those that experience loneliness often report.

My study adds *loneliness* to the discourse on psychoanalysis and music by focusing on this specific aspect of human experience and its musical and textual portrayal in *Erwartung*.

Keywords: Arnold Schoenberg; *Erwartung* op. 17; expressionism; loneliness; Marie Pappenheim; musicology; phenomenology; psychoanalysis and music

1. Inleiding¹

If loneliness is the melody, “want and longing” are the notes with which the melody is composed. The loneliness of want and longing does not make itself known in a loud way, but more as a silent request. (Nilsson, Nådan en Lindström 2008:168)

Die monodrama *Erwartung*,² wat in 1909 deur Arnold Schoenberg (1874–1951) gekomponeer is, is ’n tipiese voorbeeld van ekspressionisme in musiek. Die libretto, deur Marie Pappenheim, is deur die komponis self aangevra en hy het heelparty voorstelle gemaak en veranderinge in die teks aangebring. Van Schoenberg se ander werke rondom hierdie tyd sluit *Das Buch der hängenden Garten*, op. 15 (1908–09) en *Pierrot Lunaire*, op. 21 (1912) in; die tekste van hierdie twee werke is onderskeidelik deur die ekspressionistiese digters Stefan George en Albert Giraud geskryf. Die narratiewe van al drie werke is gebaseer op liefdesverhoudings wat skeefgeloop het. Schoenberg se ekspressionistiese tydperk (1908–1922) word gekenmerk deur atonale musiek, wat streef na wat Theodor Adorno (2009:175) “die eerlikheid van subjektiewe gevoelens sonder illusies, vermommings of eufemismes” sou noem.³

In die 20ste eeu is die konsep *eensaamheid* deur heelparty filosofe en sielkundiges bestudeer. Die meeste skrywers, met die spesifieke uitsondering van Ben Mijukovic, stem saam dat daar sowel positiewe as negatiewe aspekte aan eensaamheid is. Dit is nie baie moeilik om die konsep van eensaamheid in verband te bring met die eerlikheid van subjektiewe gevoelens van liefde wat nie beantwoord is nie, soos wat deur die drie komposisies hier bo genoem, geïllustreer word. Eensaamheid word ook duidelik uitgebeeld in die ekspressionistiese werke van die skilders Edvard Munch (*Die gil*, 1893) Paul Klee (*Volmaan*, 1919) en Wassily Kandinsky (*Die blou ruiter*, 1903) (Vogt 2014).

Volgens Rubin Gotesky (1965:211–39) kan eensaamheid in vier groepe verdeel word: alleenheid, eensaamheid, isolasie en selfbelewens. Elke tipe het spesifieke eienskappe en gee aanleiding tot ’n spesifieke soort ervaring: alleenheid is neutraal, eensaamheid en isolasie is negatief, en selfbelewens is positief. Hy verleen ’n fenomenologiese perspektief aan eensaamheid deur hierdie viervoudige verdeling. Filosofiese en psigologiese sienings van eensaamheid word deur Ben Mijuskovic (1979:49–56) bespreek.⁴ Hy postuleer ’n bewussynsteorie gebaseer op eensaamheid. Die geestesgesondheidswetenskaplike Karin Dahlberg (2007:195–207) het ’n gevallestudie onderneem wat die essensiële komponente van alleenheid vanuit ’n fenomenologiese perspektief ontleed. Mijuskovic vorm dus ’n brug tussen Gotesky se suiwer filosofiese siening en die psigologiese en kliniese bevindings van Dahlberg. Al drie deskundiges benader eensaamheid vanuit ’n fenomenologiese standpunt.

Verskeie metodes is al voorgestel en heelwat pogings aangewend om die samehang in *Erwartung* te bewys. Beide Alan Lessem (1979:75–8) en Herbert Buchanan (1967:434–49) voer aan dat spesifieke toonhoogtestelle (*pitch class sets*), veral [014], hoewel [016] en die [03] interval ook dikwels gebruik word, die primêre bronne van toonrangskikking is. Beide voer verder aan dat daar tonale sentrums (meestal D) in die monodrama teenwoordig is, en dat hierdie sentrums die gevoel van atonaliteit verswak. Hierdie “tonale” materiaal word verkry deur die aanhaling van ’n vroeëre Schoenberg-lied, “Am Wegrund” (op. 6 no. 6, 1907), na aan die einde van *Erwartung* (m. 411–6). Die verskillende strukturele elemente

(eerste tema, tweede tema en brugpassasie) van die lied voorsien die tonale materiaal vir die melodrama.

Melanie Feilotter bevraagteken die resultate van Lessem en Buchanan se stelteorie-ontleding, aangesien die stelle volgens haar in ekstreem verskillende tekstuele kontekste gehoor word, en die eenheid wat deur Lessem en Buchanan gesoek word, drasties daardeur verminder word. Hoewel laasgenoemde skrywers albei erkenning gee aan die ostinato-patrone, beskou Feilotter (1995:31) hierdie patrone as 'n intrinsieke aspek van die drama. In 'n vroeëre artikel voer Phillip Friedheim (1966:67–9) aan dat *Erwartung* deur grade van ritmiese stabiliteit in kleiner afdelings verdeel word en beklemtoon ook Schoenberg se gebruik van ostinati. Katherine Elizabeth Harder (1979:21) inkorporeer aspekte van al die bogenoemde teoretiese perspektiewe in haar karakterisering van die klimaktiese oomblikke in die werk. Studies deur Lewis Wickes (1989) en Alexander Carpenter (2010) het reeds die invloed van psigoanalise op die ekspressionistiese werke van Schoenberg ondersoek, maar daar is tot dusver nog geen poging aangewend om eensaamheid as 'n spesifieke psigiese verskynsel met betrekking tot Schoenberg se verhoogwerke te bestudeer nie.

In hierdie artikel toon ek aan hoe die musiek en teks van Schoenberg en Pappenheim se ekspressionistiese monodrama *Erwartung* 'n intense weerspieëling van eensaamheid is. Ek begin deur die verskynsel van eensaamheid te verduidelik aan die hand van die werk van Rubin Gotesky, Ben Mijuskovic en Karin Dahlberg. Daarna ontleed ek die drama krities deur die lens van eensaamheid. Ek wys hoe eensaamheid soos dit deur hierdie drie denkers gekonseptualiseer is, verbind is aan Schoenberg se *Erwartung*, insluitend, maar nie beperk nie tot, die droomlandskap-agtergrond, uitgebreide tydsverloop, simbole en kleurkomplementariteit, intrige en karakterisering, vormloosheid en gebrek aan tematiese materiaal, gesingde teks en staties ondersteunde akkoorde. My ondersoek voeg eensaamheid tot die diskoers oor psigoanalise en musiek by deur te fokus op hierdie spesifieke menslike ervaring en die uitbeelding daarvan in *Erwartung*.

2. Die verskynsel van eensaamheid

So vroeg as 1961 het Clark Moustakas 'n hele boek gewy aan die toestand van eensaamheid. Hoewel die teks nie spesifiek akademies is nie, maar eerder anekdoties, verleen dit kleurvolle beskrywings van wat dit beteken om eensaam te wees: “leeg, dit is wat dit beteken om eensaam te wees” (Moustakas 1961:40); en “om eensaam te wees is so 'n totale, direkte, akute ervaring, wat 'n mens so diep voel, so geweldig anders, dat dit geen ruimte laat vir enige ander persepsie, gevoel of gewaarwording nie” (Moustakas 1961:8). Moustakas bly regdeur die boek positief, en hou vol dat eensaamheid persoonlike ervaring verdiep, veral gevoelens van liefde. Inderdaad het sy opvolgende geskifte alleenheid en liefde ingesluit (Moustakas 1972), asook 'n versameling van briewe deur sy lesers wat aantoon hoe sy geskifte hulle lewens beïnvloed het wat betref die aanvaarding en omhelsing van alleenheid ten einde 'n hoër belewenis van bestaan en van die liefde te bekom (Moustakas 1975).

Die fenomenoloog Rubin Gotesky stel Moustakas se siening teenoor dié van Paul Halmos (1953:18), en haal laasgenoemde aan dat die verskillende vorme van alleenheid in alle gevalle neurotiese of selfs psigotiese toestande is, en dat dit die gevolg van frustrasie, uitsluiting en desosialisering is (Gotesky 1965:213). Nikolai Berdyaev (1947:77) is van

mening dat eensaamheid gelykstaande is aan die dood, aangesien die dood absolute isolasie impliseer; alle verbindings met die wêreld word verbreek.⁵ Antoine de Saint-Exupéry (1939:44–5) beskryf die eensaamheid van die dood uit die oogpunt van dié wat lewe: “[O]ns sal ons vriend nooit weer hoor lag nie, uit daardie tuin is ons vir ewig gesluit.”

Gotesky (1965:214) gaan voort deur die vier tipes alleenheid en hulle verhouding tot mekaar te beskryf:

Aloneness [...] separates men from men in a variety of ways. It is the basis on which alienation rests and without which alienation would be impossible, but it is *not in itself* alienation. When aloneness is transformed into alienation, the desire for something that others deny us, it takes two basic forms which I call “loneliness” and “isolation”. Isolation differs from loneliness in that it involves the rational acceptance, in certain situations, of loneliness as an inescapable condition of life. But alienation we believe can be transcended. It can be transformed into a state we call “solitude”, which is not alienation in any sense.

Ruimtelike en tydelike skeidings kenmerk alleenheid. Hierdie skeidings is natuurlik nie net fisies nie, maar ook moreel, sosiaal, intellektueel en sielkundig. Alleenheid kan net in sekere emosionele toestande in vervreemding verander word. Die transformasie kan lei tot twee verskillende vorme van vervreemding: die fundamentele vorm, eensaamheid, en die vorm van rasonale aanvaarding, isolasie (Gotesky 1965:214–6, 219).

Daar moet aan twee voorwaardes voldoen word voordat ’n mens eensaamheid kan ervaar: verwerping of uitsluiting van ander se belange, en die gevoel dat die mens na insluiting of aanvaarding verlang. Die lydendes weet dalk self nie eers wat die rede is waarom hulle uitgesluit is nie en waarom hulle ingesluit wil word nie. Dikwels wanneer persone nie weet wat die rede vir hul uitsluiting is nie, het kommunikasie tussen die individue en die groep of persoon na wie hulle verlang, ineengestort. Tydelike kommunikasie-ineenstortings vind in alle groepe plaas, maar dit is buitengewoon pynlik wanneer die lydende party nie weet wat die rede is waarom die kommunikasie beëindig is nie. Gotesky beklemtoon dit in die verhouding tussen mens en God en verwys na Jesus Christus se sentrale uitroep uit die Sewe Laaste Woorde aan die Kruis: “My God, my God, waarom het U my verlaat?”⁶ (Gotesky 1965:221).

“Waarom het sy my nie meer lief nie?” is sekerlik die vraag wat al die meeste gevra is in gedigte, literatuur en populêre liedjies. Dit bevat al die bestanddele van eensaamheid: verwerping, ’n behoefte aan aanvaarding, wat gewoonlik voorafgegaan word deur ’n ineenstorting van kommunikasie. Die blote stel van die vraag bewys dat die persoon wie se liefde onbeantwoord gebly het, kennis neem van al die komponente, maar nie weet waarom dit tot stand gekom het nie. Dit verwys ook na die “uitsluiting uit die paradys” (Gotesky 1965:222), wat impliseer dat daar ’n gelukkige tydperk in die verhouding se verlede was, maar dat daardie tyd nou lankal reeds verby is. Bykomend by die uitsluiting uit die paradys is daar drie ander vorme van alleenheid: uitsluiting uit die gemeenskap, selfuitsluiting of selfvervreemding, en uitsluiting of vervreemding van die goddelike (Gotesky 1965:222–3).

Geïsoleerder persone ervaar die pyn van eensaamheid, maar omdat hulle begryp dat dit nodig is, aanvaar hulle die verwerping. Die oorsaak van die isolasie is ’n gebrek aan beheer oor die omstandighede wat die individu vervreem. ’n Belangrike verskil tussen eensaamheid en

afsondering is dat die afgesonderde persone nie werklik uitgesluit hoef te wees nie, solank hulle van mening is dat hulle nie ingesluit sal word nie (die behoefte om te wil behoort moet egter steeds teenwoordig wees). Gotesky (1965:229–30) tref ’n onderskeid tussen twee vorme van afsondering, naamlik doelgerigte afsondering en oorlewingsafsondering. Die eersgenoemde maak deel uit van ’n toestand waarin persone die afsondering sien as ’n noodsaaklike voorwaarde om die doelwitte te bereik wat hulle vir hulself gestel het (wat die aard van die doelwit ook al mag wees); die tweede dui gewoonlik op ’n situasie waar die individue baie belangrike geheime het wat hulle van ander moet weerhou, en wat die rede is waarom hulle eensaam is.

Om alleen te wees sonder die pyn van alleenheid en afgesonderdheid is die toestand wat ek as *selfbelewenis* (*solitude*) vertaal (Gotesky 1965:236). Die behoefte aan aanvaarding word nie met berusting begroet (soos in die geval van afsondering) nie, maar eerder met sereniteit. Selfbelewing word meestal verbind aan die nastrewing van doelwitte, soortgelyk aan doelgerigte afsondering wat hier bo genoem is, maar sonder ’n behoefte aan kontak met ander. Hierdie doelwitte word dikwels nagestreef deur introspeksie, studie en diepe nadenke, maar soms ook om met die sterre te kommunikeer, om te luister na die geheime van die versteekte onbewuste, of om een te word met ’n oneindige wese (Gotesky 1965:236).

Ben Mijuskovic (1979:9), ’n ander filosoof op die gebied van die fenomenologie, glo dat alle mense “intrinsiek alleen en onherroeplik verlore” is. Waar Friedrich Nietzsche aanvoer dat die wil tot mag die dryfveer agter alle handeling is en Sigmund Freud seksuele energie as ’n soortgelyke krag sien, staan Mijuskovic beide hierdie sienings teë en postuleer ’n nuwe teorie van bewussyn: alle menslike bewussyn en optrede word bepaal deur eensaamheid en die behoefte om afsondering te vermy.⁷ Hy erken egter dat ’n mens nie altyd eensaam sal voel nie en dat egte kontak met ander die gevoel van afsondering (tydelik) kan verdoof, maar dat die enigste permanente ontsnapping van eensaamheid die dood is (Mijuskovic 1979:49, 53). Let op Mijuskovic se teenstelling met Berdyaev se mening (dat daar niks eensamers as die dood is nie) waarna vroeër verwys is.

Die feit dat die bewussyn vry is en in staat is tot refleksie maak dit moontlik om aan eensaamheid te ontkom. Dit kan plaasvind deur ander in ’n mens se eie bewussyn in te bring of deur uit te reik na ander. Die dualistiese aard van die bewussyn beteken dat dit in sigself kan opkrul of na buite kan ontplof, soortgelyk aan Georg Wilhelm Friedrich Hegel se siening dat dit vir die bewussyn moontlik is om sowel na binne as na buite te reflekteer (Mijuskovic 1979:19). Wanneer introrefleksie te suksesvol raak, besef die bewussyn sy eie verenigde nietigheid, wat lei tot ’n gevoel van verlatenheid, leemte, en eensaamheid. Ekstrorefleksie vind plaas wanneer die bewussyn die konfrontasie uitstel met “die niet wat elke individuele psige agtervolg” (Mijuskovic 1979:20). Die twee soorte refleksie kan gekombineer word: afleidings kan gesoek word binne die bewussyn self deur die konstruksie van realiteite wat slegs in die wêreld van gedagtes en drome bestaan (Mijuskovic 1979:30).

Mijuskovic spreek hom openlik uit teen Gotesky se viervoudige verdeling van alleenheid.⁸ Volgens Mijuskovic is alleenheid altyd herleibaar tot ’n enkele vorm van desperate isolasie (Mijuskovic 1979:50–3). In ooreenstemming met sy teorie van universele alleenheid trek hy Gotesky se idee van selfbelewing in twyfel. Hy voer aan dat ’n mens nie bo alleenheid kan uitstyg nie, juis omdat dit ’n universele konsep is; en gevolglik is alle pogings om dit te transendeer bloot ’n tydelike verligting van die gevoel van afsondering. Mijuskovic belig verder die (te) noue ooreenkoms tussen Gotesky se selfbelewenis en doelgerigte isolasie, en

hy sien selfbelewenis as 'n staat waar individue te veel mislukkings beleef het in hul pogings om van hul inherente alleenheid te ontsnap. Die individue aanvaar hul lot, net soos in die geval van isolasie, maar probeer om hul alleenheid in 'n positiewe lig te sien. In 'n verdere weerspreking, hier van Berdyaev, neem Mijuskovic dieselfde standpunt as Arthur Schopenhauer in, nl. dat eensaamheid in werklikheid *erger* is as die dood, en voeg by dat sowel eensaamheid as die dood alle mense inwag (Mijuskovic 1979:56).

In 'n poging om die wese van eensaamheid te vind sonder om die kompleksiteit van die begrip te reduceer, het Karin Dahlberg (2007) 'n fenomenologiese studie van stapel gestuur waarin sy onderhoude oor die ervaring van eensaamheid gevoer en daarna ontleed het. Sy het heelparty herhalende konsepte in die onderhoude gevind: eensaamheid is om sonder ander te wees; 'n mens kan saam met ander eensaam wees; eensaamheid is negatief; eensaamheid is kreatief; en samesyn definieer eensaamheid.

Die eerste konsep, eensaamheid is om sonder ander te wees, is baie na aan Gotesky se konsep van eensaamheid. Beide skrywers beklemtoon die behoefte om ingesluit te wees, en die pyn wat gevoel word wanneer 'n persoon uitgesluit word. 'n "Leegheid" ontstaan en "tyd gaan staan stil" wanneer individue verwerping ervaar en voel of hulle nie gesien of gehoor word nie (Dahlberg 2007:198). Die aanvang van alleenheid skep 'n stresreaksie, en sommige van Dahlberg se deelnemers voer aan dat hulle sintuie ophou werk, wat hulle anders as voorheen laat sien en hoor.

"Eensaamheid saam met ander" word aangeraak beide deur Gotesky (die ineenstorting van kommunikasie) en Mijuskovic (mislukte pogings om deur die geselskap van 'n metgesel van eensaamheid te ontsnap). 'n Mens kan juis eensaam voel omdat sy deur te veel mense omring word wat haar laat voel of sy nie by enige van hulle hoort nie (Dahlberg 2007:200). Soos by die vorige konsep het deelnemers aangedui dat hulle seergemaak is deur die mense wat nalaat om erkenning aan hulle te gee.

Baie deelnemers het gevoelens van skaamte en verkeerdheid uitgedruk in verband met die gevoel van alleenheid (dus negatief, soos by Mijuskovic). Sommige deelnemers het egter tydens die onderhoud hulle gevoel verander en erken dat alleenheid 'n rustige en kreatiewe toestand kan wees (Gotesky se selfbelewenis). 'n Mens is vry om te dink en te reflekteer tydens hierdie suiwer toestand. Alleenheid kan iets positiefs beteken, solank as wat die individu op een of ander manier met iets kan kontak maak ('n spesifieke doel, of die natuur, ens.).

Net soos wat donkerte nie sonder lig kan bestaan nie, kan alleenheid nie sonder samesyn bestaan nie (Dahlberg 2007:204). Hoewel alleenheid en samesyn nie polêre teenoorgesteldes is nie, is dit wel waar dat samesyn die gevoel van alleenheid verlig. Die soeke na samesyn is een manier waarop Mijuskovic wys dat alles wat 'n mens doen, gedoen word om aan inherente eensaamheid te ontsnap.

Om op te som: Gotesky meen dat eensaamheid in vier tipes ervaring verdeel kan word, waarvan een neutraal, twee negatief, en een positief is. Mijuskovic stem nie met hierdie verdeling saam nie, maar meen dat eensaamheid altyd negatief is en ook dat die verskynsel universeel en onvermydelik is. Die konsepte wat in Dahlberg se studie na vore kom, dui op beide positiewe en negatiewe ervarings van eensaamheid. Die konsepte sluit op verskeie maniere by die gedagtes van Gotesky en Mijuskovic aan.

In die volgende afdeling beskou ek *Erwartung* deur die lens van eensaamheid soos wat dit deur hierdie drie denkers geïnterpreteer word.

3. *Erwartung* deur die lens van eensaamheid

Erwartung is in 1909 gekomponeer, tydens Schoenberg se atonale tydperk (waarna hy self verwys as sy deurslaggewende jare). Schoenberg het Marie Pappenheim opdrag gegee om die libretto te skryf, wat hy toe deel na deel, soos hy dit ontvang het, getoonset het, terwyl hy dit na goeddunke verkort en aangepas het. Die gereduseerde partituur (slegs stem en klavier) is in net 17 dae geskryf, en 'n volle partituur (vir 'n reusagtige orkes) is 22 dae later voltooi (Lessem 1979:66).

'n Histeriese⁹ vrou (Die Frau)¹⁰ soek na haar geliefde in 'n donker woud, in die lig van 'n onheilspellende maan. In kort, gebroke sinne wissel sy tussen die uitdrukking van haar vrees en herinneringe uit haar verlede terwyl sy herhaaldelik na 'n tuin verwys. Sy ervaar nie net hallusinasies van kreature in die skaduwees nie, maar verwar ook 'n boomstomp met die lyk van haar geliefde. Dan vind sy die lyk van haar geliefde, hoewel die gehoor dit nooit werklik sien nie. Sy druk erotiese gevoelens teenoor die liggaam uit, en probeer dit uit die dood opwek, maar besef uiteindelik dat hy finaal dood is. Sy onthou 'n vrou met wit arms by wie haar geliefde was, en voel verwerp. Na verdere herinneringe uit die verlede dwaal sy weg in die donker woud, terwyl sy na haar geliefde soek in die bleek lig van die maan.

Navorsers verskil daaroor of Marie Pappenheim op 'n manier verwant was aan Bertha Pappenheim, wat meer geredelik bekend staan onder haar skuilnaam, Anna O. Of hulle bloedverwant is of nie, is daar nogtans baie ooreenkomste tussen Marie Pappenheim se libretto en die beskrywing van Anna O. deur Sigmund Freud in *Studien über Hysterie* (1895). Carpenter (2010:156–9) voer aan dat Freud se “Bruchstücke einer Hysterie-Analyse” (“Fragmente van 'n ontleding van 'n geval van histerie”) van 1905, saam met *Die Traumdeutung* (*Die vertolking van drome*) van dieselfde jaar, die agtergrond van die drama daarstel, asook baie van die simbole wat die vrou beskryf. Uit die korrespondensie tussen Schoenberg en sy studente is dit duidelik dat hulle almal vertrouwd was met Freud se werk en dit lyk hoogs onwaarskynlik dat Pappenheim, 'n Weense mediese student, met 'n vader en 'n man in psigiatrie, nooit Freud se invloedryke en kontroversiële geskrifte sou gelees het nie. Die Vrou vertoon inderwaarheid “histeriese” simptome soos afonie, hallusinasies, demensie en psigiese fiksasie (Carpenter 2010:145–52). Schoenberg het met opset enige tekstuele verwysings uit die libretto weggelaat waardeur die gehoor sou kon aflei of die gebeure op die verhoog in werklikheid plaasgevind het en of *Erwartung* bloot die uitbeelding van 'n droom is (of selfs eerder 'n nagmerrie, soos wat die komponis die werk later geëtiketteer het) (Wickes 1989:99; Feilotter 1995:15).

Dahlberg se waarneming dat alleenheid kan lei tot 'n gevoel dat tyd stil gaan staan het, word weergegee in die komponis se eie beskrywing van die monodrama as “alles wat in 'n spirituele oomblik van opwinding gebeur, en tot 'n halfuur uitgereik is” (Schoenberg 1978:105).

Die Vrou se psigotiese toestand herinner aan Halmos (1953:18) se siening dat eensaamheid 'n neurotiese toestand is. Die karakter se hallusinasies dui heel waarskynlik daarop dat haar

sintuïe haar faal as gevolg van 'n stresreaksie weens die besef van haar alleenheid, soos beskryf deur sommige van Dahlberg se deelnemers. Dit lyk onwaarskynlik dat die droomtoestand 'n uitbeelding is van Gotesky se selfbelewenis, waar die karakter hoop om deur middel van introspeksie 'n doel te bereik. Dis veel meer waarskynlik dat Die Vrou té suksesvol was in haar introrefleksie, soos Mijuskovic dit sou stel, en daardeur tot die onaangename besef van haar eie nietigheid en alleenheid gekom het.

3.1 Titel, simbole, kleur

Die titel van die monodrama het twee moontlike voorgangers: Franz Schubert se melodrama *Die Erwartung* D. 159 (1815) en Schoenberg se eie lied "Erwartung," op. 2 no. 1 (1899) met teks deur Richard Dehmel. Volgens Lessem (1979:65) toon hierdie werk van Schubert verbasend ekspressionistiese kenmerke, soos gereelde en skielike veranderinge in tempo, metrum en gevoelaanwysings (elemente wat male sonder tal in Schoenberg se monodrama verskyn). Die teks van Schoenberg se lied verskaf die meeste van die simbole wat in *Erwartung* gebruik word, asook die egte of verbeelde antagonis: die vrou met die wit arms. Die simbole is onder andere donkerte en die bleek maan (swart en wit); die kleurteenstelling van groen en rooi; en seksuele afwagting.

Walter Frisch (1990:149) bespreek die kleurkomplementariteit in Dehmel se gedig en die psigiese implikasies van hierdie kleure. Hy voer aan dat in die eerste strofe groen en rooi 'n teenstellingpaar vorm, en so ook swart (doeie hout) en wit (maan), en verder dat die digter met opset kleurkomplementariteit in hierdie pare uitbuit. Die klem op kleurkomplementariteit is egter nie so van toepassing op die swart (skadu's) en wit (maan) paar in *Erwartung* nie, aangesien beide simbole anges in Die Vrou verwek. Groen en rooi is wel as 'n teenstellingpaar verbind, soos in Dehmel se gedig. Terwyl Lessem (1979:102) aanvoer dat groen die kleur van innerlikheid is, meen Kandinsky (1977:36–41) dat dit die kleur van passiwiteit en rus is. Die tuin in *Erwartung* is sekerlik 'n rustige plek, maar daar is 'n donkerte aan die woud, al word beide die tuin en die woud met die kleur groen geassosieer. Teenoor groen, word rooi (gewoonlik deur bloed uitgebeeld) verbind met hitte en passie. Die verhouding tussen groen en rooi is soortgelyk aan die verhouding tussen Hegel en Mijuskovic se intro- en ekstrorefleksie: groen is na binne, terwyl rooi afleiding in samesyn soek.

3.2 Karakter(s)

Hoewel Die Vrou die enigste karakter in die monodrama is, beskryf sy haar minnaar en die vrou met die wit arms. Niks word op die verhoog uitgebeeld behalwe Die Vrou en die bome van die woud nie; die gehoor kom te wete van die verskillende voorwerpe en simbole deur Die Vrou se gebroke monoloog. Die kontras tussen die groot orkes en die solosopraan op die verhoog beklemtoon die karakter se eensaamheid tot so 'n mate dat Mijuskovic se universele teorie van eensaamheid op haar van toepassing gemaak kan word. Die gebrek aan ander karakters impliseer dat sy van ander mense geskei is deur óf tyd óf ruimte, wat die bepalende faktore van Gotesky se eensaamheid is. Verder konsentreer Die Vrou dwarsdeur die monodrama op kleure, veral wit en rooi, in plaas daarvan om op die doeie liggaam van haar minnaar of op haar eie vrees te fokus; Feilotter (1995:20) interpreteer die karakter se pogings om bo haar omstandighede uit te styg juis as 'n teken van haar vervreemding.

'n Algemene tendens in ekspressionistiese verhoogwerke is die neiging om die universele karakter, of die ewige en transendentale waardes van die karakters, uit te druk nie deur

eiename in die verskillende rolle te gebruik nie, maar deur vir hulle generiese titels te gee, soos “Die Vrou” (Harder 1979:16; Feilotter 1995:6). Die idee dat die hele mensdom dieselfde ervarings het, word geëggo deur Mijuskovic in sy teorie van universele eensaamheid. Die term *Die Vrou* plaas ook alle vroue in een enkele kategorie, maar dis nie duidelik of Pappenheim verwys na Freud se postulaat dat alle vroue (die kapasiteit het om) aan histerie (te) ly nie. Hoewel *Die Vrou* tegelyk alle mense en alle vroue verteenwoordig, geniet sy geen erkenning nie, net soos in vele van Dahlberg se deelnemers se beskrywings van hulle eensaamheid, met of sonder ander.

3.3 Droomlandskap

Die agtergrond van die monodrama is ’n droomlandskap, soos wat dit beskryf word deur Dora in Freud se “Bruchstücke”. Die droomlandskap kan gesien word as ’n produk van ’n kombinasie van Mijuskovic se intro- en ekstrorefleksie. Dit sluit die donker woud, ’n maanverligte paadjie en oopte, en in die laaste toneel ’n huis in die verte in. Terwyl die woud die ruimtelike skeiding tussen *Die Vrou* en die res van die wêreld verteenwoordig (Gotesky, eensaamheid), is die maan ’n simbool van haar vrees en verlatenheid omdat haar dooie minnaar in die maanlig verskyn. Daar word dikwels na die maan verwys wanneer *Die Vrou* oor haar verlede praat (Feilotter 1995:14); die herinneringe is voorbeelde van wat Gotesky “uitsluitings uit die paradys” noem. Die term *paradys* is veral toepaslik by *Erwartung*, aangesien *Die Vrou* gereeld na haar verlede as ’n tuin verwys.

3.4 Die musiek

In ooreenstemming met *Die Vrou* se aforistiese monoloog is die musiek van Schoenberg atematies, met gebroke fragmente wat nooit terugkeer nie. Die vinnige opeenvolging van *Die Vrou* se gedagtes wat sy vrylik assosieer, word weerspieël in die orkesbegeleiding deur die hoë frekwensie en graad van verandering en kontraste in tempo, ritme, dinamiek, orkestrasie en tekstuele gewig (Lessem 1979:74).

Wickes (1989:93) voer aan dat die musiek

is not to be understood as being “descriptive” of her state but as being expressive of feeling at a new level: expressive of feeling as occurring within a disturbed psychological state of mind, in which abruptly changing and divergent emotions are being immediately experienced, a state in which all forms of logical [...] association and continuity are intrinsically excluded.

Daar is dus ’n sterk verband tussen *Die Vrou* se interne belewenisse, wat deur haar bewussynstroommonoloog aan die gehoor gekommunikeer word, en die atematiese musiek.

Anton Webern (1912:45) was die eerste wat opgemerk het dat die vormloosheid van *Erwartung* ’n nuutgewonne vryheid vir komponiste daargestel het. Lessem (1979:64) sien die monodrama as ’n verlenging van ’n geïmproviseerde fantasie, wat dromerige verwagtings van die toekoms daarstel. Hy verwys ook na wat Karl Wörner *Momentform* noem, waarin daar geen herhalings van enige aard is nie en daar ook geen sistematies gevormde verhoudings tussen die strukturele onderdele bestaan nie (Lessem 1979:74). Schoenberg, en inderdaad baie luisteraars, sou egter nie saamstem met die toepassing van Wörner se term nie, aangesien die werk steeds as ’n samehangende *Gestalt* ervaar word. Volgens Lessem

(1979:64, 74) het die komponis daarop aangedring dat strukturele verhoudings deur intuisie geskep moet word, wat beteken dat die vorm nie op die oppervlak van die musiek gehoor word nie, maar eerder onbewustelik, net soos wat dit geskep is.

Vanaf die begin van die monodrama groei die gevoel van angs. Die Vrou soek angstig na haar minnaar, maar sy kry hom nêrens nie. Sy probeer haar metgesel opspoor om van haar gevoel van eensaamheid te ontsnap. Ongelukkig groei haar eensaamheid in ooreenstemming met haar angs, en die twee gevoelens kom bymekaar in die ontdekking en herkenning van die gestorwe liggaam van haar geliefde. In die eerste uiting van “ich allein ...” (“ek is alleen...”) ¹¹ in m. 29, speel die orkes ’n diep, volgehoue akkoord, wat die diepte van haar eensaamheid uitbeeld (voorbeeld 1). Twee mate later beplan sy om te sing sodat haar geliefde kan hoor dat sy daar is. Inherente eensaamheid en eensaamheid as drang, wat beide hier aangebied word, speel ’n rol in Mijuskovic se teorie van bewussyn.

Voorbeeld 1. ’n Diep, volgehoue akkoord druk die diepte van die vrou se eensaamheid uit – m. 29. ¹² (https://soundcloud.com/www-litnet-co-za/eensaamheid_klankvoorbeeld-1)

Die tuin word die eerste keer genoem in m. 7, en in m. 50 dink sy weer aan die tuin, terwyl haar eensaamheid begelei word deur ’n hoë solofluit. Hierdie keer is daar egter ’n muur wat die tuin afsper. Sy dink aan die veiligheid wat die muur eenmaal verleen het, maar dieselfde muur sluit haar nou uit (uit die paradys uit, in Gotesky se terme), wat vir haar groot smart meebring, soos wat dit genoem word in die beskrywing van eensaamheid van die dood deur Saint-Exupéry. ’n Verandering in tempo, m. 69, beklemtoon die veranderende stemming wanneer sy eers sing van haar minnaar wat na haar toe aangestap kom, en daarna van hoe hy nooit opgedaag het nie. Daar word weer na die mure verwys in m. 98, met ’n soloviool in dieselfde register as die fluit in m. 50. Die hoë, solo-instrument herinner die luisteraar aan die tuin wat afgesper is, begelei deur die solofluit; die tuin word dus met eensaamheid ook geassosieer deur die verwantskap tussen die twee passasies. Die mure dien weer eens as skeiding tussen die vrou en haar geliefde wanneer sy sê: “Aber so bald musst du fort ...” (“Maar jy moet so amper vertrek ...”) Nadat sy twee keer deur die man verwerp is, ondervind sy die eensaamheid (sonder ander) wat deur beide Gotesky en Dahlberg beskryf word.

Die karakter roep drie keer na God om hulp. Dit gebeur die eerste keer in m. 80, wanneer sy glo dat sy deur skaduwees aangeval word. Hier wil dit voorkom asof haar gebed beantwoord

word, aangesien sy beseft dis haar verbeelding wat haar oorgeneem het (m. 86). Die tweede uitroep om goddelike hulp, m. 174, bly egter onbeantwoord. Sy smeek dat die liggaam van haar geliefde ook net 'n illusie moet wees, maar sy bly steeds die lyk sien. (Dit is onseker of die lyk werklik bestaan, maar die karakter glo beslis dat dit wel bestaan.) Die finale desperate oproep om hulp vind plaas in mm. 190–6, wat op 'n klimaktiese hoë B in die sopraan begin. Sy vra of enigiemand haar kan help, of enigiemand haar kan hoor (of sy heeltemal alleen is). Wanneer ook hierdie laaste gebed nie verhoor word nie, wend sy haar tot die afgestorwe man en smeek hom om op te staan. Die verbinding tussen die vrou en God is verbreek, en dit laat haar met net die dooie liggaam van haar minnaar, soos wat Jesus Christus aan die kruis gelaat is (soos beskryf is deur Gotesky in sy bespreking van eensaamheid).

Dit is interessant om op te merk dat die lyn in die orkes met die aanvanklike, beantwoorde gebed 'n besliste afwaartse beweging toon, gekontrasteer deur 'n duidelike opwaartse lyn tydens die tweede gebed; terwyl die laaste gebed gekenmerk word deur 'n hoë statiese akkoord, hoewel daar een merkbare afwaartse lyn verskyn in m. 190. Die afwaartse lyn in die eerste gebed simboliseer dus die goddelike antwoord, terwyl die lyn in die teenoorgestelde rigting die tekort aan 'n antwoord in die tweede gebed verteenwoordig. Die statiese akkoord in die laaste gebed dui op die ineenstorting van kommunikasie tussen Die Vrou en God en beklemtoon, soos vele ander statiese akkoorde in die werk, die karakter se eensaamheid. Sien voorbeelde 2a en 2b vir 'n vergelyking tussen die afwaartse en opwaartse bewegings in die eerste twee gebede en voorbeeld 2c vir die statiese akkoord en afwaartse lyn in die derde gebed.

The image shows a musical score for a vocal part and piano accompaniment. The vocal part is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "gott hilf mir...". The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. The music features a downward melodic line in the vocal part and a corresponding downward line in the piano accompaniment.

Voorbeeld 2a. Eerste gebed, afwaartse beweging, m. 80. (https://soundcloud.com/www-litnet-co-za/eensaamheid_klankvoorbeeld-2a)

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The vocal line is in the upper staff, with lyrics: "da Herr-gott im Him - mel... Es ist". The piano accompaniment is in the lower staves. The score includes dynamic markings such as *p* and *pp*, and a tempo marking *H*. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The piano part features a complex texture with many beamed notes and a prominent eighth-note pattern in the right hand.

Voorbeeld 2b. Tweede gebed, opwaartse beweging, m. 174.

(https://soundcloud.com/www-litnet-co-za/eensaamheid_klankvoorbeeld-2b)

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The vocal line is in the upper staff, with lyrics: "Hif - - - - - fe...". The piano accompaniment is in the lower staves. The score includes dynamic markings such as *ff* and *fff*. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The piano part features a complex texture with many beamed notes and a prominent eighth-note pattern in the right hand.

Voorbeeld 2c. Derde gebed, statiese akkoord en afwaartse beweging, mm. 190–192.

(https://soundcloud.com/www-litnet-co-za/eensaamheid_klankvoorbeeld-2c)

In die finale toneel probeer Die Vrou vrede vind op 'n bankie nadat sy 'n oomblik van isolasie ervaar het:¹³ sy glo dat sy nie toegelaat sal word om dieper die woud in te gaan nie. Isolasie word (weer eens) musikaal weergegee deur 'n statiese akkoord in m. 139; en selfbelewenis word weergegee deur 'n kort verandering in tempo na "viel ruhiger" in m. 144. In daardie stil oomblik onthou sy dat sy vir 'n sekere tyd nie haar beminde gesien het nie, wat haar na hom laat verlang, soos wat dit altyd sal gebeur volgens Mijuskovic se voorspelling dat die ontdekking van eensaamheid onvermydelik is wanneer 'n individu na binne kyk. Die kalmte van die oomblik duur nie langer as 'n maat en 'n half nie, voordat sy die lyk van haar geliefde ontdek (tempo: "wieder rascher").

Voordat sy onthou dat haar geliefde saam met die vrou met die wit arms was, dink Die Vrou terug aan hulle tyd in die tuin (die paradys). Sy stel die tyd toe hy gedurig aanwesig was,

teenoor sy afwesigheid die laaste drie dae, en verstaan dat hy haar verwerp het, maar sy verstaan nie die redes daarvoor nie. In hierdie tyd ervaar sy 'n paar oomblikke van daardie buitengewoon pynlike vorm van eensaamheid soos wat Gotesky dit beskryf. Die ineerstorting in hulle kommunikasie kom weer ter sprake in m. 286, wanneer hy verwytd word vir die feit dat hy in die voorafgaande jaar nie vir haar tyd gehad het nie. Wanneer sy onthou dat haar minnaar by 'n ander vrou was, groei die gevoel van verwerping en sy voel dadelik uitgesluit (Dahlberg se eensaamheid in die teenwoordigheid van ander). Die oomblik wanneer haar herinneringe terugkeer word beklemtoon deur 'n luide akkoord, m. 259, waarna haar uitsluiting uitgebeeld word deur 'n skielike daling in die dinamiese vlak.

Die Vrou se siening dat die dood meer draaglik is as eensaamheid stem ooreen met die menings van Mijuskovic en Schopenhauer. In m. 263 sing sy: “Ich will es küssen mit dem letzten Atem ...” (“Ek wil dit [jou hart] met my laaste asem soen ...”) en vyf mate later “Nun küsst ich mich an dir zu Tode ...” (“Nou soen ek myself dood aan jou ...”). Die gedagte van eensaamheid is so vreesaanjaend dat sy eerder dood sal wees as om so 'n lot te moet ly; slegs die dood kan haar van haar eensaamheid verlos. Beide hierdie stellings word gesing oor statiese akkoorde, wat haar intense eensaamheid uitbeeld (sien voorbeeld 3). 'n Latere eggo van haar doodswens word gehoor in m. 353, weer eens begelei deur 'n statiese akkoord in die orkes, maar hierdie keer speel die altviool 'n kontrapuntale lyn teenoor haar melodie (bekyk voorbeeld 4). Sy is verwerp deur haar minnaar, en selfs deur die dood: “für mich ist kein Platz da ... Nicht einmal die Gnade, mit dir sterben zu dürfen ...” (“daar is nie vir my plek nie ... Nie eers die genade om saam met jou te kan sterf nie...”).

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a *ppp* dynamic marking. The lyrics are: "Ich will es küs - sen mit dem letz-ten A - tem...". The piano accompaniment consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate staff for the right hand. The piano part starts with a *pp* dynamic marking. The right hand features a melodic line with triplets and a *p* dynamic marking. The left hand provides harmonic support with sustained chords.

Voorbeeld 3a. Eerste statiese akkoord wat die verkieslikheid van die dood bo eensaamheid uitbeeld – mm. 263–264. (https://soundcloud.com/www-litnet-co-za/eensaamheid_klankvoorbeeld-3a)

Musical score for the second stationary chord. The vocal line (treble clef) has the lyrics "Nun küß ich mich an dir zu To - de...". The piano accompaniment (grand staff) features a complex texture with multiple voices in both hands, marked with *ppp* and *p*.

Voorbeeld 3b. Tweede statiese akkoord wat die verkieslikheid van die dood bo eensaamheid uitbeeld, mm. 269–270. (https://soundcloud.com/www-litnet-co-za/eensaamheid_klankvoorbeeld-3b)

Musical score for a later reference to death. The vocal line (treble clef) has the lyrics "Oh! nicht ein - mal die". The piano accompaniment (grand staff) features a complex texture with multiple voices in both hands, marked with *pp*. The bass line includes a large interval of an octave.

Voorbeeld 4. 'n Latere verwysing na die dood, statiese akkoord met 'n kontrapuntale lyn in die altviool, m. 353. (https://soundcloud.com/www-litnet-co-za/eensaamheid_klankvoorbeeld-4)

Schoenberg verseker 'n heterogene orkeskleur in al die statiese akkoorde wat Die Vrou se verwysings na alleenheid of die dood begelei, deur die note tussen die verskillende seksies van die orkes te verdeel. Die omvattendheid van toonkleur wys na beide Berdyaev se opvatting dat eensaamheid en die dood gelykstaande is en na Mijuskovic se geloof in die universaliteit asook die onvermydelikheid van sowel eensaamheid as die dood. In die laaste deel van die werk vra die karakter eers vir haar minnaar: “Was soll ich allein hier tun? ... In diesem endlosen Leben ...” (“Wat moet ek alleen hier doen? ... In hierdie eindelose lewe...?”) en dan vir haarself: “Aber ich allein in meiner Nacht...” (“Maar ek [is] alleen in my nag ...”). Sy voel verlore sonder 'n maat, en die lewe sonder 'n metgesel is vir haar soos die nag se donkerte.

Die aanhaling uit Schoenberg se lied “Am Wegrand” in mm. 411–416 beeld die normaliteit van die “Tausend Menschen ziehn vorüber ...” (“n Duisend mense gaan verby ...”) uit. Dahlberg se deelnemers beskryf hulle eensaamheid wanneer hulle deur baie (of te veel)

mense omring is, en Die Vrou voel op dieselfde manier vervreemd deur die duisend mense wat sy haar verbeel. Daar is 'n duidelike skeiding tussen die duisend, wat deur die tonaliteit van die lied uitgebeeld word, en Die Vrou, wat in 'n (ewige?) staat van atonaliteit is.¹⁴

4. Ten slotte

In afdeling 2 van hierdie artikel het ek drie perspektiewe van eensaamheid uitgelê. Gotesky verdeel eensaamheid in vier aparte verskynsels (nl. alleenheid, eensaamheid, isolasie en selfbelewenis), waarvan die eerste een neutraal, die twee en derde negatief en die vierde positief is. Daarteenoor glo Mijuskovic dat eensaamheid inherent negatief is en dat die drang om daarvan te ontsnap ons primêre dryfveer is. Die metode waarmee ons hierdie verskynsel probeer vermy, is óf introrefleksief óf ekstrorefleksief óf 'n kombinasie van die twee tipes refleksie. Dahlberg merk op dat haar deelnemers 'n paar begrippe beklemtoon, waarvan die meeste ooreenstem met een van die vier tipes eensaamheid in Gotesky se diskoers. Haar studie bewys inderdaad die veelkantigheid van eensaamheid wat deur Gotesky se model voorgestel word.

Die daarstelling van eensaamheid deur Schoenberg se *Erwartung* leun egter na Mijuskovic se pessimistiese gedagtegang oor die verskynsel. Die hoofkarakter besef dat sy nie van haar eensaamheid sal kan wegkom nie en as gevolg van dié skielike besef laat haar sintuie haar in die steek, soos wat sommige van Dahlberg se deelnemers genoem het. Die Vrou probeer om van haar eensaamheid te ontsnap deur op simbole eerder as op die betekenis daarvan te konsentreer. Haar eensaamheid word verder beklemtoon deur 'n kontras tussen haar (as enkele karakter) en die groot orkes en haar generiese titel, wat dui op Mijuskovic se teorie van universele eensaamheid en die verlange na erkenning wat Dahlberg opmerk. Schoenberg lê regdeur die monodrama klem op oomblikke van eensaamheid deur gebruik te maak van spesifiek georkestreerde statiese akkoorde. Die skielike en gereelde veranderinge in die musiek (in al die parameters) boots nie net haar psigotiese toestand na nie, maar beklemtoon ook by tye die verskuiwing tussen die vier tipes eensaamheid. Schoenberg stel die aanhaling van die tonale “Am Wegrand”, wat van 'n groot skare vertel, teenoor Die Vrou se eensaamheid wat in die res van die monodrama deur atonale musiek begelei word.

Hoewel van die psigoanalitiese aspekte van *Erwartung* wat ek hier bo bespreek het, reeds in die werk van Carpenter en Wickes aangeraak is, het ek gedemonstreer dat hierdie verhoogwerk beskou kan word as 'n intense uitbeelding van eensaamheid deur die verskillende aanrakingspunte tussen Gotesky, Mijuskovic en Dahlberg se eensaamheidsteorieë, Pappenheim se libretto en Schoenberg se musiek aan te dui. Ek het sodoende hierdie spesifieke psigiese verskynsel toegevoeg tot die meer algemene diskoers oor psigoanalise en die musiek van Schoenberg en sy Weense volgelinge.

Hierdie artikel het slegs een van die werke uit Schoenberg se ekspressionistiese fase bestudeer, maar verdere navorsing mag die musikale en tekstuele uitbeeldings van eensaamheid in Schoenberg se ander werke, soos dié wat ek in die inleiding genoem het, ondersoek. 'n Ander intellektuele weg kan lei na 'n studie van *Erwartung* deur die lens van Michel Foucault se werk oor die geskiedenis van waansin (Foucault 1988; 2006) en hoe waansin as spesifiek vroulik bestempel is. Elaine Showalter (1985) en veral Bram Dijkstra (1986) se werk oor hierdie onderwerp sluit die tydperk waartydens *Erwartung* geskryf is, in.

Hierdie tipe studie sal ook baat by die rykdom van literatuur oor die voorstelling van vroue in opera en vroulike histerie deur onder meer Carolyn Abbate (1993; 1996), Catherine Clément (1988), Carolyn Heilbrun (1994), Susan McClary (1991; 1992) en Ellen Rosand (1992).

Bibliografie

Abbate, C. 1993. Opera; or, the envoicing of women. In Solie (red.) 1993.

—. 1996. *Unsung voices: opera and musical narrative in the nineteenth century*. Princeton: Princeton University Press.

Adorno, T. 2009. *Night music: essays on music 1928–1962*. Onder die redakteurskap van R. Tiedemann en vertaal deur W. Hoban. New York: Seagull Books.

Berdyayev, N. 1947. *Solitude and society*. Londen: Semantron Press.

Berg, A., P. Gütersloh, K. Horwitz, H. Jalowetz, W. Kandinsky, P. Königer, K. Linke, R. Neumann, E. Stein, A. Webern en E. Wellesz. 1912. *Arnold Schönberg*. München: R. Piper.

Buchanan, H.H. 1967. A key to Schoenberg's *Erwartung* (op. 17). *Journal of the American Musicological Society*, 20(3):434–49.

Carpenter, A. 2010. Schoenberg's Vienna, Freud's Vienna: re-examining the connections between the monodrama *Erwartung* and the early history of psychoanalysis. *The Musical Quarterly*, 93(1):144–81.

Clément, C. 1988. *Opera, or, the undoing of women*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Dahlberg, K. 2007. The enigmatic phenomenon of loneliness. *International Journal of Qualitative Studies on Health and Well-being*, 2:195–207.

Dijkstra, B. 1986. *Idols of perversity: fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture*. New York: Oxford University Press.

Edie, J. (red.). 1965. *An invitation to phenomenology*. Chicago: Quadrangle Books.

Feilotter, M. 1995. Schoenberg, Pappenheim, and the expression of solitude in *Erwartung*, op. 17. Ongepubliseerde MA-verhandeling, McGill University.

Foucault, M. 1988. *Madness and civilization: a history of insanity in the age of reason*. New York: Vintage.

—. 2006. *History of madness*. New York: Routledge.

Friedheim, P. 1966. Rhythmic structure in Schoenberg's atonal compositions. *Journal of the American Musicological Society*, 19(1):59–72.

- Frisch, W. 1990. Music and Jugendstil. *Critical Inquiry*, 17(1):138–61.
- Gotesky, R. 1965. Aloneness, loneliness, isolation, solitude. In Edie (red.) 1965.
- Halmos, P. 1953. *Solitude and privacy*. New York: Routledge.
- Harder, K.E. 1979. *Erwartung* by Arnold Schoenberg: a new translation and proposed production. Ongepubliseerde MM-verhandeling, University of British Columbia.
- Heilbrun, C.G. 1994. Method in madness. *Opera News*, 59(9):18–19, 45.
- Kandinsky, W. 1977. *Concerning the spritual art*. Vertaal deur M.T.H. Sadler. New York: Dover Publications.
- Lessem, A.P. 1979. *Music and text in the works of Arnold Schoenberg: the critical years, 1908–1922*. UMI Research Press.
- Moustakas, C.E. 1961. *Loneliness*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- . 1972. *Loneliness and love*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- . 1975. *The touch of loneliness*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- McClary, S. 1991. *Feminine endings: music, gender, and sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- . 1992. *Georges Bizet: Carmen*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mijuskovic, B.L. 1979. *Loneliness in philosophy, psychology, and literature*. Assen: Van Gorcum.
- Nilsson, B., D. Nåden en U.Å. Lindström. 2008. The tune of want in the loneliness melody – loneliness experienced by people with serious mental suffering. *Scandinavian Journal of Caring Sciences*, 22:161–9.
- Rosand, E. 1992. Operatic madness: a challenge to convention. In Scher (red.) 1992.
- Saint-Exupéry, A. de. 1939. *Wind, sand and stars*. Vertaal deur L. Galantière. New York: Reynal & Hitchcock.
- Scher, S.P. (red.). 1992. *Music and text: critical inquiries*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schoenberg, A. 1978. *Theory of harmony*. Vertaal deur R.E. Carter. 3de uitgawe. Londen: Faber.
- Showalter, E. 1985. *The female malady: women, madness, and English culture 1830–1980*. New York: Pantheon.

Solie, R.A. 1993. *Musicology and difference: gender and sexuality in music scholarship*. Berkeley: University of California Press.

Vogt, P. s.j. Expressionism. *Grove Art Online. Oxford Art Online*. Oxford University Press. <http://www.oxfordartonline.com.proxy.libraries.rutgers.edu/subscriber/article/grove/art/T027174> (2 Desember 2014 geraadpleeg).

Webern, A. 1912. Schönberg's Muzik. In Berg e.a. 1912.

Wickes, L. 1989. Schoenberg, *Erwartung*, and the reception of psychoanalysis in musical circles in Vienna until 1910/1911. *Studies in Music*, 23:88–106.

Eindnotas

¹ My dank aan Eduardo Herrera, Rufus Hallmark en Douglas Johnson vir al hul insette, asook aan Fransi Phillips wat gehelp het met vertaling. Verder bedank ek ook graag die keurders vir hul deeglike redigering en voorstelle.

² In hierdie teks verwys die term *Erwartung* altyd na Schoenberg se monodrama op. 17. Wanneer ek verwys na sy lied op. 2 no. 1 of na Franz Schubert se melodrama D. 159, beide met soortgelyke titels, dui ek dit spesifiek so aan.

³ My vertaling, soos ook elders.

⁴ Melissa Gerber-Venter het my aan die werk van Mijuskovic (wat 'n kardinale rol in hierdie studie speel) voorgestel. Ek bedank haar plegtig daarvoor.

⁵ Berdyaev maak geen onderskeid tussen die vier tipes eensaamheid nie en gebruik die terme as blote sinonieme.

⁶ Markus 15:34 en Matteus 27:46. Christus haal die eerste versreël van Psalm 22 aan. Hoewel Christus nie die psalm voltooi nie, was die algemene praktyk in die tyd van die kruisiging om wel die psalm van begin tot einde op te lê. Die staking van die aanhaling is van belang omdat die psalm in hoop eindig, maar Christus is reeds van alle hoop ontnem. My dank aan Robert Nuse vir sy voorstelle oor die psalm.

⁷ Mijuskovic maak ook geen onderskeid tussen die verskillende terme vir eensaamheid nie.

⁸ Mijuskovic wy 'n hele hoofstuk in *Loneliness in philosophy, psychology, and literature* aan 'n aanval op Gotesky se viervoudige verdeling.

⁹ Die term *histerie* is nie meer in gebruik in die kliniese praktyk nie, maar dit was 'n populêre studiegebied rondom 1900, met spesifieke klem op vroulike histerie. My dank aan Taylor Myers en Martha Sullivan vir hulle kommentaar oor die geskiedenis van (vroulike) histerie.

¹⁰ In hierdie teks verwys ek na die karakter as “Die Vrou”.

¹¹ Die vertalings uit Duits is my eie.

¹² Alle (visuele) musiekvoorbeelde is uit die partituur vir stem en klavier van Schoenberg se *Erwartung* op. 17 geneem. Die klankvoorbeelde is geneem van Schoenberg, A. (1993) *Erwartung* [opgeneem deur Pierre Boulez, Janis Martin en die BBC Symphony Orchestra]. *Op Pierrot Lunaire – Lied der Waldtaube – Erwartung* [CD]. New York: Sony Classical Records.

¹³ Ek verwys hier spesifiek na Gotesky se definisies van die terme.

¹⁴ Buchanan (1967) beklemtoon die verhouding tussen tonaliteit en atonaliteit.