

Muziek, tekst, analyse en betekenis

David Lewin

Studies in Music with Text

New York etc.: Oxford University Press

2006

ISBN 978-0-19-518208-8

409 blz.

Prijs: ca. £ 35 (hardback)

STEVEN VANDE MOORTELE

In het toepasselijke artikel in de tweede editie van de *New Grove Dictionary of Music and Musicians* omschrijft Richard Cohn David Lewin (1933-2003) als “the most original and far-ranging theorist of his generation.”¹ Ik kan mij voorstellen dat Cohns Europese collega’s dat niet allemaal spontaan zullen beamen. Weliswaar zal iedereen die zich ooit ernstig heeft bezighouden met Schuberts *Auf dem Flusse*, met Wagners *Parsifal* of met Schönbergs *Buch der hängenden Gärten*, *Pierrot* of *Moses und Aron* vertrouwd zijn met een terzake doend artikel van Lewin. Desalniettemin is ’s mans faam in Europa minder groot dan die van generatiegenoten als bijvoorbeeld Carl Schachter of Allen Forte. Mogelijk heeft dat te maken met het feit dat Lewins eerste boek relatief laat in zijn carrière (in 1987) is verschenen; zeker is dat de aard van zijn eersteling de impact van zijn werk op de Europese muziektheorie niet heeft bevorderd. Het boek in kwestie, *Generalized Musical Intervals and Transformations* (kortweg GMIT), bevat immers een hoeveelheid hogere wiskunde die voor veel potentiële lezers zonder meer schrikbarend is.² Dat Lewin zich daarvan bewust is (“I am not happy to begin a book about

music with a mathematical essay”, schrijft hij in de inleiding)³ is een schrale troost, net zoals de suggestie die men wel eens te horen krijgt van zijn volgelingen dat je “niet per se” met het eerste hoofdstuk (of de eerste hoofdstukken) hoeft te beginnen.⁴ GMIT geraakt niet af van zijn aura van ontoegankelijkheid, en dat straalt af op de rest van Lewins oeuvre.

Dat is onterecht. Niet alleen bevat zelfs GMIT tal van perfect verteerbare analytische passages; in zijn tweede boek, *Musical Form and Transformation: 4 Analytic Essays* (1993), spant Lewin zich in om zijn betoog leesbaar te houden voor wie GMIT niet heeft doorworsteld, ook al maken de analyses van werk van Dallapiccola, Webern, Stockhausen en Debussy intens gebruik van het soort transformationele netwerken dat in het eerdere boek werd ontwikkeld.⁵ Het is echter Lewins derde boek, *Studies in Music with Text*, dat velen het makkelijkst zal overtuigen van zijn veelzijdige analytische talent.

Studies in Music with Text is een door Lewin zelf samengestelde bundeling van bestaande en nieuwe essays over vocale muziek. Hoewel het manuscript naar verluidt al in 1998 een vrij definitieve vorm had bereikt, is Lewin er door toenemende gezondheidsproblemen niet in geslaagd het voor zijn overlijden in 2003 te publiceren. Na zijn dood werd het boek gefinancierd door zijn leerling Edward Gollin, en in 2006 verscheen het als het eerste volume in de nieuwe reeks *Oxford Studies in Music Theory*. Het boek bevat negentien essays die zijn gegroepeerd per componist (of componerend echtpaar): drie over Mozart, drie over Schubert, drie over de Schumanns, drie over Wagner, één over Brahms, vijf over Schönberg en één over Babbitt. Met uitzondering van dat over Brahms wordt elk van deze groepjes voorafgegaan door een korte informele en soms meer, soms min-

1 Richard Cohn, ‘Lewin, David’, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, ed. Stanley Sadie & John Tyrell, 14, Londen – New York, 2001, p. 616.

2 Zo onder meer voor Nicholas Cook: “I have heard of GMIT, and I have looked at it, but to tell the truth the mathematics frightened me off” (Cook, ‘Musical Form and Transformation: Four Analytic Essays by David Lewin’ (recensie), in: *Music & Letters*, 77/1 (1996), p. 143.

3 GMIT, p. xxiv.

4 Nog een alternatief is de “lightversie” van Lewins formalistische hoofdstukken die wordt aangeboden in een recent artikel van Ramon Satyendra, ‘An Informal Introduction to Some Formal Concepts from Lewin’s Transformational Theory in: *Journal of Music Theory*, 48/1 (2004), pp. 99-141.

5 Zowel GMIT als *Musical Form and Transformation* zijn recent (2007) heruitgegeven door Oxford University Press.

der informatieve inleiding van Lewin op de hoofdstukken die gaan volgen.

Twaalf van de hoofdstukken zijn al eerder verschenen, het oudste (over de eerste scène van *Moses und Aron*) in 1967, het recentste (over de eerste scène van *Le Nozze di Figaro*) in 1995, en verschillende ervan, met name de eerder genoemde essays over Schubert, Wagner, en Schönberg, zijn ware klassiekers. Al deze oudere publicaties zijn grotendeels ongewijzigd overgenomen; dat de voorheen zelfstandige artikels nu hoofdstukken zijn in hetzelfde boek blijkt alleen uit de toevoeging of actualisering hier en daar van een kruisverwijzing, meestal in een voetnoot.⁶ Het was mooi geweest als Lewin zijn veranderde visie op zijn oudere artikelen had kunnen geven of als hij had kunnen reageren op het ‘Nachleben’ ervan, vooral omdat sommige van zijn teksten zo invloedrijk zijn geweest. Dergelijke toevoegingen zijn er echter niet, met uitzondering van een korte bespiegeling over het dramatisch gebruik van tonica en dominant die volgt op de drie hoofdstukken over Mozart.

Zeven essays in het boek zijn nieuw: een over het duet *Crudell! perchè finora far mi languir così* van de graaf en Susanna uit het derde bedrijf van *Le Nozze*; een over Schuberts *Ihr Bild* én een over de zetting van hetzelfde gedicht door Clara Schumann; twee over liederen van Robert Schumann, een eerste over *Anfangs wollt' ich fast verzagen* uit de Heine-*Liederkreis* en een tweede over *Auf einer Burg* uit de Eichendorff-*Liederkreis*; een over *Tristan und Isolde*; en een over Brahms' duet voor sopraan en alt *Die Schwestern* (op. 61 nr. 1).

Ondanks de verscheidenheid in onderwerpen en methodes (daarover verder meer) worden de meeste hoofdstukken in het boek gekenmerkt door een gelijkaardige benadering van het fenomeen “muziek met tekst”. Centraal staat voor Lewin wat hij de wederzijdse “enacting” van muziek en tekst noemt. Deze notie zou meer explicitering en theoretisering verdragen dan ze van Lewin krijgt, maar het lijkt in eer-

ste instantie te gaan om de dubbele vraag (1) hoe wat gebeurt in de muziek betekenis krijgt vanuit de tekst, en (2) hoe de muziek de tekst niet alleen uitbeeldt (verdubbelt), maar hem ook interpreteert: hoe ze specifieke betekenissen ervan doet oplichten of er nieuwe aan toevoegt. In zijn analyse van het trio uit het eerste bedrijf van *Le Nozze* (hoofdstuk 2) stelt Lewin bijvoorbeeld dat Mozarts zetting suggereert dat de graaf bij het begin van het nummer de controle over de dramaturgische situatie kwijt is, in een veel grotere mate dan uit het libretto blijkt. Lewin illustreert met succes hoe de graaf steeds een stap achter is op het orkest (hij reageert op hun muziek, eerder dan dat het orkest hem volgt), hoe hard de graaf moet werken om zijn solo met een perfect authentieke cadens af te ronden (en hoe zelfs die door de registerkeuze minder gewicht krijgt dan zou kunnen), en hoe Babilio in zijn daaropvolgende solo pertinent weigert die cadens te bevestigen.

Complexere (en grootschaligere) vormen van wederzijdse enacting van tekst en muziek beschrijft Lewin in het hoofdstuk over *Tristan und Isolde*. Lewins vertrekpunt is een essentiële dialectische verhouding tussen twee types van dramaturgie in *Tristan*: het negentiende-eeuwse ‘pièce bien faite’ (à la Scribe) enerzijds, een passioneel drama anderzijds. Deze dramaturgische situatie (op zich al een metafoor voor de spanning tussen de relatie tussen Tristan en Isolde en de sociopolitieke omgeving waarin en ondanks dewelke zij bestaat) vindt, aldus Lewin, een analogon in de dialectische verhouding in de muziek tussen doelgerichte tonaliteit enerzijds en een naar abstracte intervallicke structurering neigende quasi-atonaliteit anderzijds. Zowel dramaturgie als muziek zijn daarbij handelende partij: de muzikale dialectiek verklankt, kleurt en verdiept (actief) de dramaturgische dialectiek, en tegelijkertijd geeft de dramaturgie (actief) betekenis aan wat zich in de muziek afspeelt. Centraal in Lewins overwegingen staat het Tristanakkoord – symbool voor de liefde van Tristan en Isolde – dat enerzijds binnen een tonale context om oplossing vraagt, maar tegelij-

6 Soms is echter zelfs dat niet het geval: hoofdstuk 15, ‘Toward the Analysis of a Schoenberg Song’ over *Als wir hinter dem beblühten Tore* uit *Das Buch der hängenden Gärten*, lijkt niet te weten dat het in hetzelfde boek staat als het nieuwe hoofdstuk 6 over Schuberts *Ihr Bild*. In hoofdstuk 15 zijn een aantal voetnoten over *Ihr Bild*, waarin Lewin ideeën voorafneemt die nu in hoofdstuk 6 van zijn boek zijn uitgewerkt, ongewijzigd uit de oorspronkelijke versie van het artikel (uit 1973) over Schönbergs lied overgenomen. Anderzijds illustreert dit natuurlijk wel hoezeer Lewin de tijd nam (en kennelijk ook kon nemen) om zijn ideeën te laten rijpen.

kertijd als een autonoom object een op zijn eigen intervalstructuur gebaseerde uitwerking opeist.

Lewin beperkt de toepassing van zijn concept van “enacting” niet tot muziektheater. Bij het begin van het hoofdstuk over *Auf dem Flusse* vergelijkt hij zelfs uitdrukkelijk de relatie tussen componist, tekst en lied met die tussen acteur, script en “dramatic reading” (p. 110). Wat hij bedoelt wordt duidelijk door de confrontatie van Schuberts *Ihr Bild* met de volkomen andere zetting van dezelfde tekst door Clara Schumann (hoofdstuk 7). Schumanns veel optimistischere interpretatie onthult een potentieel aan betekenis in Heines gedicht dat voor wie alleen Schuberts versie kent wellicht totnogtoe onvermoed zal zijn gebleven.

“To enact” laat zich bij dit alles niet zo vlot vertalen; “uitbeelden” is te zwak, “spelen” te algemeen, “vertolken” teveel een mooi woord voor “uitvoeren.” Gezien de nadruk die Lewin legt op de theatrale dimensie van vocale muziek, is “ten tonele voeren” wellicht een mogelijkheid. Dezelfde invalshoek verklaart overigens ook de aanwezigheid van het bekende essay ‘Music Theory, Phenomenology, and Modes of Perception’ in de bundel. Ofschoon deze tekst een analyse bevat van het lied *Morgengruß* uit Schuberts *Die schöne Müllerin*, staat de relatie tussen tekst en muziek er veel minder centraal dan in de andere hoofdstukken. Maar het betoog mondt wel uit in een bevlogen pleidooi voor een theatrale en vooral ook actieve benadering van (alle) muziek. Een compositie is voor Lewin geen object, maar een gebeurtenis, iets wat gedaan moet worden. Het zal dan ook niet verbazen dat in de loop van zijn boek regelmatig een derde niveau van “enacting” naar voor treedt: die van de muziek-met-tekst door de uitvoerder (op een vierde niveau van “enacting,” dat door de luisteraar en/of analyticus, ga ik later in).

Een dergelijke benadering is op zich niet nieuw – dat wordt in het boek ook nergens gepretendeerd – en in handen van mindere analytici zou ze bovendien makkelijk kunnen leiden tot een opeenstapeling van vrij oppervlakkige beschouwingen. Dat dat bij Lewin niet het geval is komt omdat hij vaak naar de “enacting” van tekst en muziek op zoek gaat tot diep in het binnenste van de partituur. Nergens gaat dat in dit boek verder dan in de analyses van het zevende en elfde lied uit *Das Buch der hängenden Gärten*. In zijn analyse van het lied *Angst und*

hoffen (hoofdstuk 16) bijvoorbeeld, beperkt Lewin er zich niet toe te tonen hoe het feit dat alleen de rechterhand van de piano speelt kan worden geïnterpreteerd in het licht van het slotvers “daß ich keines freundes trost begehre”, hoe het lied als geheel middels een aantal interagerende ritme- en tempoprocessen kan worden gehoord als een verklanking van het tweede vers “meine worte sich in seufzer dehnen”, of hoe de terugkeer van de openingsakkoorden in de slotmaat een specifieke lezing van Georges gedicht (“angst” en “hoffen” zijn zowel oorzaak als gevolg van de situatie) suggereert. Vertrekend vanuit de vaststelling dat de fes in de laatste maat een afwijking is in het licht van de wig die chromatisch naar het quasi-symmetrische slotakkoord leidt, construeert Lewin bovendien een wijdvertakt toonhoogteproces dat het hele stuk omspant.

In grote lijnen komt het hier op neer: de fes in het slotakkoord is niet nieuw; zoals gezegd zijn de laatste twee akkoorden van het lied dezelfde als de eerste twee. Ook bij het begin van lied verstoort de fes de voor de rest volledige symmetrie rond bes in de pianopartij gedurende de eerste drie tellen. In m. 2 neemt de zangstem de storende fes over; de taak van de eerste helft van het lied is nu, aldus Lewin, de structurele lijn d–es–fes waarmee de stem opent te corrigeren naar “d–es gevolgd door f in plaats van fes” (of e) (p. 336). Die correctie gebeurt het eerst in de piano (m. 6) en vervolgens (en dramatischer) in de zangstem, eerst in het eengestreept, daarna in het tweegestreept octaaf (respectievelijk in mm. 7-8 en 9-10). In de tweede helft van het lied wordt de opdracht dan om het aldus verkregen toonkoppel f–es (niet toevallig ook de laatste twee noten in de zangstem) volgens het principe van de chromatische wig te laten oplossen in e – vanuit dit standpunt is de fes/e in het slotakkoord geen (of: niet alleen een) anomalie, maar een (of: ook een) potentieel substitueert voor de centrale bes (omdat spiegelingen rond e gelijk zijn aan spiegelingen rond bes).

Lewins analyse van *Angst und hoffen* is erg gedetailleerd, fascinerend en zelfs dramatisch (aspecten waaraan bovenstaande samenvatting weinig recht doet), maar hoe het proces dat hij beschrijft terug te koppelen is naar de tekst – hoe dit aspect van de muziek een “enacting” van de tekst is of omgekeerd – laat Lewin in dit geval na te expliciteren; het lijkt erop dat het hem er hier vooral om te doen is de structurele

integriteit van Schönbergs lied te bewijzen. Anderzijds valt niet te ontkennen dat zijn analyse tegelijk een schat aan informatie oplevert voor de uitvoerders die zich aan een “enacting” van Schönbergs muzikale “enacting” van Georges gedicht willen wagen.

Bij zijn onderzoek naar hoe tekst en muziek elkaar ten tonele voeren geeft Lewin blijk van een methodologisch eclecticisme dat voor een Amerikaans theoreticus van zijn generatie zonder meer verbazingwekkend is. Met dezelfde vlotheid waarmee hij theorieën van Schenker en Riemann (en Zarlino en Rameau), analyses van Forte en Schachter en werk van jongere theoretici in zijn eigen denken integreert, schakelt hij ideeën van denkers als Freud, Husserl en Brecht in zijn argumentaties in. Het aandeel van Lewins eigen theoretische machinerie (van het soort dat in GMIT werd ontwikkeld) is opvallend beperkt; Lewin-puur zijn eigenlijk alleen de neo-Riemanniaanse transformaties in ‘Some Notes on Analyzing Wagner’ (hoofdstuk 11).

Een gelukkig gevolg daarvan is dat Lewin in dit boek een terminologisch en conceptueel apparaat hanteert dat voor iedere theoreticus (en de analytisch georiënteerde musicoloog) perfect begrijpelijk is. Het is bij momenten zelfs moeilijk te geloven dat hier dezelfde auteur aan het woord is die bij een andere gelegenheid over de vioolpartij in mm. 6-9 van Weberns op. 7 nr. 3 schreef dat $IFUNC(Z_0, Z_3)(i) = 0\ 0\ 2\ 4\ 2\ 0\ 0\ 0\ 2\ 4\ 2\ 0$ (wat trouwens wel klopt).⁷ Niet dat daarom alle hoofdstukken gemakkelijke lectuur zijn. Al zijn sommige delen van het boek wel degelijk amusant en zelfs ontspannend (bijvoorbeeld het hoofdstuk over de openingsscène van *Le Nozze* of dat over *Tristan*), het gros ervan laat zich niet lezen zonder dat de lezer constant heen en weer manoeuvreert tussen boek en partituur om zo de analytische opmerkingen die Lewin maakt onmiddellijk

te kunnen verifiëren (in dit opzicht is het erg handig dat, waar praktisch mogelijk, de partituur van de besproken stukken volledig mee is afgedrukt). Bovendien gaat Lewin vaak bijzonder lang en diep door in zijn analyses, zodat het soms moeilijk is (zeker bij een eerste lezing) om het overzicht niet te verliezen. Maar het harde werk loont: zonder uitzondering leveren de flexibiliteit waarmee Lewin verschillende theorieën hanteert, de analytische sensitiviteit die hij daarbij tentoonspreidt, zijn fenomenale oog voor detail en zijn onaflaatbare inzet om die details een betekenis te geven binnen het geheel overvloedig stof voor een bijzonder verrijkende lectuur.

Soms zijn Lewins analyses evenwel te mooi om waar te zijn. In de knappe analyse van Amfortas’ gebed (“Mein Vater!”) uit het derde bedrijf van *Parsifal* (hoofdstuk 10) demonstreert hij hoe de ‘toonaarden d en D chromatisch inwisselbaar zijn voor Des. Erg aanschouwelijk wordt dat onder meer in mm. 959-965, waar het ‘engelmotief’ eerst in Des wordt geponeerd en onmiddellijk daarna in D wordt hernomen.⁸ D is een belangrijke toonaarden in *Parsifal*: het is de toonaard waarin de ‘Torenspruch’ (“Durch Mitleid wissend...”) voor het eerst volledig in I, 729-735) cadenseert, het is de toonaard waarin Parsifal in het tweede bedrijf de speer grijpt (II, 1493vv) en het is de toonaard waarin Parsifals motief voor het laatst triomfantelijk weerklinkt (III, 1057-1061, zoals Lewin opmerkt niet toevallig voorafgegaan door een stretto op de kop van de ‘Torenspruch’). In het tonale schema van het derde bedrijf is D volgens Lewin de toonaard die moet worden bereikt en bevestigd vóór de opera kan afsluiten in de tonica (en begintoonaard) As. Dat gebeurt bij de terugkeer van het ‘Parsifalmotief’ in m. 1057 (Amfortas’ gebed staat in d/D, maar sluit af met een gebroken cadens). Omwille van de chromatische

7 GMIT, p. 93. Het verschil in stijl tussen GMIT en *Studies in Music with Text* wordt bijzonder tastbaar waar Lewin in beide boeken over dezelfde muziek schrijft: vergelijk bijvoorbeeld de bespreking van aspecten van Schönbergs *Angst und hoffen* in GMIT (pp. 124-133) met hoofdstuk 16 in *Studies in Music with Text*.

8 Dit principe – dezelfde muziek onmiddellijk na elkaar in Des en D – wordt, zoals Lewin opmerkt, nog eens herhaald bij het begin van het ‘Abgesang’ (mm. 978vv; en inderdaad, ook Alfred Lorenz’ ‘Barform’ behoort tot Lewins analytisch arsenaal). Overigens komt substitutie van d/D door Des pas voor vanaf de tweede ‘Stollen’ (mm. 956vv); de substitutie van d/D door Dis in de eerste ‘Stollen’ beschouwt Lewin als een voorbereiding hiervan. Daar zou men aan kunnen toevoegen dat de idee van chromatische substitutie/correctie in *Parsifal* al veel vroeger voorkomt. De inwisselbaarheid van D en Des in Amfortas’ gebed wordt minstens voorbereid vanaf I, 599-607: daar wordt het ‘engelmotief’ (dat al eerder werd geïntroduceerd) voor het eerst chromatisch gecorrigeerd (eerst in A, dan in Bes), waarna de passage in Des cadenseert.

substituties in Amfortas' gebed kan Lewin D beschouwen als een subdominantvervanger in As. "The subdominant D $\flat$ -or-D," zo schrijft hij, "can cadence plagally into A $\flat$ -as-tonic ... and the opera can end with the communion service itself. ... It is Parsifal, the *reine Thor* of the prophecy, who is to take on himself the indicated subdominant weight of D-or-D $\flat$, just as he takes Amfortas's office on himself; in that capacity he will perform the plagal cadence and uncover the grail" (p. 189).

Het valt niet te ontkennen dat, van zodra de tonica As is bereikt (vanaf m. 1088), de muziek een bijzonder sterk plagaal karakter heeft; Lewin spreekt zelfs van "a paradise of plagal luxury" (p. 192). Dat ook D daarin een rol speelt, blijkt onder meer uit het feit dat deze toonaard het vertrekpunt is van de lange sequens van plagale progressies die van m. 1109 naar de cadens in As in m. 1127 leidt (bij het begin van de laatste schakel, vanaf m. 1119, wordt Des lang getonicaliseerd).

Maar bij al die plagale weelde is het wel hoogst merkwaardig dat de grote landing in As, in m. 1088, niet via een plagale, maar via een authentieke cadens geschiedt. Er is weinig twijfel dat dit de structureel belangrijkste cadens is, in die mate zelfs dat het niet onmogelijk lijkt om alles wat erna komt tot op zekere hoogte als post-cadentiel te beschouwen.⁹ Dat bijvoorbeeld de 'Torenspruch' in het eerste bedrijf, waar Lewin een groot deel van zijn redenering op baseert, wél met een plagale cadens afsluit (het bewijs dat een plagale cadens op het laagste hiërarchisch niveau in *Parsifal* een reële optie is), maakt Wagners weigering om op het cruciale moment het zorgvuldig opgebouwde plagale potentieel te verzilveren, des te vervelender.

Lewin is duidelijk geïrriteerd door deze spanning tussen de verschillende hiërarchische niveaus (de nadrukkelijk plagale middelgrond tegenover de authentieke lokale progressies). Men kan zich niet van de indruk ontdoen dat het hem liever was geweest had Wagner in m. 1088 een plagale cadens geschreven; met betrekking tot de authentieke cadens die er staat

gebruikt hij op een gegeven moment zelfs het woord "banaal" (p. 192). Lewin doet bovendien een poging om aan te tonen hoe mm. 1084-1088 ook plagaal gehoord kunnen worden, maar die is weinig overtuigend.

De hardnekkigheid waarmee Lewin zijn plagale lezing van de cadens in m. 1088 verdedigt is desalniettemin bijzonder revelerend. Lewin wil deze passage per se een bepaalde betekenis toedichten, een betekenis die in eerste instantie zuiver muzikaal lijkt ("een plagale progressie") maar tegelijk niet los te zien is van een ruimere dramatische betekenis. Maar waar komt die betekenis vandaan? Dat Lewin zoveel moeite heeft om zijn plagale lezing hard te maken suggereert dat die betekenis niet inherent in de muziek-met-tekst aanwezig is. Natuurlijk is het niet zo dat Lewin zomaar van buitenaf betekenissen aan de muziek wil opdringen. Er zijn, op basis van het muzikale en dramatische verloop van *Parsifal*, gegronde redenen om die betekenis in het werk te vermoeden, zij het dan in dit specifieke geval wellicht net niet genoeg. Maar juist doordat Lewin in *Parsifal* meer betekenis aan de muziek tracht te onttrekken dan zij legitimeert, wordt op eminente wijze duidelijk hoezeer de analyticus geen neutrale waarnemer is, maar actief ingrijpt in de muziek die hij analyseert en daardoor mee de betekenis ervan bepaalt. Ook analyse is met andere woorden een vorm van "enacting", een manier om een compositie ten tonele te voeren – een encenering waarvan de lezer als het ware de toeschouwer is. Dat geldt niet alleen voor Lewins analyse van *Parsifal*, maar voor alle analyses in het boek.

Lewin is zich van het betekenisstichtende karakter van analyse bewust, en thematiseert het tot op zekere hoogte in 'Music Theory, Phenomenology, and Modes of Perception'; zo heeft hij het daar onder meer over "the poetics of analysis" (p. 101). Merkwaardig is daarom dat Lewin bij de verwoording van zijn analyses in de rest van zijn boek zelden of nooit aan dit bewustzijn uiting geeft. In zijn formuleringen wekt hij integendeel vaak de indruk reeds aanwezige betekenissen te ontdekken, terwijl de

9 Ook verder wordt trouwens meestal in As gecadenseerd via een dominant; zelfs de lange S-keten in mm. 1109-1127 wordt in extremis ondermijnd door een $\sqrt[4]{3}$ die de tonica As onmiddellijk voorafgaat. Plagaaal zijn alleen de relatief weinig geprofileerde cadens in m. 1102 en de ultieme slotwending van de opera, die echter net zo goed (of zelfs beter) als volgend op een structureel belangrijker $\sqrt[4]{3}$ -l progressie enkele maten eerder kan worden beschouwd.

lens waardoor de analyticus kijkt in feite niet alleen aspecten van de muziek-met-tekst zichtbaar maakt, maar die ook actief inkleurt en vervormt. Er is uitdrukkelijk sprake van – onder meer – Mozarts lezing van Da Ponte, Schuberts lezing van Müller en Schumanns lezing van Heine en Eichendorff; maar dat daarnaast ook Lewin de lezer is van Mozart, Schubert en Schumann, dat wordt nooit geëxpliciteerd. Meermaals beroept Lewin zich zelfs op de intentionaliteit van de componist, terwijl die voor het soort inzichten dat zijn analyses oplevert en in het licht van de methodes die hij daarvoor gebruikt eigenlijk irrelevant is. Invloed op het resultaat en de kwaliteit van Lewins werk heeft die retoriek nauwelijks, maar ze is wel een opvallend oppervlaktefenomeen.

Dat alles wil niet zeggen dat Lewins analyses geen ruimte laten voor discussie. Integendeel, een werkwijze die Lewin in dit boek herhaaldelijk hanteert is dat hij alles uit de kast haalt om zijn visie te verdedigen, maar daarna niet te beroerd blijkt om meteen ook de tekortkomingen in zijn redenering bloot te leggen. Het meest uitgesproken treedt Lewins zin voor zelfkritiek naar voor in hoofdstuk 11 ('Some Notes on Analyzing Wagner'). Het hoofdstuk begint met een commentaar op een passage uit GMIT. Met betrekking tot de harmonische organisatie van het 'tarnhelmmotief' en het midden van het 'Walhallamotief' uit *Das Rheingold* had Lewin daar betoogd dat er een verband is tussen beide passages, "a relationship," zo schrijft hij, "which is difficult to express in words".¹⁰ In zijn commentaar stelt Lewin laconiek: "The relationship is difficult to express because the analysis is bad" (p. 202), waarna hij drie redenen ("at least") aanhaalt waarom de analyse zo slecht was, en ze vervolgens nog eens beter overdoet. Eenzelfde bescheidenheid en openheid zijn ook elders merkbaar: vaak eindigt Lewin een hoofdstuk bijvoorbeeld niet met een briljante conclusie, maar reikt hij stof tot verder nadenken aan of geeft hij aan wat hij graag in verder onderzoek (door hemzelf of door anderen) zou zien gebeuren.

Lewin is duidelijk een auteur met een diepe liefde voor het vak analyse, en bovendien een die dat vak bij voorkeur niet in zijn eentje beoefent. De lezer krijgt nu en dan het gevoel dat het opschrijven niet was wat Lewin het liefste

deed, en dat vooral de herinnering aan discussies met collega's of aan de lessen waarin hij de werken in kwestie samen met studenten te lijf ging hem aan de gang hield. Talrijk zijn de expliciete verwijzingen naar lessituaties, heel frequent ook de dankbare voetnoten waarin een specifieke student of collega voor een vondst of suggestie wordt gecrediteerd. Wat *Studies in Music with Text* voor velen bijzonder aantrekkelijk zal maken, is dat een groot deel van het boek zo duidelijk zijn oorsprong in de onderwijspraktijk van de auteur vindt – heel wat van de hoofdstukken zijn zelfs zonder veel moeite om te bouwen in kant en klare lessen (zij het niet allemaal op beginnersniveau).

Ten slotte twee opmerkingen van cosmetische aard. Op Lewins Duits (en zijn vertalingen ervan) is in de regel weinig aan te merken. Eenzelfde kennis van het Duits kan zijn editors bij Oxford University Press helaas niet worden toegedicht. Het slothoofdstuk van het boek, 'Some Problems and Resources of Music Theory', bevat twee citaten uit *Die Signatur des Schönen* van Karl Philipp Moritz (p. 394). Al bij de eerste publicatie van dit hoofdstuk als een artikel in 1991 was de passage niet geheel foutloos; bij de herpublicatie is Oxford University Press er echter in geslaagd niet alleen alle bestaande fouten over te nemen, maar er ook nog eens tien (op al bij al twintig regels!) bij te maken. Een even grote blaam verdient Oxford University Press voor het feit dat een boek zoals dit amper twee jaar na verschijnen alleen nog als digitale herdruk – op papier van geringe kwaliteit en met onscherpe druk – verkrijgbaar is. Voor een huis dat zichzelf graag als de beste universitaire pers ter wereld beschouwt zijn beide feiten zonder meer ontluisterend—in ieder geval doen ze Lewin onrecht aan.

(Steven Vande Moortele is postdoctoraal onderzoeker (FWO – Vlaanderen) aan de afdeling musicologie van de Katholieke Universiteit Leuven en visiting scholar and course lecturer aan de Schulich School of Music van McGill University)

¹⁰ GMIT, p. 78.