

*“Wir wenden uns zu einer neuen Epoche des polyphonen
Stils zu: Rechtfertigung durch Melodische allein!”*

De ontwikkeling van de muzikale taal van Arnold Schönberg tussen 1899 en 1908

Onderzoeksverslag
Patrick van der Linden
Hoofdvak Theorie
Codarts Rotterdam
Juni 2014

Voorwoord

Voor u ligt het onderzoeksverslag dat een sluitstuk vormt van mijn hoofdvak Theorie der Muziek, zoals ik dit vanaf 2009 heb gestudeerd aan het Rotterdams Conservatorium. Dit onderzoeksverslag zou nooit tot stand zijn gekomen zonder de actieve hulp en steun van velen. Bijzondere dank gaat allereerst uit naar mijn hoofdvakdocent Patrick van Deurzen voor zijn stimulerende manier van lesgeven en actieve begeleiding van het onderzoek. Vanaf het begin heeft hij mijn onderzoek met aandacht gevolgd en dankzij talloze waardevolle suggesties in de juiste banen geleid. Vanuit een eerdere studie heb ik Patrick meegemaakt als docent: zijn lessen zijn voor mij van onschatbare waarde geweest.

Een stimulerende werkomgeving bood de theorieafdeling van het conservatorium. Vanuit deze afdeling dank ik supervisors Désirée Staverman en Gijsbert Kok hartelijk voor hun fijne en betrokken manier van lesgeven en de wijze waarop gewetensvol vinger aan de procesmatige pols werd gelegd.

Dit verslag is het resultaat van mijn Artistic Research en is onderdeel van het examen voor het Masterdiploma *Theory of Music*. Naast de genoemde begeleiding dank ik Peter-Jan Wagemans voor zijn geleverde input die ik ontving tijdens een tweetal lessen/bezoeken bij hem thuis en bij een concert. Veel heb ik ook gehad aan het digitale contact met dr. Kristoph Boucquet, verbonden aan de Universiteit van Leuven. Belangeloos stelde hij me voor eigen gebruik zijn onderzoek uit 2007 naar de “tonale” liederen van Arnold Schönberg ter beschikking.

Onvoorwaardelijk was de steun van mijn vrouw en groot was de inspiratie van mijn kinderen Thijs (8), Luuk (3) en Sarah (2). Zij zorgden voor de noodzakelijke en zeer gewaarde afleiding. Tenslotte dank ik een ieder in mijn naaste omgeving die mij door zijn of haar belangstelling heeft gestimuleerd tijdens de studie en bij het schrijven van dit verslag. Ik heb dat zeer gewaardeerd.

Juni 2014

Patrick van der Linden

Praktische richtlijnen

Alle noodzakelijke muziekvoorbeelden zijn toegevoegd aan dit verslag. Korte fragmenten zijn opgenomen in het tekstgedeelte. In verband met de complexiteit van de materie is gekozen voor een overvloedig aantal muziekvoorbeelden. De volledige partituren van de liedcomposities zijn als bijlage achter het verslag gevoegd. In het analytische gedeelte van het verslag worden toonsoorten of tonale regio's steeds aangeduid met grote letters. De mineurtoonsoort kent de toevoeging min (bijvoorbeeld C versus Cmin).

Als begeleidende opname bij dit verslag beveel ik graag de integrale vertolken van Schönbergs liederen door pianist Glenn Gould aan, in samenwerking met verschillende zangers. Deze pianist is er naar mijn mening in geslaagd vanuit een eigen grondige analyse een synthese tussen de beheerste en onbeheerste wereld in Schönbergs muziek aan te brengen.

Inhoudsopgave

VOORWOORD	2
HOOFDSTUK 1 INLEIDING EN PROBLEEMSTELLING	6
HOOFDSTUK 2 ONDERZOEKSKADER	9
2.1 TONALITEITSDEFINITIES	9
2.2 HISTORISCHE BESCHOUWING: CHORON EN FÉTIS OVER TONALITEIT	10
2.3 TONALITEIT EN HARMONISCHE ANALYSETHEORIEËN	12
2.3.1 FUNCTIONELE TONALITEIT	13
2.3.2 VAN FUNCTIONELE TONALITEIT NAAR MONOTONALITEIT	17
2.4 ARNOLD SCHÖNBERG OVER TONALITEIT	18
2.5 RECENTE BIJDAGEN OVER TONALITEIT	19
2.6 ATONALITEIT	22
2.7 SAMENVATTEND BEGRIPSKADER	23
HOOFDSTUK 3 ANALYSE VOCALE WERKEN 1899-1908	26
3.1 UITGANGSPUNTEN ANALYSE	26
3.2 METHODIEK ANALYSES	28
3.3 ANALYSE <i>JESUS BETTELT</i> (VIER LIEDER: OPUS 2 NUMMER 2)	29
3.3.1 <i>JESUS BETTELT</i> : OVERKOEPELENDE VORM	30
3.3.2 <i>JESUS BETTELT</i> : HARMONIE	31
3.3.3 <i>JESUS BETTELT</i> : VORM EN ZINSBOUW	39
3.3.4 <i>JESUS BETTELT</i> : CADENSVORMING	40
3.3.5 <i>JESUS BETTELT</i> : MOTIVISCHE ONTWIKKELING	46
3.3.6 UITSTAP 1: SCHÖNBERG VERSUS SCHREKER EN WOLF	47
3.3.7 UITSTAP 2: <i>JESUS BETTELT</i> : STUFENANALYSE	50
3.3.8 <i>JESUS BETTELT</i> : CONCLUSIES	52
3.4 ANALYSE <i>DIE AUFGEREGTEN</i> (SECHS LIEDER: OPUS 3 NUMMER 2)	54
3.4.1 <i>DIE AUFGEREGTEN</i> : RELATIE GEDICHT EN MUZIEK	54
3.4.2 <i>DIE AUFGEREGTEN</i> : HARMONIE EN MOTIEF	55
3.4.3 <i>DIE AUFGEREGTEN</i> : VORM EN ZINSBOUW	63
3.4.4 <i>DIE AUFGEREGTEN</i> : CADENSVORMING	63
3.4.5 <i>DIE AUFGEREGTEN</i> EN <i>JESUS BETTELT</i> : EEN VERGELIJKING	66
3.4.6 <i>SCHWEBENDE TONALITÄT</i>	67
3.5 ANALYSE <i>NATUR</i> (SECHS ORCHESTERLIEDER: OPUS 8 NUMMER 1)	69
3.5.1 <i>NATUR</i> : RELATIE GEDICHT EN MUZIEK	70
3.5.2 <i>NATUR</i> : HARMONIE EN MOTIEF	70
3.5.3 <i>NATUR</i> : VORM EN CADENSEN	77
3.5.4 <i>NATUR</i> EN <i>DIE AUFGEREGTEN</i> : EEN VERGELIJKING	80
3.6 ANALYSE <i>LOCKUNG</i> (ACHT LIEDER: OPUS 6, NUMMER 7)	82
3.6.1 <i>LOCKUNG</i> : RELATIE GEDICHT EN MUZIEK	83
3.6.2 <i>LOCKUNG</i> : HARMONIE EN MOTIEF	84
3.6.3 UITSTAP 1: SCHÖNBERGS ANALYSE VAN <i>LOCKUNG</i>	94

3.6.4	SAMENVATTING <i>LOCKUNG</i>	95
3.6.5	UITSTAP 2: OPUS 6 ALS VOORBEREIDING OP DE <i>KAMMERSYMFONIE</i> (OPUS 9)	96
3.7	ANALYSE <i>DER VERLORENE HAUFEN</i> (ZWEI BALLADEN: OPUS 12, NUMMER 2)	100
3.7.1	<i>DER VERLORENE HAUFEN</i> : TEKST EN VORM	101
3.7.2	<i>DER VERLORENE HAUFEN</i> : HARMONISCHE STRUCTUREN EN MOTIEF	102
3.7.3	VAN <i>LOCKUNG</i> (1905) NAAR <i>DER VERLORENE HAUFEN</i> (1907)	108
3.8	ANALYSE <i>ICH DARF NICHT DANKEND</i> (ZWEI LIEDER: OPUS 14, NUMMER 1)	110
3.8.1	<i>ICH DARF NICHT DANKEND</i> : TEKST EN VORM	111
3.8.2	HET MOTIEF ALS VERTREKPUNT	111
3.8.3	<i>ICH DARF NICHT DANKEND</i> : MOTIVISCHE ORGANISATIE EN HARMONIE	113
3.8.4	OPUS 14: TONAAL?	118
3.9	ANALYSE <i>DA MEINE LIPPEN REGLOS SIND</i> (DAS BUCH: OPUS 15, NUMMER 4)	120
3.9.1	<i>DA MEINE LIPPEN REGLOS SIND</i> : "ENTWICKELNEN VARIATION"	121
3.9.2	UITSTAP: ONTWIKKELING AKKOORD <i>W</i>	125
HOOFDSTUK 4 CONCLUSIES		128
4.1	INLEIDING	128
4.2	EVOLUTIE DOOR <i>ENTWICKELNDEN VARIATION</i>	128
4.3	EVOLUTIE VAN DE LADDER EN HET AKKOORD	132
4.4	EVOLUTIE DOOR POLYFONIE	133
4.5	BESLUIT	134
APPENDIX 1	SCHÖNBERGS EIGEN ANALYSE VAN <i>LOCKUNG</i> (OPUS 6 NR. 7)	137
APPENDIX 2	<i>JESUS BETTELT</i> (OPUS 2 NR. 2)	138
APPENDIX 3	<i>DIE AUFGEREGTEN</i> (OPUS 3 NR. 2)	141
APPENDIX 4	<i>NATUR</i> (OPUS 8 NR. 1)	144
APPENDIX 5	<i>LOCKUNG</i> (OPUS 6 NR. 7)	149
APPENDIX 6	<i>DER VERLORENE HAUFEN</i> (OPUS 12 NR. 2)	152
APPENDIX 7	<i>ICH DARF NICHT DANKEND</i> (OPUS 14 NR. 1)	158
APPENDIX 8	<i>DA MEINE LIPPEN REGLOS UND BRENNEN</i> (OPUS 15 NR. 4)	160

Hoofdstuk 1 Inleiding en probleemstelling

Met dit onderzoeksverslag sluit ik mijn studie Theorie der Muziek aan het conservatorium af. Deze masterstudie vormde een uitbreiding en intensivering van mijn bachelorscriptie. Dit schrijven handelde over tonaliteit in de koorwerken *Friede auf Erden* (opus 13, Arnold Schönberg) en *Entflieht auf leichten Kähnen* (opus 2, Webern).

Mijn uitgangspunt was dat ik me zowel in de theorie rondom Schönberg als de muziek van Schönberg wilde verdiepen. Ik wilde onderzoeken of analyse van zijn werk ons kan helpen zijn muziek beter te begrijpen en te waarderen. De keuze voor het onderwerp is ingegeven door nieuwsgierigheid naar Schönberg en zijn werk enerzijds: aan den lijve wilde ik ondervinden hoe zijn composities vanuit een Brahms/Wagner-traditie in amper tien jaar tijd zijn geëvolueerd naar een strikt persoonlijke stijl, in de literatuur meestal met vrije atonaliteit aangeduid. Anderzijds is de keuze gegroeid vanuit mijn werkveld als dirigent: binnen dit veld heb ik veel te maken met concertprogramma's van koorwerken na Brahms (1833-1897) en Wagner (1813-1883). De Duits georiënteerde koormuziek van de tweede helft van de negentiende eeuw tot en met de Eerste Wereldoorlog raakt me als musicus en als mens. Het is dan ook uitermate bevredigend om te proberen te achterhalen hoe een componist als Schönberg te werk is gegaan, op welke wijze hij bij de traditie aansluit en hoe hij vanuit deze traditie zijn eigen lijn trekt. Het verwerven van kennis en inzicht en de praktische toepassing daarvan in mijn werk als docent en dirigent gaan gelijk op.

De centrale onderzoeksvraag is: hoe ontwikkelt zich de muzikale taal bij Schönberg in het eerste decennium van de twintigste eeuw? Hierbij is de studie gewijd aan een specifiek, wat minder belicht genre uit Schönbergs rijke scheppingsperiode: de klavierliederen uit 1899-1909. De keuze voor juist zijn vocale repertoire zal verder worden toegelicht in hoofdstuk 3.

In het verslag wordt vanuit de probleemstelling antwoord gegeven op onderliggende vragen, zoals:

- Wat is tonaliteit? Wat is functionele tonaliteit?
- Wat is atonaliteit? Voor Schönberg was dit een negatieve term. Is dat terecht? Bestaat atonaliteit?
- Ondernijmt Schönberg de tonaliteit? Met andere woorden: verdwijnt deze? Of verrijkt Schönberg de tonaliteit?

Mijn onderzoek valt in twee delen uiteen: na een theoretisch en begripsbepalend deel volgt een groot en praktisch analysedeel van een aantal van Schönbergs liederen.

In het algemeen veronderstelt men dat Schönbergs atonale muziek een revolutionaire breuk vormt met het verleden, vooral in termen van harmonische structuren.¹ Schönberg zelf denkt hier heel anders over: de titel van zijn artikel "My Evolution" (1949) zegt wat dat betreft al genoeg. Maar meerdere uitspraken van Schönberg wijzen erop dat hij zichzelf ziet als iemand die in 1923 op dezelfde wijze componeert dan in 1899, hooguit geconcentreerder en rijper, als gevolg van een evolutionair proces.

De tegenstelling tussen Schönbergs visie en de algemene aanduiding fascineert me.

Uiteraard preekt Schönberg voor eigen parochie, maar ook meer hedendaagse studies over deze periode laten verschillende perspectieven zien van waaruit je naar dit probleem kunt kijken. Zo schrijft Ethan Haimo: "From approximately 1899 to July 1909, one must understand the pitch language of Schoenberg's works as comprising an ongoing extension and transformation of prior techniques, not a renunciation of them."²

¹ Haimo: 2006: ix

² *ibid*, pag. 7

Bryan Simms echter meent dat Schönberg vanaf 1908 atonaal componeert, omdat vanaf dat jaar atonale akkoorden worden gebruikt in een atonale omgeving, dat wil zeggen: volledige acceptatie van de dissonant. Hiermee heeft Schönberg de tonaliteit vaarwel gezegd.³ Deze benaderingswijze suggereert een breuk, veroorzaakt door een nieuwe harmonie, die niet meer is gebaseerd op de traditionele drieklank.

Ook in de (digitale) gesprekken die ik over dit onderwerp voerde met theoretici en musicologen als Leo Samama, Peter-Jan Wagemans en Kristoph Boucquet keert deze tegenstelling terug. Ik merkte dat toen ik met betrokkenen sprak over conclusies die ik trok naar aanleiding van het analysewerk van Schönbergs *Friede auf Erden* en Weberns *Entflieht auf leichten Kähnen*. Deze legde ik naast de *Georgelieder* (opus 3 en 4) van Anton Webern en ik kwam tot de conclusie dat er verschillen zijn, maar ook belangrijke overeenkomsten. Ten aanzien van muzikale elementen als melodische progressie en stemvoeringstechnieken is er feitelijk zelfs geen verschil tussen de “tonale” opus 2 en de “atonale” opus 3, zo bracht ik naar voren.

Slotmaten opus 2: "tonaal?"

die-sen Früh-ling fül-le die-sen Früh-ling fül-le. wie ein Hauch

pp ppp ppp ppp

Frühling die-sen Früh-ling die-sen Früh-ling fül-le.

Slotmaten opus 3 nr. 5: "atonaal?"

rit. rit. ppp a tempo

daß er im Ei-se noch Früh-ling hofft!

zögernd rit. ppp a tempo ppp

Muziekvoorbeeld 1 Webern: opus 2 en 3

Uiteindelijk was een overheersende mening te destilleren uit alle gesprekken over dit onderwerp. Het grootste verschil tussen Weberns opus 2 en 3 is een harmonisch fenomeen, namelijk de wijze waarop akkoorden zijn gebouwd: wel of niet gebaseerd op tertsen betekent tonaal of atonaal. Deze benadering bevredigde voor mij niet, juist vanwege de vele overeenkomsten die er ook zijn. Dit onbevredigende gevoel was vertrekpunt en zette me aan gedetailleerd onderzoek te doen naar de werken van Schönberg in het eerste decennium van de twintigste eeuw. Want het is deze periode waar zich het proces voltrekt van wel of geen terts-gebouwde samenklanken. Maar wat betekent dit proces? Tonaliteitsverrijking? Of verdwijnt de tonaliteit? Van tonaal naar atonaal? Of anders?

Om hierop antwoord te kunnen geven, is het nodig dat er duidelijkheid is over de begrippen tonaliteit en atonaliteit (hoofdstuk 2). In dit hoofdstuk wordt ook ingegaan op de geschiedenis van deze begrippen, en komen zowel Schönberg als hedendaagse toonaangevende auteurs aan het woord over tonaliteit, atonaliteit en gradaties in deze begrippen. De behandeling en mijn interpretatie van deze begrippen zal een basis vormen onder de analyse van Schönbergs liederen tussen 1899 en 1908 (hoofdstuk 3). Het hoofdstuk begint met een uitleg over de keuze voor analyse via de lijn van de klavierliederen en gaat daarna in op de analysemethodiek. Edward T. Cone oordeelt overwegend negatief over Schönbergs tonale klavierliederen. In tegenstelling tot de door hem uitgesproken waardering voor de atonale liederen en twaalftoonswerken, spreekt Cone hard

³ Simms, 2000:15 e.v.

over de vroege compositiepraktijk van Schönberg: “One would not expect the music of such a gifted composer to display obvious discrepancies of style: incompatible sonorities, inconsequent chord successions, meaningless progressions. But there are at least three kinds of inconsistency of which the early Schoenberg is guilty: inconsistency between sound and succession, between succession and syntax, and between sound and syntax. His early songs offer examples of all three.”⁴ Cone isoleert volgens Boucquet in zijn analyses afzonderlijke passages en harmonische progressies en komt dan tot de conclusie dat interne logica ontbreekt. Wat hij over het hoofd ziet is een samenhang tussen een kleine kiemcel en het grote geheel die ook al in zijn vroege werken aanwezig is, zoals in de slotbeschouwing van mijn bachelorscriptie is te lezen: “Iedere noot is thematisch door het principe van *Entwickelnde Variation*. Vanuit een kiem ontwikkelen zich diverse thema’s, die verschillende karakters uitbeelden. Deze ontwikkeling geschiedt door continue variatie”. Het zal blijken dat de compositorische logica niet minder is dan in vele van Schönbergs twaalftoonscomposities. Met hoofdstuk 4 wordt het onderzoek concluderend besloten.

⁴ Edward T. Cone, “Sound and Syntax: An Introduction to Schoenberg’s Harmony”, *Perspectives of New Music*, 13 (1974) nr. 1, 24; in: Boucquet, 2007: 11

Hoofdstuk 2 Onderzoekskader

Sprekend over tonaliteit, blijkt er een veelvoud aan veronderstellingen en definities te bestaan. Het is niet mijn intentie nog een ander tonaliteitsbegrip hieraan toe te voegen, maar aangezien de term tonaliteit dermate diffuus is dat er geen zinvolle invulling gegeven kan worden aan het onderzoeksgebied (namelijk de ontwikkeling van de muzikale taal bij Arnold Schönberg in het eerste decennium van de twintigste eeuw, van “tonaal” naar “atonaal”), is het nodig dat er duidelijkheid is over de inhoud van het begrip tonaliteit.

Ik schets eerst enkele definitielijnen die in de literatuur voorkomen.

Vanuit deze lijnen volgt een beknopt historisch overzicht, waarin de oorsprong van de term tonaliteit wordt uitgelegd.

Hierna ga ik in op harmonische analysesystemen, die in de negentiende eeuw ontstaan vanuit de behoefte de muzikale expansie (met name de harmonische ontwikkeling) te begrijpen en in een systeem te vatten.

Arnold Schönberg geeft in zijn muziektheoretische werken uitvoerig zijn visie op tonaliteit (en ook atonaliteit) weer, die ik vervolgens zal bespreken. Zijn mening zal worden gelegd naast die van enkele meer recente toonaangevende auteurs vanuit verschillende achtergronden, zoals Carl Dahlhaus en Steven Kostka, die ook op het gebied van analyse van werken uit de Tweede Weense school hun sporen hebben verdiend.

Tenslotte zal ik de kaders voor het verdere onderzoek geven.

2.1 Tonaliteitsdefinities

1. Tonaal versus tonaliteit

Brian Hyer geeft in zijn tonaliteitsonderzoek aan dat als bijvoeglijk naamwoord (tonaal) het begrip vaak wordt gebruikt om de systematische organisatie van toonhoogtefenomenen te beschrijven.⁵ Hiermee worden organisatiestructuren als toonladders, modi, slendro en pelog verzamelingen, raga, enzovoort bedoeld. Tonale muziek kan dan bijvoorbeeld betrekking hebben op Rameau's theorieën, op kerktoonsoorten, op twaalftoonsreeksen (George Perle beschrijft zijn twaalftoonsreeksen als tonale *interrelated row forms* en *twelve-tone tonalities*.⁶)

Als zelfstandig naamwoord wordt het begrip tonaliteit gebruikt om een organisatie van muzikale fenomenen aan te duiden, als muzikaal systeem. Rousseau spreekt over een “système musical”. Choron spreekt voor het eerst over tonaliteit en beschrijft tonaliteit als “system of modes”.⁷ D'Indy definieert tonaliteit als een stelsel van muzikale fenomenen, die hij definieert als het totaal aan materiaal in een muzikaal werk, zoals melodie, ritme, vorm, orkestratie, enzovoort. Wagemans breidt deze definitie uit: “Tonaliteit is een stelsel van muzikale fenomenen die direct of uiteindelijk ontstaan uit een geëmancipeerd grondtoonbegrip. De functionele harmonie als belangrijkste factor in de tonaliteit ontstaat direct uit dit grondtoonbegrip, alle andere componenten ontwikkelen zich structureel uit deze functionele harmonie en worden dus indirect door het grondtoonbegrip gevormd.”⁸ Zonder grondtoonbegrip is er dus volgens Wagemans geen sprake van tonaliteit.

2. Tonaal als stijlperiode

⁵ Hyer, 2002: 729

⁶ Perle: 1977: 143-151

⁷ Hyer, 2002: 727

⁸ Wagemans, 1977:19

Het woord “tonaal” wordt dikwijls gebruikt in contrast met “modaal” en “atonaal”, hetgeen kan impliceren dat tonale muziek discontinu is als vorm van culturele expressie ten opzichte van modale muziek (voor 1600) aan de ene kant en atonale muziek (na 1910) aan de andere kant.⁹

3. Tonaliteit als toonsoort

Met een tonica als referentiepunt voor harmonische constellaties en progressies, is tonaliteit een op de grondtoon betrokken stelsel van harmonieën.

Deze laatste definitie wordt volgens Hyer het meest gebruikt, waarbij de harmonische kracht als onderliggende bindende kracht voor alle muzikale fenomenen wordt gezien. Anders gezegd: tonaliteit is in deze definitie de regeling van muzikale fenomenen rondom een tonica als referentiekader, in Europese muziek tussen 1600 en 1910. Op de waarde van deze definitie zal ik later uitvoerig ingaan.

2.2 Historische beschouwing: Choron en Fétis over tonaliteit

Historisch gezien is het terminologisch probleem rondom tonaliteit gelegen in een poging harmonische analysetheorieën op te stellen, die in de kern van de zaak een gemeenschappelijke muzikale grammatica van verschillende stijlperiodes beschrijven. Het is Jean-Philippe Rameau (1683-1764) die in zijn muziektheoretische geschriften een harmonisch systeem neerlegt, dat primair als stijlbeschrijving geldt en secundair regels geeft ten aanzien van harmonische verbindingen en het componeren. Rameau beschreef met name de muziek van zijn eigen tijd en niet die van de eeuwen daarvoor of daarna.

Vanuit Rameau's tractaten ontstaan echter twee tonaliteitssporen in de achttiende eeuw:

- Alexandre Choron introduceert in 1810 de term tonaliteit en beschrijft hiermee de betrekking van dominant en subdominant boven en onder de tonica, waarmee de harmonische organisatie van moderne muziek wordt onderscheiden van die van de vroegere muziek. Choron ziet Monteverdi als de eerste componist die tonale harmonie componeert met de introductie van het dominant-septiemakkoord in 1590. Daarnaast was hij volgens Choron de eerste componist die de kleine drieklank als consonant beschouwt: “and so tonal harmony came to be”.¹⁰ Tonaliteit heeft in de visie van Choron dus drie kenmerken:
 - o Dur- en Moll ladders als uitgangspunt
 - o Functionele harmonie als vertaalslag van deze ladder: subdominant-dominant-tonica-progressie
 - o Nieuwe stijl, betrekking hebbend op muziek vanaf ongeveer 1600 (Monteverdi)
- François-Joseph Fétis gebruikt enkele decennia later dezelfde term, maar definieert deze als noodzakelijke betrekkingen tussen tonen van een toonladder. Tonaliteit is volgens hem het voornaamste organiserende orgaan van alle melodische en harmonische bewegingen. Tonaliteit is een ordeningsprincipe, waaraan een toonladder als onderliggende organiserende factor ten grondslag ligt. De betrekkingen tussen de tonen van de ladder zijn krachten van muzikale *attraction*, die in feite het consonantie- en dissonantiebegrip bepalen. Volgens Fétis ontwikkelt de tonaliteit zich in de loop van de muziekgeschiedenis onder invloed van genialiteit (persoonlijke keuzes), culturele en sociale omstandigheden, waardoor verschillende tonaliteitstypen zijn ontstaan. Tonaliteit heeft in de visie van Fétis dus de volgende kenmerken:

⁹ Hyer, 2002: 727. Schönberg zelf zag dit niet zo: zijn muziek is een logische volgende stap in de evolutie van de muziekgeschiedenis. (My evolution, pag. 86)

¹⁰ Hyer, 2002:731

- Tonaliteit is een ordeningsprincipe, waarin de ladder geldt als belangrijkste organiserende factor
- Vanuit de ladder ontstaan melodische en harmonische tendensen die mystieke krachten van spanning en ontspanning bevatten

Voor Fétis is het duidelijk dat tonaliteit en de ladder onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn. Niet alleen is tonaliteit een organisatie, maar vooral ook een sociaal geconditioneerd geheel, waarin ladders als culturele manifestaties worden geduid, als resultaat van gedeelde ervaring en educatie. De natuur voedt de elementen van tonaliteit, maar de menselijke uitleg en gevoelens bepalen de specifieke melodische en harmonische systemen. Daarom is tonaliteit vooral evolutionair en niet voorbehouden aan een tijdperk. Fétis ziet tonaliteit dan ook niet primair harmonisch, zoals Choron dit wel doet. Fétis ziet vier tonaliteitstypen¹¹:

Unitonalité. Dit type kent de Gregoriaanse zang als basis en bevat voornamelijk consonante samenklanken die geen modulatiemogelijkheid kennen, vanwege het ontbreken van de tritonis tussen de vierde en zevende toon van de ladder. Fétis noemt dit ook wel de *tonalité ancienne*.

Transitonalité. Het dominantseptiemakkoord wordt geïntroduceerd in de harmonische verhandelingen tussen Zarlino en Monteverdi¹². Deze ontwikkeling is gerelateerd aan de codificatie van cadenssystemen en periodieke frasestructuren.

Pluritonalité. Modulatie wordt bereikt door enharmonische verhoudingen waarin een akkoord(toon) wordt beschouwd als gemeenschappelijk spilakkoord tussen twee verschillende ladders. Mozart zet dit als eerste als expressieve uiting in. Het verminderd septiemakkoord en het overmatig sextakkoord worden ook belangrijk, aangezien zij verschillende toonsoorten kunnen bereiken.

Omnitonalité. Dit is de finale fase van tonaliteit, belichaamd door Wagner, in wiens muziek de alteraties van de intervallen van natuurlijke akkoorden en wijziging door vervanging van noten zo complex is dat het onmogelijk is het originele akkoord aan te wijzen. Dit is een periode van extremen.

Schönbergs leerling Josef Rufer trekt de uiterste consequentie uit Fétis' opvatting over tonaliteit. In zijn boek *Die Komposition mit zwölf Tönen* (M. Hesses Verlag, 1952)¹³ beschrijft hij de dodecafonie als een van de *types de tonalité*. Toonsystemen zijn enerzijds toonbestanden, anderzijds complexen van relaties. Hetzelfde toonbestand kan verschillende bewerkingsprincipes hebben. (de chromatische ladder kan als onderlaag gelden van zowel een majeure ladder als een twaalftoonreeks). Andersom kan hetzelfde bewerkingsprincipe als grondslag dienen voor verschillende toonbestanden (uit een kwintenketting kunnen bijvoorbeeld de tritoniek d-g-a-d', de pentatoniek c-d-f-g-a-c' en de heptatoniek¹⁴ d-e-f-g-a-b-c'-d' worden ontleend). Om dit te kunnen scheiden van elkaar, geldt de toonvoorraad dan als toonsysteem, dat door de tonaliteit wordt geregeld. (Fétis spreekt over het *principe régulateur des rapports*). Rufer schrijft:

"The semitonal scale comprises all twelve pitchclasses and make no functional distinctions among them."

¹¹ Online artikel: Arlin, Mary I. "Fétis' Contribution to Practical and Historical Music Theory." *Revue belge de Musicologie*, Vol. 26/27 (1972/1973), p. 106

¹² De "geboorte" in muziek van dit akkoord ziet Fétis in Monteverdi's madrigaal *Stracciami pur il core* uit 1592.

¹³ Carl Dahlhaus gaat in zijn artikel *Tonalität* in op Rufers publicatie.

¹⁴ De heptatonische toonladder verdeelt het octaaf in zeven tonen. Bekende voorbeelden zijn de diatonische ladders en de diverse typen mineurladders.

Choron en Fétis geven in feite de twee sporen aan die we hierna in de literatuur terugvinden. Chorons spoor omschrijft tonaliteit als harmonisch systeem, dat de onderlinge harmonische betrekkingen door gerichtheid op een tonica regelt. Fétis' spoor omschrijft tonaliteit als een toonsysteem waarin tonen geordend en in onderling verband worden geplaatst. Het tonaliteitstype regelt deze ordening. Anders gezegd: het toonbestand geldt als toonsysteem en de tonaliteit als regelend principe. Beiden hebben echter ook een belangrijke overeenkomst: de muziek van Monteverdi bevat zelfstandige dominantseptiemakkoorden en daarmee wordt tonale harmonie geboren, aldus Choron. Fétis volgt Choron hierin, weliswaar vanuit een andere invalshoek. Hij geeft onderstaand notenvoorbeeld *Cruda Amarilli* (1605) als voorbeeld. Fétis geeft hiermee het verschil aan tussen de *tonalité ancienne* en *moderne*: omdat de dissonant onvoorbereid is, zal het akkoord in maat 13 eerder als harmonie dan als een resultaat van stemvoering gehoord worden.

The image shows a musical score for the vocal parts of 'Cruda Amarilli' by Monteverdi. It includes five staves labeled C (Soprano), A (Alto), Q (Tenor), T (Tenor), and B (Bass). The lyrics are written below the staves. A circled note is present in the soprano part (C) at the end of the first line of music.

Muziekvoorbeeld 2 Monteverdi: *Cruda Amarilli* (1605), SV 94

Hoewel Fétis' zich op glad ijs begeeft door de mysterieuze krachten binnen en ladder als puur metafysisch te omschrijven, raakt hij toch een cruciaal onderwerp aan: de meeste van alle tonale theorieën herkennen dat tonale fenomenen niet statisch en bewegingloos zijn, maar dynamische kwaliteit bezitten. Voor Rameau was de aantrekkingskracht van de dominant op de tonica vergelijkbaar met de zwaartekracht in de natuur. Met deze metafoer omschrijft hij de verbindingen tussen harmonieën en de bewegingen van deze harmonieën in en naar een cadens. Schönberg stelt relaties in ladder als het instinctieve leven van tonen voor, waarbij de dominant heerst over de tonica.^{15 16}

2.3 Tonaliteit en harmonische analysetheorieën

De twee visies op tonaliteit die Choron en Fétis representeren, komen min of meer overeen met twee theoretische concepten over tonale muziek: de functieleer van Riemann en de trappenleer (Stufentheorie) van Weber.

De functieleer gaat uit van de tonica als referentiepunt. Alle harmonieën zijn op enigerlei wijze betrokken op deze tonica, al dan niet met gebruikmaking van tussentrappen en tussentoonsoorten. De trappenleer gaat uit van de toonladder als referentiepunt, waarop akkoorden worden gebouwd.

¹⁵ Schönberg, 1911:37

¹⁶ Brian Hyer gaat in zijn artikel *Tonality* uitgebreid in op de retoriek die auteurs bezigen als ze de krachten binnen een toonladder omschrijven. Termen als *Master*, *Oberknecht*, *Obermagd*, *Taglöhner*, *Untermagd* en *Untersläufferin* komen voorbij om de relaties binnen de ladder en hiërarchie van akkoorden op basis van de ladder te omschrijven.

Zowel de functie- als de trappenleer gebruikt Romeinse cijfers om de akkoorden te duiden.¹⁷ In feite is echter de functieleer een uitbouw van Webers trappenleer. De tonale cadens van Rameau wordt door Riemann (als grondlegger van de functieleer) gezien als *Drie-Funktionen-System*. Tonen van een ladder zijn representanten van de tonica, dominant en subdominant. Muziek uit bijvoorbeeld de Renaissance (waarin de tonen niet als zodanig zijn op te vatten), is volgens Riemann een rudimentaire voorvorm of toeval. Riemann stelt het tonaliteitsbegrip gelijk aan het functiesysteem, of wel: tonaliteit is gelijk aan functionele tonaliteit. Alle muziek wordt ter beoordeling door Riemann door de functionele mangel gehaald. Muziek die niet (functioneel) tonaal is, zoals muziek uit de Renaissance, kan hij slechts als primitief voorstadium zien van de muziek van zijn tijd.¹⁸ Ook Max Reger, leerling van Riemann, ziet functionele analyse als onontbeerlijk hulpmiddel voor de harmonische analyse van de laatromantische muziek.¹⁹ Hermann Grabner, leerling van Reger, noemt functionele tonaliteit ook wel Dur-Moll-Tonalität. *Funktion* is volgens hem de betekenis van een deel voor het geheel. Ieder deel van een muziekstuk staat in dienst van het geheel. Dit kan om de melodietoon, een harmonie of een vormdeel zijn. Deze relaties worden geregeld door tonaliteit. Dit is een consequente denklijn vanuit de visie van Choron.

2.3.1 Functionele tonaliteit

Functionaliteit schept hiërarchie in toonzettingsprocedures, waardoor tonen in dienst komen te staan van elkaar. Het vormt een wezenlijk onderdeel van tonaliteit. Als gevolg van functionele krachten ontstaan melodieën of harmonische verbindingen. De stuwende kracht in een melodie kan gezien worden als functionaliteit. Functionele harmonie is een stijlkenmerk dat bij Mozart tot volle wasdom komt. Hermann Grabner beschrijft het begrip *Funktion* in zijn *Harmonielehre*, binnen de context van de harmonische *Dur-Moll Tonalität*. Met andere woorden: hij spreekt specifiek over functionele harmonie. Functionele harmonie is een stijl die zich het beste laat omschrijven als de stijl van de geprolongeerde cadens, waarin subdominant, dominant en tonica elkaar opvolgen. Grabner schrijft:

“Unter Funktion versteht man die Bedeutung eines Teiles für die Gesamtheit; auf musikalische Verhältnisse übertragen:

- Die Bedeutung eines Melodietones für den Gesamtverlauf der Melodie
- Die Bedeutung einer Harmonie für die Logik der ganzen harmonischen Entwicklung.
- Die Bedeutung eines Formabschnittes für den Gesamtverlauf der Form.”²⁰

Grabner voegt eraan toe dat de functionele betrekkingen door de tonaliteit worden georganiseerd, want tonaliteit is:

- die Beziehung aller Melodietöne auf einen gemeinsamen Grundton.
- die Beziehung aller Harmonien auf eine allen gemeinsame Grundharmonie.
- die Beziehung der Tonarten der formalen Abschnitte eines Stückes zur gemeinsamen Grundtonart.

¹⁷ De grondlegger van de functieleer Hugo Riemann gebruikte geen trappen, maar functiesymbolen. Louis en Thuille maken een notatiesynthese door de Stufennotatie te combineren met een functioneel denken.

¹⁸ Kok, 2010:39

¹⁹ Aldus Hermann Grabner, die de aantekeningen van zijn lessen bij Max Reger uitbracht in *Regers Harmonik*. Gijsbert Kok zou Riemann, Reger en Grabner echter niet op 1 lijn willen stellen. Reger was beslist niet dogmatisch en gebruikte het functie- en trappensysteem in zijn lespraktijk door elkaar. Dit zie je ook teurg in zijn *Modulationslehre*. Regers muziek is bovendien niet altijd met Riemanns functieleer verklaarbaar. Grabner stelt Reger “functioneler” voor dan hij feitelijk was, aldus Kok (gesprek 28 mei 2014)

²⁰ Grabner, 1967: 23

Grabners uitgangspunt is, in navolging van Riemann, de functieleer.²¹ Waar Riemann de tonale betrekkingen van de harmonieën baseert op kwintverwantschappen, verruimt Grabner dit: “Die tonale Beziehung wird durch Quint- und Terzverwandschaft hergestellt.”²²

Om te kunnen spreken van functionele tonaliteit, is een harmonische progressie S-D-T (of bestanddelen van deze progressie) uitgangspunt. Om deze progressie mogelijk te maken, is nodig:

- op het terrein van de stemvoering: de leidtoon, immers: het is de leidtoon die dominantwerking in de hand heeft
- op het gebied van het akkoord: tertsenstructuur, immers: als deze structuur wordt verlaten ten gunste van bijvoorbeeld een akkoord gebouwd op secundes of op kwarten, is de functionele progressie uitgeschakeld.
- op het gebied van organisatie: de grote of kleine tertstoonladder, immers: willekeurige drieklanken achter elkaar zonder achterliggende toonladder zijn lastig functioneel tonaal te noemen, met name omdat de functies S-D-T aan de ladder (inclusief chromatische alteraties) gebonden zijn.

In de loop van de 19^e eeuw ontstaan er tendensen die de functionele tonaliteit ondermijnen en verzwakken, zonder dat daarmee de muziek “a-tonaal” wordt. De herinnering aan tonaliteit blijft bestaan, er is een tonaal referentiekader. Klankverzelfstandiging en klankkleur zijn belangrijke aspecten in dezen. Dit kan leiden tot niet-functioneel tonale drieklanksmuziek, of zelfs niet-traditioneel tonale harmonie. Een voorbeeld hiervan zien we in één van de Lyrische Stücke van Edward Grieg: *Vorüber* (opus 61, nr. 6)²³. Hoewel er een functioneel herkenbare basgang aanwezig is en we de cadens als een sterk gealtereerde functionele progressie kunnen interpreteren, is het twijfelachtig of iemand de laatste vier akkoorden als IV6-II7-V4/3-I zou horen. De enige traditionele harmonische progressie is de laatste authentieke cadens (met een verlaagde kwint). De muziek die aan deze cadens voorafgaat maakt gebruik van stemvoeringsakkoorden en creëert een niet-functionele akkoordprogressie, door parallelle beweging, waarmee de relatie tot een tooncentrum zoek raakt. Er is dus een subtiel en wisselend spel van tonale elementen en tonaliteitsondermijnende of tonaliteitsverrijkende elementen.

The image shows a musical score for Edward Grieg's *Lyrische Stücke*, opus 61, nr. 6. The score is in G major and 2/4 time. It features a piano (*p*) dynamic. The right hand part consists of a series of chords, while the left hand part has a bass line. The final cadence is marked with 'e: (i)' and 'V_{b5} i'.

Muziekvoorbeeld 3 Grieg, *Lyrische Stücke*, opus 61 nr. 6

²¹ De tonaliteit is gebaseerd op drie kwintverwante drieklanken die samen alle tonen van de diatonische toonladder bevatten: tonica, dominant en subdominant (T, D, S). Zij vormen de kern van de harmonie en worden functies genoemd, een begrip dat Riemann nooit exact gedefinieerd heeft. Pas laat in zijn leven komt hij tot de volgende omschrijving:

“Funktionsbezeichnung der Harmonien ist die Andeutung der verschiedenartige Bedeutung (Funktion), welche die Akkorde nach ihrer Stellung zur jeweiligen Tonika für die Logik des Tonsatzes haben”. (Riemanns Musik-Lexicon, 1909. Geciteerd naar Imig 1970. Hij spreekt hier dus over de *Funktionsbezeichnung*, niet over het begrip functie als zodanig. Zie ook Kok, 2010, pag. 46 e.v.)

²² Grabner, 1967: 25. Grabner zal later uitleggen dat de tonica, dominant en subdominant, kwintverwant, de dragers van de tonaliteit zijn en de hoofdfuncties vormen. De mediantklanken van deze functies, tertsverwant, vormen als substituten van de hoofdfuncties de nevenfuncties. (pag. 89 e.v.) De laatromantische muziek verklaart Grabner als *Erweiterte Tonalität*, waarin tonen uit de Dur- en Moll-ladders over en weer worden uitgewisseld. (pag. 159 e.v.)

²³ Voorbeeld ontleend aan Kostka, 2010:6

Functionele tonaliteit is een dikwijls voorkomende term, die de zogenaamde *common-practice period* beschrijft. In navolging van Riemann wordt hieronder verstaan dat muziek uit deze periode uiteindelijk als een geprolongeerde cadens kan worden opgevat. Ludwig Holtmeier beschrijft in zijn artikel "Ist die Funktionstheorie am Ende?" hoe de functietheorie in feite een puur Duitse aangelegenheid is. Zelfs in Oostenrijk heeft de theorie nooit vaste grond gekregen: Sechter, Schönberg en Schenker waren allen Stufentheoretici. In Engeland en Amerika was het met name de Urlinietheorie van Schenker die bepalend is geworden voor het onderwijs aan de hogescholen, terwijl in de Angelsaksische en de Zuid-Europese landen de Stufentheorie als uitgangspunt voor de harmonieleren geldt.²⁴ De functietheorie kent twee grote problemen, die ook Riemanns en Grabners gelijkstelling van functionele tonaliteit aan tonaliteit, onder druk zet:

1. De functietheorie negeert in haar radicale verticaliteit de ook in harmonische processen werkzame horizontaliteit, de lineaire processen
2. De functietheorie kan ahistorisch werken, omdat in haar overkoepelend systeem historische verschillen wegvallen.²⁵

Ad 1. Ieder akkoord heeft een functie in relatie tot een ander akkoord. De ideaaltypische functionele analyse is "das schrittweise Fortschreiten von Akkord zu Akkord". Modulatie is hierbij de functiewissel van een akkoord, bereikt door haar verbinding met het volgende akkoord. Holtmeier: "Der Akkordverbindungs-begriff der Riemannschen Funktionstheorie kennt nicht der linearen der "Formel", der drei oder vier harmonische Schritte zu einer Einheit bündelt und die harmonische Funktion des einzelnes Akkordes nur im Kontext des gesamten Formelzusammenhangs deutet."

Ad 2. Rameau beschreef in zijn traktaten de muziek van zijn tijd, die hij vervat in een harmonische cadens. Alles is vervat in nieuwe begrippen als *tonique*, *dominante* en later *sous-dominante*, gericht op eenheid en geslotenheid binnen een systeem. In de hierop gebaseerde functietheorie heeft de grote drieklank met klein septiem dominantfunctie. Als voorbeeld echter een harmonische wending in Bach's koraal *Danket dem Herren, denn er ist sehr freundlich* (BWV 286).²⁶

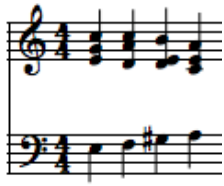
Muziekvoorbeeld 4 Functieleer en lineaire elementen

Een dergelijke wending hoort tot het vaste repertoire van de barokke schrijfwijze. De klassieke functieleer, zoals Riemann die ontwierp, heeft grote problemen met duiding van het eerste omkaderde akkoord. Immers klinkt het als een dominantakkoord dat met het daaropvolgende dominantakkoord niet in een systematisch zinvolle samenhang gebracht kan worden. Geen enkel probleem in functionele zin, maar wel op het gebied van stemvoering, zou de onderstaande progressie opleveren: II6/5-V6/5-I. Beide voorbeelden kennen in principe dezelfde harmonische fenomenen. Uiteraard is het de mogelijke uitbreiding van de toonvoorraad van de kleine tertstoonladder, die de overmatige en 'verboden' secundesprong uit voorbeeld 3 zal oplossen.

²⁴ Holtmeier, 1999:72 e.v.

²⁵ Het valt buiten het kader van de scriptie om uitgebreid de relativiteit van de functieleer te behandelen. De geïnteresseerde lezer verwijs ik naar de scriptie van Gijsbert Kok (2010) waar dit onderwerp onderdeel was van het onderzoek. In mijn verslag wil ik slechts de tonaliteitsvisie van Riemann en consorten in de lijn Choron kort aanstippen, om het begrip tonaliteit uiteindelijk scherp te stellen.

²⁶ Voorbeeld ontleend aan Holtmeier, 1999: 74



Muziekvoorbeeld 5 Variant

Holtmeier: "Nähme eine funktionstheoretische Analyse dieses lineare Gesetz in sich auf (hij bedoelt dan het vermijden van de overmatige 2 door in de mineur ladder dur-tonen te nemen), ließe sich das fis des ersten Beispiels als ein dem von linearen Gesetzen bestimmten harmonischen Kontext angepaßtes f lesen, seine Funktion somit ungeachtet seiner dominantischen Struktur als subdominante beschreiben."²⁷ Nog lastiger kan het worden binnen een polyfone organisatie. Voorbeeld 4 geeft een passage uit Bachs *Johannes Passion*, waarin de harmonie primair het resultaat is van vier gelijkwaardige stemmen.

Nº 25. Coro.

sprachen die Juden zu ihm:

Wir dürfen Niemand, Niemand töd - ten, Niemand
 Wir dürfen Niemand, Niemand töd - ten, Niemand
 Wir dürfen Niemand töd - ten, Niemand
 Wir dürfen Niemand, wir dürfen Niemand töd - ten, Niemand

Am:V I V V7 VI (VII) VII? VII

töd - ten, wir dürfen Niemand töd - ten, wir
 tödten, wir dürfen Niemand tödten, wir dürfen Niemand töd -
 tödten, wir dürfen Niemand töd -

I VI6 V6 (V2) IV6 I6 (VII2) IV6/4 (VII6/4) ? wir dürfen Niemand
 Dm:V2 I6 (VII2) IV6/4 (VII6/4) ? Gm:III6 (VII6) V7

dür - fen Nie - mand töd - ten, Niemand töd -
 ten, wir dürfen Niemand töd -
 ten, wir dürfen Niemand töd - ten, Niemand
 töd - ten, wir dürfen Niemand töd - ten

IV6 (VII - ?) V6/5 I (VII4/3) IV6 IVdm ? V7 | patroon II-V-I

Muziekvoorbeeld 6 Passage *Johannes Passion* Bach, BWV 245

²⁷ Holtmeier, 1999:74

Dat de contrapuntische stemvoering, in samenwerking met de generale bas, de primaire regelaar is, lijkt me een belangrijke verschil met bijvoorbeeld Mozart's *Sonate* in A (KV 331). Hier is het niet meer de generale bas die initiator is van het gehele muzikale bouwwerk, maar de harmonische progressie waarin functionaliteit alle muzikale fenomenen bij elkaar houdt.



Muziekvoorbeeld 5 Functionele harmonie KV 331

Ondanks de problemen die de functieleer met zich mee kan brengen, ligt de kracht van de theorie in de betekenis en werking ervan: het uitgangspunt is de vraag naar waarom iets gaat en klinkt zoals het gaat en klinkt. De 'functie' is een functie die in de luisteraar werkzaam is.²⁸ Dat de zekerheid van de klankopeenvolging niet onveranderlijk en aan tijd gebonden is, staat ook voor de hedendaagse functietheorie buiten kijf.²⁹

2.3.2 Van functionele tonaliteit naar monotonaliteit

De tonaliteit wordt in Grabners optiek verruimd door de *Dur-Funktionen im gleichnamigen Moll und Moll-Funktionen im gleichnamigen Dur zu verwenden*.³⁰ Grabner stelt hiervoor een *Tafel der erweiterten Tonalität* op. Met deze *Tafel* wil Grabner laten zien hoe harmonieën direct of indirect betrokken zijn op een grondharmonie.

Een dergelijke *Tafel* is in zijn essentie vergelijkbaar met de *Tonnetze* van Hugo Riemann. Voor een overzicht hiervan verwijs ik naar het onderzoek van Gijsbert Kok, die deze *Tonnetze* in zijn verslag laat zien en de werking hiervan uitlegt.³¹ Een dergelijke poging komen we vaker tegen bij functietheoretici, die in feite een theorie ontwikkelen om de harmonische ontwikkeling in de tweede helft van de negentiende eeuw te kunnen verklaren. Zo breiden auteurs als Otakar Hostinsky en Josef Achtelik de functietheorie uit en vullen het *Tonnetz* verder in. Neumann (1951) is hiervan het eindstation door functienamen als *Oberparallelenmollduppelsubdominante* en *Doppelunterparallelendurdoppeldominante* te hanteren. De *Doppelunterparallelentonica* is de grote drieklank van Fis in C. Het akkoord moet een plek krijgen in een systeem en deze uiterst doorgevoerde interne logica lijkt belangrijker dan een gehoorsmatige, muzikale ervaring. Het resultaat van een dergelijk systeem is uiteindelijk monotonaliteit: een complete invulling van het *Tonnetz* betekent dat alle harmonieën een functie krijgen binnen een uitgangstonsoort. In de

²⁸ Ook dit is relatief. We spreken uiteraard over de West-Europese kunstmuziek, maar ook voor hedendaagse oren is het (wellicht onder invloed van lichte muziek?) niet meer vanzelfsprekend dat een klein septiem op een grote drieklank een dalende oplossingsrichting heeft.

Overigens meende Riemann aanvankelijk dat de functie een fysische eigenschap van de klank was, het kwam door de natuur (boventoonreeks). Onder invloed van de (klank)psychologie, zoals bijvoorbeeld door de werken van Carl Stumpf vertegenwoordigd, legde Riemann later meer het accent op de hoorder. Luisteren is dan een actieve daad, het 'meebelevende' en interpreteren van de muziek.

²⁹ Dieter de la Motte schrijft in zijn voorwoord van *Harmonielehre*: "Die wesentliche Unterschiede der Harmonik um 1600 und der der Bachzeit, Mixturtechniken Debussys, besondere Probleme der Opernharmonik, Liszts Weg zur Atonalität, unterschiedliche Kadenzformen bei Händel und Mozart, Wagners Vierklänge, (...) Technik der Klangverbindung bei Schönberg, diese und zahlreiche andere Themen für Kurzreferate mit Demonstrationen am Klavier bieten sich an für Prüfungen nach einem anhand dieses Buches vorgenommenen Ausbildungsgang." (1975/1991: 8)

³⁰ Grabner, 1967:159

³¹ Kok, 2010: 61 e.v.

volgende paragraaf zullen we zien dat Schönberg via een geheel andere weg tot een monotoonaal systeem komt.³²

2.4 Arnold Schönberg over tonaliteit

Schönberg geeft verschillende definities van het begrip tonaliteit.

In zijn *Harmonielehre* gaat Schönberg uitgebreid in op tonaliteit. Zijn opvatting over tonaliteit omvat de gehele muziekgeschiedenis: “Die Tonalität ist eine sich aus dem Wesen des Tonmaterials ergebende formale Möglichkeit, durch eine gewisse Einheitlichkeit eine gewisse Geschlossenheit zu erzielen.” (HL: 28). Schönberg legt verder uit dat deze eenheid gerealiseerd kan worden door slechts die klanken en progressies van klanken te gebruiken die een relatie hebben met de tonica van het werk. Deze omschrijving kent geen historische kaders en derhalve ook geen verschil tussen tonaliteit en modaliteit. In dit opzicht hangt Schönberg in feite Fétis’ visie aan: alle regulerende systemen zijn verschijningsvormen van hetzelfde, alleen geven ze een ander ontwikkelingsstadium aan.

De definitie stelt in feite tonaliteit gelijk aan toonsoort, en wellicht is daarom de term tonaliteit wel beter op zijn plaats. Tonaliteit bevat alle muziek, die gebruik maakt van ladderstructuren (modaal, moll/dur, pentatonisch, et cetera), zolang de muziek is gebaseerd op tooncentra.

Volgens Schönberg is al het muzikale materiaal uit de gehele muziekgeschiedenis terug te voeren op een bewerking van 12 met elkaar verbonden tonen. Tonaliteit is in zijn ogen een laddermanifestatie, die haar eigen wetten kent, gebaseerd op in de historie ontwikkelde conventies. Daarom bestaat er in zijn visie geen ‘natuurlijke’ tonaliteit, die gebaseerd is op eeuwigdurende wetten, bijvoorbeeld omdat een ladder onttrokken is uit boventonen.

Uit zijn *Harmonielehre* komt ook het citaat:

“Jeder Akkord also, der neben den Hauptton gesetzt wird, hat mindestens ebenso die Neigung, von ihm wegzuführen, wie zu ihm zurückzukehren. Und soll Leben, soll ein Kunstwerk entstehen, so muß dieser bewegungszeugende Konflikt angegangen werden. Die Tonalität muß in Gefahr gebracht werden, ihre Herrschaft zu verlieren (...). Und so erklärt sich die Ausweichung vom Hauptton als ein Bedürfnis des Haupttons selbst (...). Je größer diese Anstrengung war, desto überwältiger die Wirkung des Sieges”. (pag. 183-184)

Volgens dit citaat is tonaliteit niet zozeer een vertrekpunt, maar een eindpunt, het resultaat van een intensief dynamisch proces. Het feit dat de eerste *Kammersymfonie*, opus 9, begint in de regio van F groot betekent niet noodzakelijk dat de hoofdtoonsoort E wordt verzwakt, integendeel: de toonsoort E kan heersen dankzij de strijd tussen tegenstelde en concurrerende krachten. In dit opzicht gaat de *Kammersymfonie* niet over “E groot”, maar over het conflict tussen E, F en andere regio’s of andere manieren van toonhoogteorganisatie.³³ Schönberg neemt in deze visie op tonaliteit een voorschot op het tonale conflict dat hij *schwebende Tonalität* noemt.

³² In deze paragraaf heb ik vooral de functionele behandeld. De minder centralistische en cadensale Stufentheorie zal kort aan de orde komen in de paragraaf over Arnold Schönberg. Bespreking van de trappenleer van Heinrich Schenker laat ik verder achterwege. Schenker hecht een zeer groot belang aan stemvoering en het uitcomponeren van trappen. Naast de structurele harmonieën zijn er volgens hem veel versierende akkoorden, zonder structurele betekenis. De geïnteresseerde lezer verwijs ik naar de afstudeerscriptie van Gijsbert Kok (2010).

³³ Boucquet, 2007, boekbespreking Haimo, pag. 306.

Ook in het artikel “**Problems of Harmony**” (1934)³⁴ schrijft Schönberg over het begrip tonaliteit: “The concept of tonality coincides to a certain extent that of the key, in so far as it refers not merely to the relation of the tones with one another, but much more to the particular way in which all tones relate to a fundamental tone, especially the fundamental tone of the scale, whereby tonality is always comprehended in the sense of a particular scale.”

Tonaliteit staat in zoverre gelijk aan een toonsoort, dat alle tonen gerelateerd zijn aan een tonicatoon, in het bijzonder de tonicatoon van de ladder. Schönberg stelt de definitie nog scherper in dit artikel: “Tonality is the art of combining tones in such successions and such harmonies or successions of harmonies, that the relation of all events to a fundamental tone is made possible.”

In zijn *Structural Functions* (1948) behandelt Schönberg eveneens het onderwerp tonaliteit. Hij introduceert de term monotonaliteit. Modulaties zijn verdwenen, en in plaats daarvan wordt er één tonica geaccepteerd als centrum. In feite is tonaliteit hiermee gelijkgesteld aan toonsoort (Met een tonica als referentiepunt voor harmonische constellaties en progressies, is tonaliteit een op de grondtoon betrokken stelsel van harmonieën, vergelijk paragraaf 2.1). Modulaties zijn mogelijk naar regio's die in verbinding staan met dit centrum. Iedere harmonische progressie of harmonisch geheel staat in een bepaalde relatie tot dit centrum.

Schönberg bouwt in feite de *Stufentheorie* verder uit en komt via deze weg tot een monotonaliteit, gevangen in de door hem ontwikkelde *Chart of the Regions*.³⁵ Ook dit systeem kent, net als het monotonale functiesysteem, ingewikkelde sybolen: SMsm staat voor de submediant major's submediant minor. In C betekent dit een *minor region* van Fis klein.³⁶ Schönberg gebruikt ook de term *suspended tonality*. Hiermee bedoelt hij dat de tonica gedurende langere tijd wordt ontweken, waardoor de tonaliteit gaat zweven. In zijn *Harmonielehre* heeft Schönberg het over *schwebende Tonalität*.³⁷

2.5 Recente bijdragen over tonaliteit

Stefan Kostka en Dorothy Payne geven in hun leerboek *Tonal Harmony* de volgende definitie: “Tonal harmony refers to music with a tonal center, based on major and/of minor scales, and using tertian chords that are related to one another and to the tonal center in various ways.” Deze definitie is gekozen uit didactisch oogpunt, ook Kostka en Payne realiseren zich dat niet alle muziek met een tonaal centrum gebruikt maakt van functionele harmonie. Als tonaal centrum wordt door hen omschreven een “pitchclass, that provides a center of gravity”.

Hoewel deze definitie er één is van tonale harmonie (en niet van tonaliteit), kan het begrip “tonal harmony in de definitie gemakkelijk worden vervangen door “tonality”. Tonaliteit kent een tonaal centrum (tonica), is gebaseerd op mineur en majeureladders, en maakt gebruik van tertsgestapelde akkoorden die met elkaar verbonden worden op verschillende manieren.

Aldwell en Schachter geven in hun leerboek *Harmony and Voice Leading* allereerst een algemene tonaliteitsdefinitie, die volgens hun gebaseerd is op de heersende mening van denkers over muziek: “The term tonal describes any piece or type of music organized around a central tone. The principle

³⁴ Opgenomen in *Style and Idea*, 1975: 268-287

³⁵ Schönberg, 1954: 19 e.v.

³⁶ *Tonnetz*-functionalisten erkennen óók modulaties. Er ontstaat dan een nieuw tooncentrum, waarop alle akkoorden gericht zijn. Een *Tonnetz* benoemt alle akkoorden in relatie tot de tonica. Komt er een nieuwe tonica, dan ga je uit van een nieuw *Tonnetz*.

³⁷ Schönbergs concept “schwebende Tonalität” is nuttig om zijn muziek tussen 1903 en 1906 goed te begrijpen. In hoofdstuk 3 zal ik hier verder op ingaan.

of organization would be called tonality.”³⁸ Met het oog op de didactische uitgangspunten van het boek wordt deze brede tonaliteitsdefinitie beperkt tot muziek die gebruik maakt van mineur- en majeureladders. Aldwell en Schachter noemen dit vervolgens major-minor tonality.

Stefan Kostka geeft geen duidelijke definitie van het begrip tonaliteit in zijn leerboek *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*. In de inleiding spreekt Kostka echter over muziek uit het tonale tijdperk, die ruwweg 300 jaar omvat, inclusief de Barok, Weense Klassieken en Romantische perioden. Het muzikale systeem is dat van “triadic tonality, the primary organizing force in the music of the three centuries”.³⁹ Vooral van belang in het kader van dit onderzoek is zijn uitleg van de *suspended tonality*, als hij ingaat op de ontwikkeling van tonaliteit aan het einde van de negentiende en begin van de twintigste eeuw. Als voorbeeld geeft Kostka onderstaande passage van Franz Liszt, waar sprake is van klankverzelfstandiging.

Muziekvoorbeeld 6 *Suspended tonality* in Liszt: *Blume und Duft* (1862)

De passage is in functioneel opzicht behoorlijk ambivalent. De dominant-septiemakkoorden werken niet mee aan bevestiging van welke toonsoort dan ook. Er is sprake van een non-functionele akkoordprogressie. De verbinding wordt echter overgenomen door andere elementen, zoals de stemvoering.

Schönberg spreekt in zijn *Structural Functions* ook over *suspended tonality*. Kostka en Schönberg hebben het echter over iets anders, als ze deze term gebruiken. Schönberg spreekt over een niet of nauwelijks klinkende tonica, ofwel een versluisde tonaliteit: er is wel een (harmonisch functionele) tonaliteit (lees: toonsoort) aanwezig, maar deze wordt niet bevestigd door een tonica. Door het uitblijven van deze bevestiging, ontstaan allerlei toonsoort-suggesties. Geëigende akkoorden hiervoor zijn *vagierend*, dubbelzinnig op te vatten. In zijn *Harmonielehre* noemt hij dit *schwebende Tonalität*.⁴⁰ Als voorbeeld geeft Schönberg zijn lied *Lockung* (opus 6 nr. 7), dat ook behandeld wordt in het hoofdstuk 3 van dit verslag: “Perhaps the most interesting feature of this song, as mentioned in my *Harmonielehre*, is that the tonic Eb, does not appear throughout the whole piece; I call this “schwebende Tonalität” (suspended tonality)”.⁴¹

Kostka heeft het echter over een tonaliteit die wordt opgeschort. Er is simpelweg geen toonsoort aanwezig. Dit kan ontstaan door het na elkaar plaatsen van tonaal dubbelzinnige akkoorden,⁴² zonder enige oplossing, zelfs geen *Trugschluß*. Wat Kostka bedoelt met *suspended tonality*, is vergelijkbaar met Schönberg’s *aufgehobene Tonalität*, zoals hij dit uitlegt in zijn *Harmonielehre* (pag. 460). Dit is een tonaliteit die de indruk geeft van harmonische ongebondenheid door de akkoordwendingen. In zijn artikel *My Evolution* geeft hij meerdere voorbeelden hiervan, om dan te

³⁸ Aldwell/Schachter, 2003:19

³⁹ Kostka, 1999/2012: 1

⁴⁰ Schönberg, 1912: 459 e.v.

⁴¹ Schönberg, 1948: 111

⁴² Schönberg spreekt in zijn *Harmonielehre* over *vagierende* akkoorden.

spreken over *unfixed tonality* en *undetermined tonality*. Dit zijn voor Schönberg vergelijkbare termen.

Het onderstaande schema vat de begrippen samen, zoals Schönberg en Kostka die gebruiken.

Schönberg	Betekenis	Kostka	Betekenis
Tonality	Toonsoort	Triadic tonality	Belangrijkste organiserende kracht tussen 1600 en 1900
Monotony ⁴³	Verklaring van alle in een werk voorkomende toonsoorten binnen een uitgangstonsoort, door <i>concept of regions</i>	Diatonic tonality	Alle muziek uit de 17 ^e en 18 ^e eeuw, die in essentie diatonisch is op alle niveaus
Extended tonality	Ladderuitbreiding, waardoor ver verwijderde transformaties en ingewikkelde harmonische progressies binnen de toonsoort kunnen voorkomen	Chromatic tonality	Gedeeltelijk een perceptie. Muziek die doordrenkt is met chromatiek, waardoor de diatonische basis niet langer meer duidelijk is voor de luisteraar
Suspendend tonality/Schwebende Tonalität	Ontwijking van de tonica, waardoor tonaliteit gaat zweven.	Suspended tonality	Opgeschorte tonaliteit, bijvoorbeeld door het na elkaar plaatsen van tonaal dubbelzinnige akkoorden, zonder oplossing. Harmonische ongebondenheid
Unfixed tonality of undertermined tonality of aufgehobene Tonalität	Opgeschorte tonaliteit, harmonische ongebondenheid.		

Behalve leerboeken c.q. harmoniekeren zijn er in muziektheoretische verhandelingen vele definities verschenen van het begrip tonaliteit. Richard Norton benoemt tonaliteit als “a decision against the chaos of pitch”.⁴⁴ Er is volgens Norton geen enkele reden om een organisatiesysteem van een toonvoorraad harmonisch in te vullen aangezien dit zou getuigen van een overwaardering van een muzikale stijl (namelijk de 18^e en 19^e eeuw) en de onderwaardering van veel meer andere stijlen. Steven Rings benadert tonaliteit veel meer als perceptie en ervaring. “Tonal hearing arises from organizing one’s aural sensations with respect to a single pitch class, the tonic”.⁴⁵ Het accent op een centristische tonica vinden we ook bij William Thomson, die stelt dat “centricity, in the focal sense, is the sine qua non of tonality”.⁴⁶ Hyer vat in zijn onderzoek samen: “Perhaps the most common use of

⁴³ In SF: 19: "According to this principle, every digression from the tonic is considered to be still within the tonality, whether directly or indirectly, closely or remotely related. In other words, there is only one tonality in a piece, and every segment formerly considered as another tonality is only a region, a harmonic contrast within that tonality...subordinate to the central power of [its] tonic. Thus comprehension of the harmonic unity within a piece is achieved."

⁴⁴ Norton, 1984:3

⁴⁵ Rings, 2011:3

⁴⁶ Thomson, 1999:242

the term is to designate the arrangement of musical phenomena around a referential tonic in European music from about 1600 to 1910.”

Carl Dahlhaus geeft in zijn artikel *Tonalität* (opgenomen in de MGG) niet zozeer een eigen definitie van tonaliteit, maar beschrijft veel meer hoe een keuze voor een harmonisch-gestuurde tonaliteitsdefinitie wordt gemaakt en kaart hierin aan dat verschillende begrippen door elkaar lopen: functionele tonaliteit, dominanttonaliteit, Dur-Moll-tonaliteit, harmonische tonaliteit. Hoewel ze als synoniemen worden gebruikt, bedoelen ze in feite wat anders.

De uitdrukking functionele tonaliteit (zoals Riemann dit omschrijft) impliceert dat buiten de tonica en dominant ook de subdominant een constructief kenmerk van tonaliteit is. Volgens Bukofzer is het *Drei-Funktionen-System* pas vanaf het midden van de zeventiende eeuw ondubbelzinnig aanwezig.⁴⁷ Spreekt men over dominant-tonaliteit, dan verschijnt de dominant-tonica-cadens, die vanaf ongeveer 1430 ontstaat.⁴⁸

Het begrip Dur-Moll-tonaliteit gaat ervan uit dat typen van Dur-Moll-melodieën anders opgebouwd zijn en anders functioneren dan de melodietypen die door de oude kerktoonsoorten zijn georganiseerd. Tonaliteit heeft dan betrekking op de 17^e tot en met 19^e eeuw. Daartegenover legt de aanduiding harmonische tonaliteit de nadruk op uitdrukking van toonaarden door klankprogressie in plaats van melodiemodellen. Als voorstelling van deze progressie naar de grondtoon kan echter zowel de overgang van de harmonische sext naar het octaaf (b/d – c'/c) als de progressie van dominant(septiem)akkoord naar tonicadrieklank gelden. Deze opvatting is essentieel, want harmonisch tonaal ontstaat dan in de 13^e of respectievelijk in de 17^e eeuw.

2.6 Atonaliteit

Schönberg moest weinig van deze term hebben. Bedacht moet worden dat het woord ‘atonaal’ zoals dit in Wenen in Schönberg’s dagen gebruikt werd, niet als synoniem voor vervanging van een mineur-majeursysteem gold, maar veelmeer de vernietiging van alle tonale verhoudingen betrof. Volgens Schönberg is het woord uit minachting gekozen door een journalist, die zich beslist niet bezighield met de muzikale eigenschappen van de werken in kwestie.

Los van deze polemiek doet Schönberg zelf een voorstel om het woord pantonaliteit (alle toonaarden tegelijk) te gebruiken. Dit woordgebruik maakt eens te meer duidelijk dat Schönberg zichzelf ziet als iemand die staat in de traditie: immers impliceert de term veelmeer expansie of evolutie van procedures uit het verleden, niet zozeer afschaffing van iets.

Met Schönberg ben ik het eens dat atonaliteit een negatieve term is.⁴⁹ Atonaal impliceert dat tonaliteit is afgebroken. Letterlijk genomen geeft het de suggestie dat het belangrijkste kenmerk van een atonale compositie is dat het niet tonaal is. Wat is dat dan? Als dit betekent dat er een tonica ontbreekt, is de definitie zinloos. In die zin zijn Stravinsky’s *Le Sacre du Printemps*, Lasso’s *Prophetiae Sibyllarum*⁵⁰ en Schönberg’s monodrama *Erwartung* allen “atonaal”, maar ze hebben vrijwel niets met elkaar gemeen, hoewel ze allen gebruik maken van dezelfde twaalf tonen.

⁴⁷ Bukofzer, 1974: 21

⁴⁸ Onderzoek van Heinrich Bessler, opgetekend in een artikel van Carl Dahlhaus over tonaliteit, opgenomen in de MGG.

⁴⁹ In deze paragraaf maak ik onder meer dankbaar gebruik van de overtuigende argumenten tegen het woord “atonaal” zoals Ethan Haimo die heeft opgeschreven in zijn voorwoord tot *Schoenberg’s Transformation of Musical Language*.

⁵⁰ In dit werk van Lasso speelt chromatiek een dermate belangrijke rol dat een tonica in grote delen van het werk nauwelijks is vast te stellen. Iedere slotdrieklank van een frase kan worden opgevat als plaatselijke

Als atonaal inhoudt dat belangrijke structurele kenmerken van de *common-practice period* ontbreken, is dit al een belangrijke nuancering. Dit betekent:

- als tonale muziek een tonica heeft, dan atonale muziek niet
- als tonale muziek gebruik maakt van een diatonische collectie, dan atonale muziek niet
- als tonale muziek verschil maakt tussen dissonantie en consonantie, dan atonale muziek niet
- als tonale muziek tertsgestapelde drieklanken en septiemakkoorden gebruikt als organisatiemiddel van harmonische progressies, dan atonale muziek niet.

Als deze 'tonale' kenmerken al niet te vinden zouden zijn in de zogenaamde 'atonale' werken van Schönberg, liggen nog steeds vele 'tonale' kenmerken aan de oppervlakte. Te denken is aan drieklanken of verschillende varianten van septiemakkoorden die verschijnen als akkoord(bestanddelen), of als componenten van lineaire progressies. In horizontaal opzicht doet de leidtoon nog steeds haar werk, en als dit het geval is, is er nog steeds sprake van een verschil tussen dissonantie en consonantie. Verschillende laddersegmenten zijn nog steeds gebruikelijk en melodische lijnen kennen vaak patronen die ook eerder werden gevonden.

Alban Berg is op 25 april 1930 voor de Weense Radio geïnterviewd over de vraag "Was ist atonal?" Volgens Berg wordt het woord 'atonaal' vooral gebruikt om muziek te beschrijven waarvan het harmonisch verloop niet voldoet aan de tot dan toe bekende wetten van tonaliteit. "Diese Bezeichnung "atonal" geschah zweifellos in der Absicht, herabzusetzen, so wie dies bei den zur selben Zeit aufgebrachten Worten, wie arhythmisch, amelodisch, asymmetrisch der Fall ist. Während sich aber diese Worte nur zu einer gelegentlichen Kennzeichnung spezieller Fälle eigneten, wurde die Bezeichnung "atonal" – ich muß schon sagen: leider – zu einem Sammelbegriff für eine Musik, von der man nicht nur annahm, daß sie keine Bezogenheit zu einem harmonischen Zentrum hat (um mich des von Rameau eingeführten Begriff er Tonalität zu bedienen), sondern, daß sie auch allen anderen Erfordernissen der Musik, wie Melodik, Rhythmik, formale Gliederung im kleinen und im großen nicht entspricht, sodaß die Bezeichnung heute eigentlich so viel heißt, wie keine Musik, ja, wie Unmusik." Berg stelt daarnaast dat slechts de harmonische basis is veranderd, maar dat alle andere elementen van de toenmalige muziek ook in de nieuwe muziek aanwezig zijn.⁵¹

Ethan Haimo concludeert vervolgens dat er twee opties over zijn: of we accepteren dat deze veronderstelde traditionele gebaren structurele significantie hebben of we moeten ze negeren, of in ieder geval de significantie ervan afzwakken. Mijn onderzoek en uitwerking in hoofdstuk 3 heeft direct met deze significantievraag te maken.

2.7 Samenvattend begripkader

Hyer vat in feite het veel gevolgde spoor van Choron samen onder de noemer "functionele tonaliteit". Volgens de lijn Fétis is deze tonaliteit slechts een type, immers: tonaliteit is een *principe régulateur des rapports*, die door de ladder wordt uitgewerkt. De toonladder is het organiserend orgaan van het bestaande toonmateriaal. De ladder is inspiratiebron voor melodieën en harmonieën, die mystieke krachten van spanning en ontspanning in zich dragen. Omdat melodie en harmonie zich ontwikkelen, kunnen volgens Fétis historisch gezien verschillende tonaliteitstypen worden onderscheiden.

tonica. Harold Gleason is van mening dat "Prophetiae Sibyllarum, with its wildly chromatic idiom anticipates the work of Gesualdo; some of the chord progressions in this piece were not to be heard again until the 20th century." (Harold Gleason: *Music in the Middle Ages and Renaissance* Bloomington, Indiana. Frangipani Press, 1986)

⁵¹ Het interview is door Willi Reich verwerkt en in 1936 opgenomen in 23, *Eine Wiener Musikzeitschrift*. (nr. 26/27)

In grote lijnen is er enerzijds een harmonisch-gestuurde tonaliteitsdefinitie en anderzijds een ladder-gestuurde tonaliteitsdefinitie. Een keuze voor een harmonisch-gestuurde tonaliteitsdefinitie wordt vaak gemaakt. Carl Dahlhaus heeft in zijn reeds behandelde artikel *Tonalität* aangetoond hoe verschillende begrippen door elkaar worden gebruikt, hetzelfde bedoelen, maar dat niet zijn.

Een vergelijking van Schönberg's terminologie met die van Kostka, maakte eveneens duidelijk dat dezelfde termen verschillende betekenis hebben. Vanuit de theorievorming is een enorme begripsverwatering ontstaan rondom tonaliteit. Daardoor is het moeilijk kaders te scheppen die aansluiten bij gezaghebbend onderzoek of schrijvers van importantie op terrein, om de eenvoudige reden dat zij allen verschillende begrippenkaders hanteren.

(Functionele) tonaliteit

Functionele tonaliteit heeft betrekking op harmonische betrekkingen (functionele harmonie) en houdt in dat er een stelsel van harmonieën aanwezig is dat als basis fungeert voor het gehele genoteerde en klinkende resultaat. Dit stelsel wordt gestuurd door een functionele kracht, die binnen de West-Europese muziek zijn weerslag krijgt door cadensvorming. Functionele harmonie is met andere woorden in de basis gelijk aan een (geprolongeerde) cadens. Aanwezigheid van dit harmonisch model kan alleen maar bij de gratie van tertsgestouwde harmonie en leidtoon. Functionele harmonie in dit model betekent per definitie tertsstrucuren binnen de akkoordbouw. Als deze akkoordstructuren namelijk worden losgelaten, is cadensvorming volgens dit harmonisch model – dat wil zeggen: de harmonische progressie subdominant-dominant-tonica – niet mogelijk.

Ook in de negentiende eeuw vormt harmonie de basis voor zowel melodie, stemvoering, ritmiek en metriek, gestuurd en gekaderd door het functionele verloop. Aan deze functionele harmonie wordt wel getornd. Richard Wagner vormt als componist een belangrijke schakel in de negentiende eeuw. Hoewel het wellicht in de lucht hangt, is emancipatie van de klank een belangrijke verdienste van Wagner. De klank treedt uit de functie. Hiermee wordt de logica van de functionele harmonie aangetast. En hoewel Wagner op deze wijze de functionaliteit enorm onder druk zet of soms zelfs tijdelijk opschort (Schönberg: *aufgehobene Tonalität*), is het harmonisch gemiddelde nog steeds functioneel te noemen. Wagners muzikale wereld was de wereld van Schönbergs jeugd. Ook Schönberg zoekt een uitweg uit de cadensale structuren of een verrijking van deze structuren. Hoe dit in zijn werk gaat, is de focus van het onderzoek en komt aan de orde in hoofdstuk 3.

Tonaliteit is echter breder en groter dan harmonie.⁵² Als definitie hanteer ik:

Tonaliteit is een toonladdermanifestatie. Ordening van toonhoogten vindt plaats door toonladders: toonhoogten worden in een ladder geplaatst. Vanuit deze ladder worden melodieën en samenklanken onttrokken die betrekking hebben op een grondtoon.

Tonaliteit kent met elkaar samenhangende fenomenen als functionaliteit en toonduur, die vorm geven aan een melodie of harmonie.

Ik licht dit toe aan de hand van cadensen, die zo oud zijn als de westerse muziekgeschiedenis. Hoewel de benamingen per muziektijdvak (etiket) verschillend zijn, zien we dat het slot van een frase wordt gearticuleerd door een cadensstijp, als structuurgevend element, als model. Er is blijkbaar een kracht aanwezig die toonhoogten organiseert op een dusdanige wijze dat er sprake kan zijn van spanning en ontspanning. Deze kracht hangt samen met de aanwezigheid van een fundamentele toon, als "heerser" van de toonladder. *De toonladder is de organisator van het toonmateriaal.* De ladder is de abstractie van een melodie.

⁵² Ik beperk me tot de Westerse kunstmuziek. Mijn kennis en ervaring schiet tekort op het gebied van Oosterse, Zuid-Amerikaanse, Arabische of Afrikaanse muziek, om zinvol beschouwingen hierop los te laten.

De functionaliteit is de stuwende kracht binnen de toonladder. De tonen in een ladder krijgen hierdoor een verschillende functie of betekenis. Functionaliteit als tonaal fenomeen is niets anders dan een deel onderdeel laten zijn van een groter geheel. De wijze waarop dit gebeurt is cultureel bepaald en als gevolg daarvan stijlahankelijk.

Het verloop van de toonhoogte is de inventie van de componist, gestuurd door functionaliteit: de tonale melodie zal een functioneel verloop kennen, waarbij hier functionaliteit dus niet uitsluitend in harmonische zin wordt bedoeld, maar in de relatieve betekenis van de tonen ten opzichte van elkaar. Deze functionaliteit functioneert echter in samenwerking met de toonduur.⁵³ Toonduur kan betrekking hebben op de ritmische verdeling van het toonmateriaal. Ritmiek geeft het materiaal een bepaalde lengte.



Muziekvoorbeeld 6 Ritmisch gewijzigde sonate Carl Philipp Emanuel Bach

Voorbeeld 6 is een sonate van Emanuel Bach, maar dan volgens geheel andere ritmische verhoudingen, waarbij juist tonen zijn verlengd of betoond die dikwijls van minder belang zijn, of voorafgaan aan een tonicatoon. Het spelen van dit tonale werk kan de luisteraar een uiterst niet-tonale ervaring geven.

Het is echter geenszins mijn bedoeling om begrippen als functionele tonaliteit overboord te gooien. Dit zou alleen maar verwarrend werken. Wanneer ik in het vervolg spreek over functionele tonaliteit, wordt expliciet het tonaliteitstype bedoeld zoals dat het muzikale denken in de tweede helft van de achttiende en de gehele negentiende eeuw domineerde: de functioneel harmonische kracht die de progressie subdominant-dominant-tonica organiseert.

In het volgende hoofdstuk zullen we zien hoe de muzikale taal van Schönberg (wiens vertrekpunt de functionele post-Wagneriaanse tonaliteit was) zich ontwikkelt in het eerste decennium van de twintigste eeuw. Daar waar kan wil ik het ingeburgerde, maar negatieve woord atonaliteit vermijden. In plaats daarvan zullen voorlopig termen als “nieuwe structuren”, “niet-traditionele harmonie”, enzovoort, worden gebruikt. In hoofdstuk 4 zal ik conclusies trekken ten aanzien van de ontwikkeling van tonaliteit in Schönbergs muziek.

⁵³ Richard Norton geeft een heel aardig voorbeeld door Schönbergs opus 23 te spelen met gelijke notenwaarden in plaats van de genoteerde ritmiek. Voor veel oren zal het werk dan opvallend ‘tonaal’ klinken, is zijn mening. Vanuit deze methodiek ben ik andersom te werk gegaan en heb ik de sonate van Bach anders geritmiseerd.

Hoofdstuk 3 Analyse vocale werken 1899-1908

3.1 Uitgangspunten analyse

Schönberg stond als componist aan het begin van zijn carrière middenin de Duits-Romantische traditie, zoals die belichaamd werd door Brahms, Wagner, Bruckner, Reger en Wolf. Deze muzikale taal was zijn referentiekader. Schönberg schrijft in zijn artikel "My evolution":

"No wonder that the music I composed at that time mirrored the influence of both these masters (Brahms and Wagner), to which a flavour of Liszt, Bruckner, and perhaps also Hugo Wolf was added. This is why in my *Verklärte Nacht* the thematic construction is based on Wagnerian model and sequence above a roving harmony on the one hand, and on Brahms' technique of developing variation on the other. (...) I think there were also some Schoenbergian elements to be found..."⁵⁴

Vanaf het begin van zijn carrière is Schönberg's muzikale taal volop in ontwikkeling. Stap voor stap verrijkt de componist zijn technieken waardoor zijn componeren steeds persoonlijker wordt. Om dit proces te kunnen volgen, moeten we eerst een analytisch beginpunt bepalen om van daaruit de compositorische ontwikkeling in kaart te brengen. Omdat bij Schönberg sprake is van een continue ontwikkelingsproces, is bepaling van een dergelijk beginpunt enigszins arbitrair. "Wherever we start, we are apt to feel slightly uncomfortable, as if we have entered without proper preparation into the middle of a complicated debate", aldus Ethan Haimo.⁵⁵ Het is niet anders, tenzij we beginnen bij de allereerste composities die door Schönberg in zijn tienerjaren werden gecomponeerd. In het kader van dit onderzoek is dit minder zinvol.⁵⁶ Het analytisch betoog laat ik beginnen bij opus 2, omdat hier Schönberg's eigen stijl voor het eerst naar voren komt. Of zoals Frisch dit verwoordt: "The songs of opus 1 are strikingly different both from what preceded them in 1897 and from what followed them in 1899. (...) He was to find his own path, his own voice, in his rediscovery of Dehmel's verse, specifically the collection *Weib und Welt*." ⁵⁷

In dit hoofdstuk kies ik voor opus 2 als startpunt, en dan specifiek het tweede lied *Jesus bittelt*. Dit levert een uitgangspunt op, dat wordt vergeleken met tijdgenoten. Vanuit dit uitgangspunt zal de vocale lijn chronologisch in de tijd worden gevolgd en een analyse van deze liederen zal duidelijk maken hoe de ontwikkeling van 'tonaal' naar 'atonaal' verloopt.

⁵⁴ Schönberg, 1975:80

⁵⁵ Haimo, 2006:8

⁵⁶ Walter Frisch heeft nauwkeurig onderzoek gedaan naar de vroegste werken van Schönberg en toont aan dat Schönbergs vroege werken schatplichtig zijn aan de muziek van Johannes Brahms (1993: 47, 64 e.v.).

⁵⁷ Frisch, 1993: 65; Haimo, 2006: 8; Ik citeer Frisch verder: 'the enharmonic and chromatic steps carry this phrase (het gaat hier om Schönberg's *Waldesnacht* uit 1897) well beyond the Brahmsian idiom of the rest of the song. Indeed this kind of line – as well as its harmonic underpinning (...) would be at home in a Schoenberg work of 1899, or perhaps in Gurrelieder. This passage shows quite vividly that *Waldesnacht* marks the farthest Schönberg could go within Brahms "style". Together with the variation movement of the D-Major String Quartet, the song can be said to represent the culmination of his period of Brahms study.' Walter Frisch ziet opus 2, de zettingen op gedichten van Richard Dehmel als het punt waar "Schönberg moves definitively beyond the Brahms style to explore and gain mastery over a more progressive chromatic language and more ambitious musica forms." (Frisch, 1993: 82) Hoewel in het vervolg van dit verslag zal blijken dat progressieve cadensale progressies, die typerend zijn voor Schönberg's ontwikkeling in deze tijd, ook al in opus 1 te vinden zijn, vormt Frisch' onderzoek op dit punt een belangrijk vertrekpunt voor mij. Frisch wordt hierin ondersteund door Haimo: "To my ear, all of his pre-1899 compositions sound at least somewhat derivative, be they redolent of Wagner or Brahms or perhaps Dvorak(...)." Reinhard Gerlach heeft de invloed van Dvorak op Schönberg onderzocht en komt tot de conclusie dat Schönberg's strijkkwartet in D (1897) wellicht invloeden van Dvorak kent. (Gerlach, 1972: 122-127)

De keuze voor onderzoek langs de vocale lijn is niet alleen uit oogpunt van mijn vocale achtergrond als koordirigent gekozen. Schönberg heeft meerdere malen aangegeven hoe belangrijk de poëzie voor hem is geweest in de keuzes die hij heeft gemaakt, sterker nog: poëzie was voor Schönberg een belangrijke drijfveer om te componeren.⁵⁸ Het aandeel vocale werken in Schönbergs vroege periode is dan ook enorm hoog.⁵⁹ Een andere factor die mee heeft gespeeld in de keuze voor de liederenlijn is het feit dat deze vocale werken relatief weinig bekendheid genieten en zelfs worden overgeslagen in onderzoeken en literatuur die Schönberg's vroege periode behandelen. Veel aandacht in de literatuur over Schönberg's muziek tot en met 1908 is er voor de instrumentale werken.⁶⁰ In een aantal recentere bijdragen krijgen de vocale werken wel meer plaats (Boucquet, 2007, Shaw and Auner, 2010 en Haimo 2007).

Het in een onderzoek links laten liggen van instrumentale werken heeft uiteraard het gevaar in zich dat ontwikkelingen worden gemist. Om dit te ondervangen spiegel ik de liedanalyse aan analyses van de instrumentale werken, zoals die op degelijke wijze zijn gedaan door Walter Frisch en Ethan Haimo, in respectievelijk *The Early Works of Arnold Schönberg* (1993) en *Schoenberg's Transformation of Musical Language* (2007).

De focus van het onderzoek ligt op de volgende werken:

- *Vier Lieder*, opus 2, nr. 2 (1899)
- *Sechs Lieder*, opus 3, nr. 2 (1899/1903)
- *Acht Lieder für Soprano*, opus 6, nr. 6 (1903/1905)
- *Sechs Orchesterlieder*, opus 8, nr. 1 (1903/1905)
- *Zwei Balladen*, opus 12, nr. 1 (1907)
- *Zwei Lieder*, opus 14, nr. 1 (1907/1908)
- *Das Buch der hängenden Garten*, opus 15, nr. 4 (1908/1909)

Met onderzoek naar deze ontwikkeling zal antwoord gegeven worden op de onderzoeksvraag: Hoe ontwikkelt zich de muzikale taal van Arnold Schönberg in het eerste decennium van de twintigste eeuw? Impliciet geef ik hierin mijn visie op Schönberg's standpunt over zijn eigen ontwikkeling: "...many people, instead of realizing its evolutionary element, called it a revolution."⁶¹ In deze periode geeft Schönberg aan dat hij afstand doet van een tonaal centrum.⁶² Hoe deze procedure verloopt, is onderwerp van onderzoek. Deze procedure wordt volgens Schönberg incorrect atonaliteit genoemd. Met de term pantonaliteit geeft Schönberg een alternatieve term, die in zijn ogen beter de lading dekt. In de marge van het onderzoek wordt meegenomen welke argumenten spreken voor het gebruik van de term pantonaliteit en welke argumenten dit tegenspreken.

⁵⁸ In artikelen als "My Evolution" of "Das Verhältnis zum Text" komt dit aan de orde.

⁵⁹ Het zijn niet alleen Schönbergs liederen die als vanzelf geënt zijn op poëzie. Zijn *Verklärte Nacht* (opus 4, 1899, gebaseerd op teksten van Dehmel), de *Gurrelieder* (1903), het derde en vierde deel van zijn *Tweede Strijkkwartet* (opus 10, 1907, met teksten van George), het citaat *Oh du lieber Augustin* in zijn *Eerste Strijkkwartet* (opus 7, 1905) getuigen van het belang van tekst voor Schönbergs composities. In ogenschouw nemend dat *Pelleas und Melisande* een symfonisch gedicht is, resteren slechts de *Kammersymfonie* (opus 9, 1906) en de *Drei Klavierstücke* (opus 11, 1909) als daadwerkelijk absolute muziek.

⁶⁰ Zowel the New Grove als de MGG bespreken Schönberg's ontwikkeling aan de hand van de instrumentale werken. De *biographical note* van Charles Rosen, opgenomen in zijn boekje *Arnold Schönberg* (1975/1996), bevestigt dit beeld: 1899 Composed Sextet *Verklärte Nacht*, op.4; 1900-1901 Composed the *Gurrelieder*; 1902-1903 Composed *Pelleas und Melisande*, op. 5; 1904-1905 *String Quartet* no. 1 in D minor, op. 7; 1906 *Chamber Symphony* no. 1, op. 9; 1907-1908 *String Quartet* no. 2 in F-sharp minor, op. 10; 1909 Three Piano Pieces, op. 11.

⁶¹ Citaat van Schönberg, in: "How one becomes lonely" in 1975: 50

⁶² Schönberg schrijft in zijn artikel "My Evolution" (1975: 86): "In this period (Schönberg spreekt hier over de periode van de *Zwei Balladen*, opus 12, *Friede auf Erden*, opus 13 en het *Tweede Strijkkwartet*, opus 10) I renounced a tonal centre – a procedure incorrectly called atonality.

Encyclopedische werken als *The New Grove* en de *MGG* vatten de beschrijving van Schönberg's vroege periode samen met zijn instrumentale werken (van *Verklärte Nacht* tot en met het *Tweede Strijkkwartet*) en voegen hieraan toe dat het *Tweede Strijkkwartet* het laatste tonale werk is. Een dergelijke standpunt suggereert een breuk. Schönberg zelf spreekt over een evolutie in zijn werken en legt dit ook uit in zijn artikelen "A Self-Analysis" en "My Evolution", maar levert toch ook een bijdrage aan de polemiek op dit punt, als hij zijn eigen compositorisch proces in periodes opdeelt, waarbij hij werken als *Drei Klavierstücke*, opus 11 als onderdeel van zijn derde periode en zijn *Tweede Strijkkwartet*, opus 10 als onderdeel van zijn tweede periode beschouwt. Blijkbaar is er met het *Tweede Strijkkwartet* iets anders aan de hand dan in zijn *Klavierstücke*. Met mijn onderzoek wil ik een bijdrage leveren aan de discussie over de ontwikkeling van "tonaal" naar "atonaal" in Schönbergs werken en mijn eigen visie hierop geven. Voordat ik met het daadwerkelijke analyseren begin, bespreek ik in de hierna volgende paragraaf mijn analysemethodiek.

3.2 Methodiek analyses

De vroege werken van Schönberg staan in een post-Wagneriaanse traditie, met haar chromatische stemvoering enerzijds en haar onderliggende functioneel harmonische patronen anderzijds. Het is daarom zinvol te analyseren hoe de stemvoering en de functionele harmonie zich ontwikkelen in deze werken. Ieder hoofdstuk kent mede daarom in elk geval vier analyse-kapstukken:

- De (functioneel) harmonische taal
- De chromatische stemvoering
- De cadensvorming
- De motivische arbeid

Naast meer traditionele analysemethoden zoals een harmonische functieanalyse of een motiefanalyse, heeft de Duitse theoreticus Edwin von der Nüll een interessante benaderingswijze op de muzikale ontwikkelingen rond 1900. In zijn *Moderne Harmonik* (1932⁶³) onderscheidt Von der Nüll in de muziek (en in de theorie) twee tendensen: de logische en de klankzinnelijke tendens. Functionele harmonie is een voorbeeld van de logische tendens, terwijl het impressionisme de klankzinnelijke tendens vertegenwoordigt.

Een mooi voorbeeld is het dominant-septiemakkoord. Von der Nüll beschrijft een voorbeeld van Riemann die dit akkoord ziet als een menging van de V plus de septiem. Deze septiem is een deel van de subdominant en moet daarom als dissonant oplossen – de logische tendens. Daarentegen kan het akkoord ook als een versmeltende samenklank worden beschouwd, een geheel, en kan het op die wijze zelfs als stabiele klank gebruikt worden – de klangsinnliche tendens. Te denken is aan de wijze waarop Debussy het dominant-septiemakkoord gebruikt.

Von der Nüll ziet rond 1910 een nieuwe hang naar constructie (logica) ontstaan. Dat hoeft uiteraard niet de functionele harmonie te zijn, maar dat kan ook op een andere wijze gedaan worden, bijvoorbeeld met het motief, zoals Von der Nüll laat zien. Die spanning tussen logica (tonaliteit of motief) en klank is voor mij een zinvolle benadering. Hoe doet Schönberg dit en hoever kan hij hierin gaan? Hoever kan het bouwwerk tonaliteit worden opgerekt, zonder dat het elastiek knapt?

Ten slotte wijst Schönberg zelf regelmatig op het doel van een compositie: het "Darstellen" van de muzikale "Gedanke": "Jedes Musikstück ist die Darstellung eines musikalischen Gedankens".⁶⁴ De "Gedanke" verwees naar een oorspronkelijk of autonoom concept, verbonden met de diepste kern

⁶³ Een behandeling van dit werkje is te vinden in de afstudeerscriptie van Gijsbert Kok, 2010: 128 e.v. Het boekje zelf zal voor mijn onderzoek geen belangrijke rol spelen, maar de wijze waarop logica wordt verzorgd door functionele harmonie of door motief is onderdeel van de analyses.

⁶⁴ Schönberg in Conion, 2009:23

van een compositie en onafhankelijk van de tijd: "An idea can never perish"⁶⁵, zegt Schönberg in zijn artikel "New Music, Outmoded, Style and Idea" (1946).⁶⁶ Schönberg geeft in zijn tekst over "Composition with Twelve Tones" (1941) een definitie van "Gedanke": "The two-or-more-dimensional space in which musical ideas are presented is a unit".⁶⁷ Schönberg formuleert hier de "Gedanke" binnen de context van een lezing gewijd aan een uitleg van de twaalftoonsmethode. Toch is de onderliggende gedachte ook toepasbaar op zijn vroegere, tonale werken. Schönberg wilde vooral de eenheid en continuïteit tussen zijn vroege en late werk aantonen. Hij bestreed de opvatting dat zijn niet-tonale werken een breuk met het verleden betekenen, en herhaalde regelmatig dat hij nog steeds op dezelfde wijze als in *Verklärte Nacht* componeerde, hooguit rijper en meer geconcentreerd.⁶⁸

Stemvoering, klankverzelfstandiging, kleur in plaats van constructie, vrije dissonantbehandeling, ver doorgevoerde chromatiek, verbanden door motieven in plaats van cadensen, enzovoort. Het analyseren van deze verschijnselen, het effect hiervan, is wat in de hierna volgende paragrafen aan bod zal komen.

3.3 Analyse *Jesus bittelt* (Vier Lieder: opus 2 nummer 2)

Opus 1 tot en met 3 liet Schönberg tussen 1903 en 1904 bij Dreililien-Verlag uitgeven. Deze opusnummers bevatten liederen, die waarschijnlijk allen vlak voor 1900 waren ontstaan, zonder vooropgezet plan een cyclische reeks te componeren. De liederen hebben gemeen dat ze zijn opgedragen aan mentor, vriend en zwager Alexander von Zemlinsky. "Zemlinsky ist derjenige, dem ich fast all mein Wissen um die Technik und die Probleme des Komponierens verdanke", tekent Schönberg op in zijn *Rückblick*.⁶⁹ Zemlinsky maakte Schönberg verder vertrouwd met de compositietechnieken van Brahms en Wagner, waarvan ook de vier liederen uit opus 2 getuigen. Schönberg stond volgens eigen zeggen tot ongeveer 1897 onder invloed van Brahms (van hem leerde hij het economisch gebruik van het motief) en tot 1899 van Wagner (van hem leerde hij de *Wendefähigkeit der Themen durch erweiterte Harmonik*)⁷⁰.

Belangrijk voor Schönberg waren ook de aanwijzingen die de tekst gaf. In 1896 verscheen Richard Dehmels gedichtenbundel *Weib und Welt*. Een jaar erna (1897) verklankte Schönberg het in deze bundel opgenomen gedicht *Mädchenfrühling*; voor zijn vier liederen opus 2 nam Schönberg drie Dehmelgedichten en een tekst van Johannes Schlaf samen. In een briefwisseling tussen Arnold Schönberg en Richard Dehmel in december 1912 na een opvoering van Schönbergs *Verklärte Nacht* (opus 4, 1899, eveneens gebaseerd op een gedicht uit *Weib und Welt*), schrijft Schönberg: "Ihre Gedichte haben auf meine musikalische Entwicklung entscheidenden Einfluß ausgeübt. Durch sie war ich zum ersten Mal genötigt, einen neuen Ton in der Lyrik zu suchen. Das heißt, ich fand ihn ungesucht, indem ich musikalisch widerspiegelte, was Ihre Verse in mir aufwühlten" (13 december 1912).⁷¹⁷²

⁶⁵ Schönberg: 1975: 123

⁶⁶ Kristoph Boucquet heeft in zijn promotie-onderzoek de "tonale" klavierliederen geanalyseerd vanuit het "Gedanke-concept" (2007). Hij wijst erop dat Schönberg ervan overtuigd was dat muziek, net als elke andere menselijke activiteit, nauw was verbonden met de algemene wetten van de logica. Iemand die logisch kan denken, zal in alle omstandigheden van het leven daar profijt van hebben.

⁶⁷ Ibid, pag. 220

⁶⁸ Ibid: pag. 30

⁶⁹ Schmidt, Arnold Schönberg Center, geciteerd uit "Rückblick", opgenomen in: *Stil und Gedanke: Aufsätze zur Musik*, 1949

⁷⁰ Schönberg: "My evolution", opgenomen in Schönberg, 1975: 79 e.v.

⁷¹ Thülen, 1996:26. De volledige tekst uit de brief: "Sehr verehrter Herr Dehmel, ich kann Ihnen nicht sagen, wie es mir freut, endlich zu Ihnen in persönliche Beziehung gekommen zu sein. Denn Ihre Gedichte haben auf meine musikalische Entwicklung entscheidenden Einfluss ausgeübt. Durch sie war ich zum erstenmal genötigt,

Voor de analyse focus ik me in het bijzonder op het tweede lied uit opus 2: *Jesus bittelt*. Dit is niet zonder gevaar, in ogenschouw nemend dat Schönberg een continue drang tot originaliteit en vernieuwing tentoonspreidt. De keuze voor slechts één lied uit een opus draagt het risico in zich dat unieke aspecten van dit ene lied als normatief of belangrijk gaan gelden, terwijl ze in de andere werken in het geheel niet voorkomen. Daarom zal ik passages van de andere liederen citeren, indien nodig.⁷³

3.3.1 *Jesus bittelt*: overkoepelende vorm

Het gedicht van Richard Dehmel, dat ten grondslag ligt aan *Jesus bittelt* (of *Schenk mir deinen goldenen Kamm*), kent vier strofen, verdeeld over twee delen:

- I Schenk mir deinen goldenen Kamm;
 jeder Morgen soll dich mahnen,
 daß du mir die Haare küßttest.
- Schenk mir deinen seidenen Schwamm;
 jeden Abend will ich ahnen,
 wem du dich im Bade rüsttest
 oh, Maria, oh, Maria!
- II Schenk mir alles, was du hast;
 meine Seele ist nicht eitel,
 stolz empfang ich deinen Segen.
- Schenk mir deine schwerste Last:
 willst du nicht auf meinen Scheitel
 auch dein Herz, dein Herz noch legen
 Magdalena?

Iedere strofe begint met de smeekbede "Schenk mir". De vorm wordt versterkt door de uitroep aan het slot van beide delen (Maria Magdalena). De smeekbede van de mens naar Jezus is een traditioneel religieus begrip. Minder traditioneel is de wijze waarop Dehmel de smeekbede in een context plaatst. Het is niet de gelovige die Jezus smeekt, maar het is Jezus die de gelovige smeekt, namelijk om de zegen van Maria Magdalena. Voor Dehmel stond de figuur van Jezus niet symbool voor de menswording van God; de mens wordt opgevoerd tot iemand met een goddelijke status. In dit gedicht versmelten religie en erotiek, gezien de kam en badspons als voorwerpen van het vrouwelijk lichaam.

einen neuen Ton in der Lyrik zu suchen. Das heißt, ich fand ihn ungesucht, indem ich musikalisch widerspiegelte, was Ihre Verse in mir aufwühlten. Leute, die meine Musik kennen, werden Ihnen das bestätigen können, dass in meinen ersten Versuchen, Ihre Lieder zu komponieren, mehr von dem steckt, was sich in Zukunft bei mir entwickelt hat, als in manchen viel späteren Kompositionen."

⁷² Schmidt: "Insbesondere durch die sprachlich verdichteten Farbvorstellungen Dehmels ließ sich Schönberg auf der Suche nach einem neuen »Ton« anregen: Ganz ähnlich wie erst über zehn Jahre später Kandinsky in »Über das Geistige in der Kunst« stellt Dehmel zum Beispiel in dem von Schönberg als erstem Lied des Zyklus' vertonten Gedicht »Erwartung« die »antithetischen« Farbwerte rot (als »warm und intensiv«) und grün (als »passiv und ruhig«) bzw. schwarz (bezogen auf eine »tote Eiche« – von Kandinsky mit Todesstille assoziiert) und weiß (verbunden mit »bleichem Mondlicht« – bei Kandinsky als Stille, die Veränderungsmöglichkeiten birgt, beschrieben) einander gegenüber."

⁷³ Opus 2 kent vier liederen: *Erwartung*, *Jesus bittelt*, *Erhebung en Waldsonne*. Al deze liederen zijn in grote lijnen geanalyseerd. Het lied *Jesus bittelt* neem ik als representant en wordt besproken.

Schönberg volgt in zijn compositie de strofische verdeling van Dehmel:

Maat 1-7: strofe 1

Maat 8-18: strofe 2

Maat 19-25: strofe 3

Maat 26-38: strofe 4

Maat 39-eind: naspel

Strofe 2 en strofe 4 worden muzikaal anders behandeld dan strofe 1 en 3, en zijn daarom een stuk langer. Niet alleen zijn het de uitroepen “Oh Maria” en de vraag “Magdalena”, die zorgen voor meer tekst, maar vooral worden deze tekstfrases breed uitgesponnen in de compositie. Strofe 1 en 3 worden vrijwel zonder onderbreking van rusten en zonder tekstherhalingen getoonzet.

Elke strofe wordt afgesloten met een cadens, die in de volgende paragrafen besproken zal worden, zoals er ook nog speciale aandacht zal zijn voor de zinsbouw.

3.3.2 *Jesus bittelt*: harmonie

Strofe 1: maat 1-7

Gegeven zijn de eerste zeven maten van het lied (strofe 1).

The musical score for the first seven measures of 'Jesus bittelt' is presented in two systems. The first system covers measures 1-3, and the second system covers measures 4-7. The tempo is marked 'Sehr langsam (♩)'. The score includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: 'Schenk mir dei - nen gol - de - nen Kamm; je - der ausdrucksvoll Mor - gen soll dich mahnen, daß du mir die Haa - re küß - test.' The piano part includes dynamics like 'p' and 'rit.'

Muziekvoorbeeld 1 Schönberg: opus 2, nr. 2 (*Jesus bittelt*), maat 1-7

De homofone structuur van de openingsmaten geldt voor het gehele lied; deze textuur kenmerkt de gehele opus 2: ook de andere liederen kennen een uitgewerkte homofonie als kenmerk, hoewel soms wat gecompliceerder dan in dit lied. In dit lied schrijft Schönberg een harmonische progressie, waarvan het basisritme soms zelfs homoritmisch is, zoals de pianopartij in de eerste maat laat zien.

De openingsmaten zijn in een harmonisch uittreksel samengevat.

Muziekvoorbeeld 2 Harmonische uittreksel maat 1-7

Hoe *vagierend* de passage dan ook klinkt, toch kan hier op basis van de kwintvalsequens in de bas (maat 2-4) een onderhuids functioneel tonaal patroon worden ontdekt, verklaarbaar in F (min/maj). Deze sequens is voor de openingsmaten een kenmerkend gegeven, maar de aandacht wordt toch ook vooral getrokken door de bijzondere openingsmaat van deze passage. Twee mineurakkoorden (F# klein en C klein) worden met elkaar verbonden door een halfverminderd septiemakkoord. Functioneel is de verbinding van het eerste naar tweede akkoord als V-II in B klein (uitgaande van een niet-harmonische mineurladder) verklaarbaar, maar deze verklaring is niet sterk. Gezien het verloop van het gehele werk is B klein al niet voor de hand liggend, en bovendien zet een dergelijke modale verbinding de functionaliteit onder druk door het ontbreken van een leidtoon. De functionele logica wordt overgenomen door een (deels chromatische) stemvoering. Het is opvallend dat F#-klein en C klein zo snel na elkaar komen (slechts één akkoord ertussen). De tritonus is de grootst mogelijke afstand. Door stemvoering blijkt het echter heel dichtbij te komen. De tritonusrelatie is in het halfverminderde akkoord ook verticaal aanwezig (C#-G) en keert terug bij elke verschijning van het halfverminderd en verminderd septiemakkoord in de volgende maten. De tritonus is geen vreemd verschijnsel in de Wagneriaanse harmonie, maar toch ligt in de wijze waarop Schönberg dit interval behandelt (vooral dan in de wijze waarop in de eerste maat de verhouding tussen beide mineurakkoorden van F# en C wordt gepresenteerd) een structurele factor van dit lied verborgen, zoals zal blijken.

Muziekvoorbeeld 3 Stemvoeringsprogressie en tritonis

De sequens wordt afgesloten in maat 5 met een cadens, die functioneel geanalyseerd is als V/VI – V7 – I. Er wordt een subdominant (VI) voorbereid, die vervolgens niet klinkt. De subdominant ontbreekt hier in deze cadens. In dit kader wordt functioneel geanalyseerd. Functioneel minder sterk, maar voor Schönberg wel correct, is de analyse van maat 5 als: III7 (gealtereerd) – V7 – I. Deze analyse heeft een voordeel, namelijk, dat de alteratie (III) aannemelijk wordt gemaakt door de sopraanlijn in de piano: deze sopraanlijn volgt het patroon van een Napelse cadens.⁷⁴ Dat deze Napelse tonen niet worden ondersteund door de harmonie, is des te interessanter, en komt in de gegeven functionele analyse niet uit de verf. Een tweede alternatief, wel functioneel, is het begrip functiemenging zoals Harrison in zijn boek *Harmonic function in chromatic music* uitlegt. Er is hier sprake van een vereniging van subdominant (melodietoon G) en dominant (-septiemakkoord). Kortom: de eerste frase van de zangstem kent een “traditionele” kwintvalsequens, die wordt voorafgegaan door een minder gebruikelijke inleiding en wordt afgesloten met een ongewone cadens.

⁷⁴ En in de Stufenleer is het geen probleem akkoordalteraties aan te nemen.

Echter: de openingsmaten zijn niet zo gewoon als het lijkt. De stemvoering is zeer chromatisch (dat is op zich niet ongewoon, maar eerder een typisch post-Wagneriaans gegeven) en op zo'n wijze georganiseerd, dat iedere kwartnoot (of soms zelfs achtste noot) als zelfstandige harmonie kan worden opgevat. De relatie tussen akkoordtoon (zoals *aanwezig* in voorbeeld 2) en versieringstoon (*afwezig* in voorbeeld 2) is niet zondermeer vanzelfsprekend. Om de functionele verklaring te kunnen geven, zoals die is gegeven, is gekozen voor de samenklanken die functioneel verklaarbaar zijn. Als je iedere kwartnoot als zelfstandig akkoord opvat, krijgen we een aaneenschakeling van septiemakkoorden (en noneakkoorden). Als we al deze akkoorden structurele significantie meegeven, bemoeilijkt dit de functionele analyse zoals die hiervoor gegeven is. De logische functionele progressie wordt op deze wijze dus onder druk gezet, omdat de logica van de verbindingen wordt ondermijnd door inpassing van akkoorden die als zelfstandig kunnen worden opgevat. Als we factoren als metrische plaatsing, spanning en ontspanning, meenemen, is de functionele analyse zoals gegeven, onmogelijk. Onderstaand voorbeeld laat deze problematiek zien.

Sehr langsam (♩)

Gm7 Ghv7 C7 Chv7 Fb9/7 Fmb9/7

ausdrucksvoll

F: II7 IIMD7 V7 ?
Bbm: II7 V ?

Muziekvoorbeeld 4 Problematiek functionele analyse

De functionele analyse zoals die aan het begin van deze paragraaf is gemaakt, is dus alleen mogelijk als niet alle tonen als akkoordtoon worden geïnterpreteerd.

Strofe 2: maat 8-19

De behandeling van de tweede strofe valt uiteen in twee grote frasen: maat 8 – 14 en 14 – 19. Gegeven is maat 8-14.

steigernd

etwas belebend

Muziekvoorbeeld 5 *Jesus bittet*, maat 8-14

Het eerder gegeven uittreksel van de openingsmaten (voorbeeld 2) laat zien dat er in maat 7 een akkoordprogressie plaatsvindt waardoor Schönberg een 'chromatische' modulatie van F# (tel 2, maat 7) naar G klein bewerkstelligt. Vanuit G als nieuw tooncentrum wordt de zangstem in maat 8 en verder begeleid met vergelijkbare harmonische patronen als in de openingsmaten. De kwintval

zien we in de bas in maat 9 en 10: Eb (D#) - G# - C# - Gb (F#). Met de volgende verbinding (basnoot C# naar basnoot Gb) doorbreekt Schönberg dit patroon in maat 10, van tel 3 naar 4. Een niet-functionele leidtoonverbinding brengt het Es-kleinakkoord in de eerste omkering. Vervolgens is de progressie vergelijkbaar met maat 1 vierde tel en maat 8 vierde tel. Schönberg pikt het idee van de kwintval weer op in maat 11 en 12 met de basnoten F – Bb – Eb, uitkomend op vrijwel hetzelfde akkoord als het eerste akkoord van de vorige kwintval. De invulling van de sequens is alleen al door deze gegevens anders dan in de openingsmaten. We kunnen spreken van een gevarieerde ontwikkeling van de kwintvalsequens. Een harmonische analyse bevestigt deze gevarieerde ontwikkeling. Onderstaand voorbeeld geeft een reductie van maat 8 tot en met 14.

stemvoering

Dbm/C#m:16 II VII6/5 Ebm:I II7 VII6/5 II7=Em:VII7/5# I Em:II7
 E:VI6 VII6/5 III7 VI7 Bb:IV6 VII6/5/IV VII4/3V IV6

Muziekvoorbeeld 6 Harmonische reductie maat 8-14

De analyse toont aan dat Schönberg de kwintval verlengt, door het aantal toengebieden waarin de kwintval beweegt, uit te breiden. Waar in de openingsmaten een progressie plaatsvond die samengevat werd als: F# - stemvoering – kwintvalsequens in F – cadens (in F#), is dit hier gecompliceerder. Op precies dezelfde wijze als in maat 1 vindt de harmonische progressie door stemvoering plaats in maat 8. Analoog aan de openingsmaten (beginnend in F#, kwintvalsequens verklaarbaar in F) zou in maat 9 een kwintvalsequens ingezet kunnen worden, die functioneel verklaarbaar is in F#. Wellicht om reden van variatie – Schönberg heeft F# immers al gebruikt als uitgangstonsoort in maat 1-7 – kiest Schönberg hier niet voor: het gaat goed tot en met maat 10, het ontbreken van een E# zorgt ervoor dat een relatie met F# als toonsoort moeizaam is. Aannemelijk voor verandering van de kwintvalsequens is Schönbergs onvermoeibare drang naar verandering die hij tentoonspreidt en zelf ook beschrijft.⁷⁵

Maat 8, tel vier, tot en met maat 10, tel 1 zijn verklaarbaar vanuit E groot. Vervolgens is een functionele analyse mogelijk in Bb, waarna tenslotte E klein als achterliggend toonsoortgebied geldt. De verbindingen echter tussen E groot en Bb groot enerzijds en Bb groot en E klein anderzijds, zijn niet functioneel verklaarbaar. De verbindingen worden mogelijk gemaakt door stemvoering: zo zijn alle tonen van het eerste akkoord van maat 10 (uitgezonderd de bas) leidtonen voor het laatste akkoord. Buitengewoon inventief is uiteraard de wijze waarop functionele basgang (namelijk met de kwint als sterke functionele verbinding, en met de Gb is maat 10 als laatste basstation in de kwintvalsequens) hier samengaat met een stemvoeringsprogressie door leidtonen.

Maat 8-14 kunnen we beschouwen als gevarieerde herhaling van maat 1-7. Deze gevarieerde herhaling is ook zichtbaar en hoorbaar in de melodie. Dat het melodisch materiaal van maat 8 en 9 vergelijkbaar is met maat 1 en 2, is evident, maar ook de tweede melodische frase, maat 10 – 12 is een variatie van maat 1 en 2, met name ook door de dalende kwint aan het einde van deze frase (vergelijk voorbeeld 1 en 5). Het melodisch patroon van maat 13-14 is vergelijkbaar met het slot van de eerste strofe (maat 5 en 6): Schönberg ontwikkelt het interval van dalende grote sext tot dalend klein septiem, maar gebruikt een identiek ritme (voorbeeld 7).

⁷⁵ Zoals in Schönberg, 1975: 79 e.v. (“My Evolution”), 102 e.v. (“My Music”, paragraaf “Repetition”) en 110 e.v. (“My Technique and Style”).



Muziekvoorbeeld 7 Vergelijking melodische patronen

Schönberg cadenseert in maat 5 en 6 in F#. Dit is een zeer duidelijke cadens, met als specifieke kenmerk dat er sprake is van een Napelse wending in de melodie, die niet wordt ondersteund door een Napelse subdominant (II) op de eerste tel, maar binnen een dominantharmonie wordt verwerkt. Maar dat het einde van de tekstfrase wordt ondersteund door een muzikaal middel, namelijk een cadens, is ondubbelzinnig. Deze ondubbelzinnigheid is in maat 13 en 14 afwezig. Waar de melodie herinnert aan de cadens van maat 5 en 6, ontbreekt harmonische ondersteuning door een cadens. Met andere woorden: de tekst fraseert in maat 14, de overeenkomst in tekst (*mir die Haare küßt dich im Bade rüsstest*) is er, het melodisch patroon in maat 13-14 is vergelijkbaar met maat 5-6, maar toch ontbreekt op de eerste tel van maat 14 een te verwachten dominantdrieklank of eventueel tonicadrieklank. En in de tweede helft van maat 13 staat geen V7, zoals in maat 5. Er is in maat 13 wel een voorbereiding door een subdominant (Em: IV6), maar wat volgt is II7! (voorbeeld 6). In dit akkoord openbaart zich opnieuw de tritonusspanning.

De strofe is nog niet klaar. De laatste woorden van de tweede strofe (Oh, Maria!) worden door Schönberg uitgebreid behandeld in de frase maat 14-19.

Muziekvoorbeeld 8 Maat 14-19, slotwoorden tweede strofe *Jesus bittelt*

Het notenbeeld, zoals dat hierboven is afgedrukt, geeft al een duidelijke vingerwijzing: de pianopartij in maat 14-16 kent stijgende motieven, terwijl maat 17-19 met een dalend toonladdermotief cadenseert (F#: V-I). Dit legt ook direct de verbinding met het eerste couplet, maat 1 tot en met 7. Ook dit couplet kent een duidelijke cadens in maat 5-6 met V-I in F#. De dominant-tonicaverbinding in maat 17-19 is de tweede ondubbelzinnige afsluiting en Schönberg heeft hiervoor het einde van de tweede frase gekozen. Dit verklaart ook direct de dubbelzinnige afsluiting in maat 14, waar de cadens wel wordt voorbereid, maar niet wordt doorgezet.

Wat betreft de zangstem in maat 16 en 17, is te ontdekken dat "Maria" wordt afgesloten met een dalende sprong, respectievelijk klein septiem en grote sext. Ook de zangstem in maat 3, 6 en 13 sluit af met dalende sprongen.

De harmonische reductie van maat 14 tot en met 19 (voorbeeld 9) maakt duidelijk hoe krachtig de baslijn werkt in een functionele progressie. Maat 15 tot en met 17 kent immers een II-V-I patroon in de bas, net als maat 16-19 dit heeft. Deze functionele patronen zijn de belangrijkste dragers van de functionaliteit in deze maten. De harmonische akkoordverbinding is namelijk niet heel sterk functioneel: om aan te nemen dat hier een enharmonische modulatie plaatsvindt, moet maat 15 enharmonisch worden opgevat als IV7 in C# met een verlaagde kwint, waarbij C# dan V is, in F#.

14

Em:II7 F#:IV7/5b V7/5a V7 I

Muziekvoorbeeld 9 Harmonisch uittreksel maat 14-19

Maat 16 maakt duidelijk hoe Schönberg aankijkt in dit stadium tegen een heletonsharmonie. Gegeven is de constructie G#-c-(d)-e-F#. Deze harmonie kan worden geïnterpreteerd als een wisseldominant met een verhoogde (D##=E) en verlaagde kwint (D als wisselnoot). Door toevoeging van de D ontstaat overigens een tweede tritonusrelatie (G#-D), naast de reeds aanwezig tritonus F#-C.

Strofe 3: maat 19-25

Gegeven zijn de maten behorende bij de derde strofe.

19 *etwas bewegter* *warm* 20 21 22 23

Schenk mir al - les, was du hast; mei - ne See - le ist nicht ei - tel,

24 *zurückhaltend* 25 26

stolz emp - fang ich dei - nen Se - gen. Schenk

sehr innig

f *p*

Muziekvoorbeeld 10 maat 19-26

De textuur in deze maten bevat twee lagen: een melodische laag in de zangstem, die wordt ondersteund door de wisselnootmotieven in de pianopartij. Deze motieven zette Schönberg als zodanig voor het eerst in maat 14 in, en worden hier consequent doorgevoerd als motivisch materiaal. De tweede laag is de dalende baslijn, die de harmonische essentie representeert: een uitgebreide diatonische progressie in F#. De harmonische structuur is weergegeven in voorbeeld 11, met een vrijwel geheel diatonische baslijn, met uitzondering van de 'd' en 'G' in respectievelijk maat 20 en 22. En ook de melodie past in zijn geheel in de ladder van F#, met slechts een enkele chromatische doorgangsnoot (zoals de B# in maat 20). De functioneel harmonische structuur is hier kristalhelder.

19 20 21 22 23 24 25 26

I VI IV6(md) V III V4/3b I (V7) II V VI6/4=D:16/4 V7

Muziekvoorbeeld 11 Harmonische reductie maat 19-26

Het einde van de derde strofe kent een uitgebreide cadensvoorbereiding met een bedrieglijk slot in maat 26 (of: halfslot in maat 25, nieuwe frase in maat 26). Net als in maat 14, vermijdt Schönberg een duidelijke tonica. Hoe de cadensvorming hier, maar ook in opus 2 als geheel werkt, wordt in de paragraaf cadensen behandeld.

Strofe 4: maat 26-38

26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38

T D:V7 I6/4 V7 I6/4 VII/VI E:I6/4 V7 I6/4 V7 I6/4 VII/VI F#:I6/4 IV6md (V6/5) VI (IV) V V VI III6 (D = C#)

stemvoering

Muziekvoorbeeld 12 Harmonische reductie maat 26-38

De openingsmaten kennen een kwintvalsequens. In deze maten komt een ander type sequens terug, namelijk een reële sequens, met een tonica-dominantstructuur I6/4-V7. Maat 26 tot 32 ontwikkelen zich met dit sequenspatroon, waardoor een harmonische ontwikkeling van D naar F# wordt bewerkstelligd. Een reële sequens als deze verwerkt Schönberg ook in zijn eerste lied uit opus 2: *Erwartung*. Maat 12 tot en met 16 uit dit lied zijn hieronder weergegeven.

12 13 14 15 16 17

etwas bewegter

pa - le blin - ken, durch die blei - chen Stei - ne schwimmen rot und grü - ne Fun - ken und ver - sin - ken.

p cresc. dim.

Cm: V9 (V9)/V Dm: V9 (V9)/V Em: V9

Muziekvoorbeeld 13 *Erwartung*, opus 2/1: maat 12-16

Stefan Kostka onderscheidt diatonisch tonale muziek en chromatisch tonale muziek.⁷⁶ Diatonisch tonaal is volgens Kostka vrijwel alle muziek van de zeventiende en achttiende eeuw. Dit betekent niet dat er geen alteraties voorkomen, maar het onderscheid tussen de diatonische en chromatische tonen is altijd duidelijk. Hierdoor begrijpen onze oren meestal direct de functie van de gealtereerde tonen. Het punt waar diatonisch tonale muziek overgaat in chromatisch tonale muziek, is niet

⁷⁶ Kostka, 1999: 2

absoluut. “It is partly a matter of emphasis. Instead of a texture in which diatonic tones predominate over nondiatonic tones, both in number and in significance, we are dealing here with music that is so saturated with chromaticism that the diatonic basis of the music is no longer apparent to the listener,” aldus Kostka.

Hij behandelt enkele kenmerken van chromatische harmonie. Wat in deze harmonie dikwijls voorkomt is een reële sequens, een sequens waarin het patroon exact wordt getransponeerd. Dit in tegenstelling tot de diatonische sequens, waar slechts de noten van een diatonische ladder worden gebruikt en op deze wijze patronen genereren die het sequensmodel bij benadering reproduceert. Een reële sequens heeft het effect van “quickly throwing the music out of one key and into another, even if only for the duration of a few chords”.⁷⁷ Reële sequensen kennen korte tonicizaties en zijn kenmerkend voor chromatisch tonale muziek, volgens Kostka.

De wijze waarop Schönberg in *Jesus bettelt* de sequens inzet, verschilt van *Erwartung*. In het laatstgenoemde lied is er geen akkoord dat de sequensen met elkaar verbindt. *Jesus bettelt* kent een dergelijk schakelakkoord wel (zie voorbeeld 13) In feite is *Jesus bettelt* hierin functioneel tonaler dan *Erwartung*.

In maat 32 van *Jesus bettelt* wordt het sequenspatroon doorbroken. Schönberg verbindt strofe 4 hier met strofe 2. Gegeven is maat 32-38.

Muziekvoorbeeld 14 Maat 32-38

Vergelijk deze maten met maat 14-19 (voorbeeld 8).

Schönberg grijpt vanaf maat 33 terug op maat 14. De tekst geeft hier dan ook aanleiding toe. Waar in maat 14 werd gesproken over Maria, is het hier de tekst Magdalena die wordt behandeld. Schönberg verbindt op deze wijze de tekstgedeelten met elkaar. Niet alleen motivisch zijn de overeenkomsten evident, maar ook harmonisch: de harmonie in maat 34 is dezelfde als die in maat 14; de harmonische progressie in maat 34-36 is identiek aan die van maat 15-17.

Maar waar in maat 18/19 een duidelijke V-I verbinding klonk, stelt Schönberg hier deze bevestiging uit met een bedrieglijk slot (VI) in maat 37 en een gealtereerde VI in maat 38 (zie voorbeeld 14).⁷⁸ Het veelvuldig gebruik van de overmatige drie-of vierklank valt op in dit lied, en ook nog eens op momenten die er toe doen. Tussen maat 19 en 24 kan het overmatig akkoord als passerend worden beschouwd, maar in maat 7 en vooral 38 krijgt het akkoord een prominente plaats in de cadens. Haimo geeft aan dat dit type akkoord ook al (ver) voor Schönberg wordt gebruikt, maar niet zo regelmatig als in opus 2.⁷⁹

Naspel: maat 39-44

⁷⁷ *Ibid*, p. 4

⁷⁸ Maat 38 kan ook worden opgevat als een gealtereerde dominant (V) voor B. Dit akkoord zal niet komen, maar de dominant hiervoor wordt wel gegeven in maat 39. De bastoon D is ook op te vatten als leidtoon voor een C# (als kwint van een F#-akkoord)

⁷⁹ Haimo, 2006: 14

Chromatische stemvoering

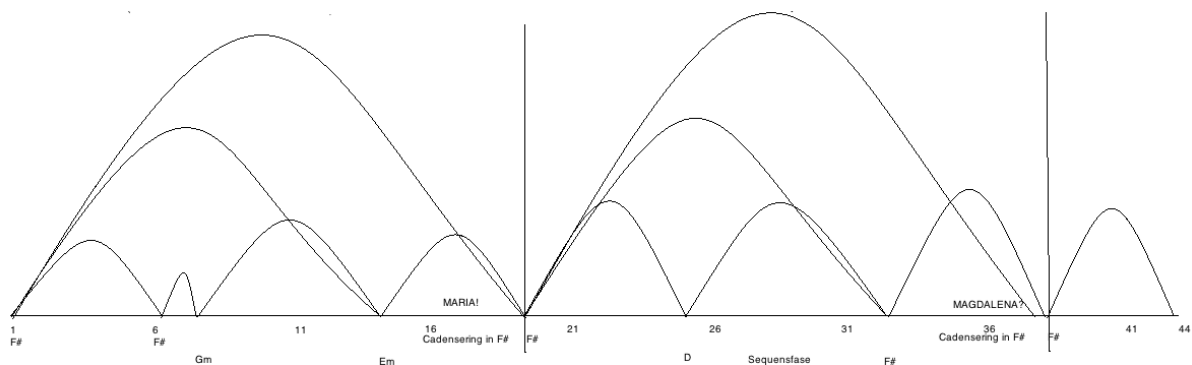
Muziekvoorbeeld 15 Harmonische analyse maat 39-44

Het naspel kan vanaf maat 40 voor een groot deel in C klein/groot worden geanalyseerd. In dat geval is het tweede akkoord van maat 42 een dubbelverminderd septiemakkoord (IVov4/3), gelijk aan de wisseldominant van F# (opnieuw zien we hier dus de relaties F# klein C klein, net als in de openingsmaat). De dominant voor F# wordt niet gegeven, er is sprake van een ellips.

Het naspel kan vanaf maat 40, analoog aan de openingsmaten, ook worden geanalyseerd in F klein/groot. In dat geval geldt het eerste akkoord in maat 42 als verhoogde IV, enharmonisch gelijk aan een gealtereerde VII in F#. Hoewel deze beide functionele analyses mogelijk zijn, dekt het niet de lading wat mij betreft. Het is de chromatische stemvoering die steeds zorgt draagt voor nieuwe septiemakkoorden; de harmonie is dus het resultaat van tegelijkertijd klinkende stemmen.

3.3.3 *Jesus bettelt*: vorm en zinsbouw

De vorige paragraaf behandelde de harmonische structuur van het lied. De harmonische behandeling heeft alles te maken met de vorm van *Jesus bettelt*. Aan de orde kwam bijvoorbeeld hoe Schönberg maat 14-19 verbindt met maat 33-38 (O, Maria! – Magdalena). Behandeld is ook de wijze waarop Schönberg de tonica vermijdt in maat 14, om op deze wijze een verbinding te kunnen maken naar het slot van de tweede strofe (O, Maria!). Na deze uitroep sluit Schönberg daadwerkelijk af.



Afbeelding 1 Fraseringsanalyse

Afbeelding 1 geeft de vorm van het lied weer. Hierin zien we een A-gedeelte en een B-gedeelte.

A: maat 1-19

B: maat 19-38

Het naspel grijpt terug op de openingsmaten en kan als samenvatting van A worden gezien.

Tegelijkertijd vormt het naspel de tonica van B.

Structuur A-gedeelte

Maat 1 tot en met 19 kent drie grote frasen:

- a. maat 1 tot en met 6 – tonicadrieklank maat 6: F#
- b. maat 7 tot en met 14 – tonicavermijding maat 14

- c. maat 14 tot en met 19 – cadens maat 19: F#

Tussen (a) en (b) vindt een chromatische modulatie plaats van F# naar Gm.

Structuur B-gedeelte

Maat 19 tot en met 38 kent eveneens drie grote frasen:

- d. maat 19 tot en met 26 – vermijding grondligging tonica maat 26 (D)
- e. maat 26 tot en met 34 – tonicavermijding maat 34
- f. maat 34 tot en met 38 – tonicavermijding maat 38

Na (f) volgt het naspel, waarin alsnog de tonica F# wordt gegeven.

3.3.4 *Jesus bittelt: cadensvorming*

De voorgaande paragrafen maakten duidelijk dat er met de cadensen iets bijzonders aan de hand is in dit lied. Laten we ze analyseren op structuur en plaats waar ze voorkomen.

Tonicadriekklanken in grondligging komen voor op de volgende plaatsen:

- maat 1 als begin van de frase
- maat 6 als einde van de frase (cadens)
- maat 8 als einde/begin van de frase (cadens) – dit is de enige keer dat het om G gaat ipv F#.
- maat 19 als einde/begin van de frase (cadens)
- maat 23 als einde van de frase (cadens)
- maat 39 als einde/begin van de frase (cadens)
- maat 44 als einde van de frase (cadens)

Maat 23 laat ik hierna buiten beschouwing, aangezien deze drieklank vooral tussenstation is in een grotere frase. De drieklanken die dienen als start van een frase (zoals maat 1) laat ik eveneens achterwege in het vervolg. Zij zijn niet van belang in het kader van deze paragraaf. De overige vijf plekken worden kort behandeld. Het lied start met een drieklank van F# klein, terwijl alle overige drieklanken (met uitzondering van maat 8) een F# groot zijn. Waarom start Schönberg niet met F# groot, zoals bijvoorbeeld in maat 19 en 39? Misschien is dit vanwege de correspondentie met maat 8 of omdat het onderscheid tussen majeur en mineur (als toonsoort) aan het vervagen is. Op te merken is dat ik de grote drieklank in maat 6 als picardisch ervaar.

Cadens maat 5-6

The image shows a musical score for two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#). The vocal line has lyrics: 'mir die Haa-re küß-test.' Measure 5 ends with a cadence in F# minor, and measure 6 begins with a new phrase in F# major.

Muziekvoorbeeld 16 Cadens maat 5-6

In paragraaf 2.3.2 is reeds aandacht besteed aan de functionele harmonische progressie in maat 5 en 6: V/VI – V7 – I. De cadens heeft een heel duidelijke afsluiting door de dominant-tonicaprogressie. De voorbereiding echter is minder traditioneel: de subdominant wordt vervangen

door een dominant. De subdominantwerking is echter wel aanwezig door de Napelse wending in de melodie. Met deze cadens wordt de eerste strofe afgesloten.

Cadens maat 6-8

Muziekvoorbeeld 17 Cadens maat 6-8

Bovenstaand voorbeeld geeft een traditionele cadens: IV6-V7-I. Ogenschijnlijk is hier voor het oor een functionele, traditionele subdominant-dominant-tonicaverbinding. De articulatie van de frase en de (chromatische) stemvoering vertroebelen deze werking. Immers wordt met name de dominantharmonie duidelijke gearticuleerd; de tonica is startpunt van een nieuwe frase en wordt daarna direct verlaten. De cadens heeft op deze plaats niet zozeer een articulerende tekstfunctie, maar is vooral een transpositiemiddel, om de muziek in elk geval tijdelijk een ander toonsoortgebied te krijgen. De stemvoering die de verbinding van dominant naar tonica verzorgt, is eveneens opvallend. De septiem (C1) van de dominant lost op in een ander octaaf, namelijk het klein octaaf.

Cadens maat 18-19

Muziekvoorbeeld 18 Cadens maat 18-19

Ook hier een duidelijke punt: V7-I. De voorbereiding verloopt minder traditioneel. De subdominant in maat 16 (zie voorbeeld 8 en 9) kent vooral een subdominanttoon in de bas (G#), maar de harmonie is in feite een gealtereerde dominant voor V. Net als in maat 5 en 6 is ook hier sprake van een vermenging van subdominant en dominant. Deze cadens sluit de tweede strofe af.

Cadens maat 36-39

Muziekvoorbeeld 19 Cadens maat 36-39

Maat 36 kent een dominant, gevolgd door een *Trugschuß* (VI) en een overmatige drieklank in maat 38, eerder geanalyseerd als gealtereerde VIMD. Maar er is meer aan de hand. De D van dit overmatige akkoord, in de bas, is te horen als leidtoon voor C#. Deze C#, die volgt in maat 39, is de enige nog niet gegeven toon in maat 38 van de tonicadrieklank F#. De progressie kan dus ook worden opgeschreven als V7-VI-stemvoering-I. Net als in maat 7-8 valt hier op dat de voorbereiding op de tonica in een geheel ander octaaf plaatsvindt, dat waar de tonicadrieklank uiteindelijk terechtkomt. Deze cadens sluit de vierde strofe af.

Cadens maat 42-44

De slotmaten zijn reeds behandeld in paragraaf 2.3.2. De cadens bevat een ellips: V/V- I. Zowel de subdominant- als dominantvoorbereiding is afwezig. Schönberg geeft met de wisseldominant een alternatief voor de dominant. Dat dit niet een op zichzelf staand voorbeeld is, bewijst Schönberg in andere liederen uit deze periode, als hij ook in *Erhebung* (nr. 3) en *Waldsonne* (nr. 4) zoekt naar vervangende akkoorden als voorbereiding voor de tonica (voorbeeld 21 en 22).⁸⁰

Jesus bittelt, *Erhebung* en *Waldsonne* kennen alle drie dominantsubstituten in de slotcadens als voorbereiding op de tonica, die als zodanig functioneel zijn geanalyseerd: *Jesus bittelt* en *Erhebung* als Riemanniaanse ellips; *Waldsonne* als gealtereerde VII. Toch is dit onvolledig, en ligt de essentie niet in een functioneel harmonische progressie. De slotcadens van *Waldsonne* dient als voorbeeld.

Muziekvoorbeeld 20 Slotcadens *Waldsonne* opus 2/4

Ten eerste brengt dit lied het proces van klankverzelfstandiging in beeld. In maat 38 naar 40 wordt vanuit een voorhoudingstoon door variatietechniek gewerkt naar een verzelfstandigd akkoord, waarin de voorhouding (eerst versieringstoon) onderdeel wordt van een klein/groot septiemakkoord. Als tweede is op te merken dat Schönberg de ontspannende rechterhandnoot E na de voorhouding in maat 38 (met als resultaat een verminderde drieklank, respectievelijk vierklank, die als VII in D fungeert) uiteindelijk onderdeel maakt van een diatonische beweging en van een klein septiemakkoord. Ten derde zou een harmonisch functionele analyse de cadens IV^{md}7 - VII^{#4} - I opleveren. Deze analyse bevredigt nauwelijks, immers is een subdominant-dominant-tonica-ervaring afwezig. De harmonische progressie wordt hier vooral mogelijk gemaakt door de stemvoering. Deze stemvoering vervangt de functionele harmonie. In feite zijn alle gegeven cadensen hierboven op dit principe terug te voeren; ik wil daarom ook de functionele harmonische analyse op dit punt loslaten. Dat de slotcadens van *Jesus bittelt* een ellips bevat, is feitelijk juist, maar de verbinding naar het slotakkoord is geheel aannemelijk, dankzij de stemvoering die de harmonische functies overneemt en in feite vervangt. Zo ook in *Erhebung*: gesteld kan worden dat IV⁷-verhoogd IV-I klinkt, als een

⁸⁰ Het eerst lied kent een ogenschijnlijk traditionele cadens V-I. De dominantvoorbereiding geschiedt daar echter non-traditioneel. Van een "reguliere" subdominant is geen sprake. Wel wordt door stemvoering een subdominant gesuggereerd.

soort plagiaal slot, of als een ellips. Opnieuw is het echter vooral de stemvoering die IV7 verbindt met I (met de F als leidtoon en D# als leidtoon voor E).⁸¹

Dit alles overziend: daar waar sprake is van een cadens met een aanwezige tonicadrieklank:

- ontbreekt een subdominant en/of dominant, of:
- wordt de oplossing dominant-tonica in een ander octaaf gegeven, of:
- wordt deze tonicadrieklank mogelijk gemaakt door een stemvoeringsverbinding.

Verder is geconcludeerd dat met de beschreven cadensen de strofen 1, 2 en 4 afgesloten zijn. Het wordt nog interessanter.

IV7 (Vllverl5)/V I

Muziekvoorbeeld 21 Slotcadens *Erhebung* Opus 2/3

Ik geef eerst nogmaals de tekst van Dehmels gedicht, maar daarin genoteerd de tot nu toe besproken cadensen aan het eind van een strofe.

1. Schenk mir deinen goldenen Kamm;
jeder Morgen soll dich mahnen,
daß du mir die Haare küßttest.

CADENS met tonicadrieklank

Eerste stanza:
Strofe 1 en 2

2. Schenk mir deinen seidenen Schwamm;
jeden Abend will ich ahnen,
wem du dich im Bade rüstest

oh, Maria, oh, Maria!

CADENS met tonicadrieklank

3. Schenk mir alles, was du hast;
meine Seele ist nicht eitel,
stolz empfang ich deinen Segen.

Tweede stanza:
Strofe 3 en 4

4. Schenk mir deine schwerste Last:
willst du nicht auf meinen Scheitel
auch dein Herz, dein Herz noch legen

Magdalena?

CADENS met tonicadrieklank

⁸¹ Een vergelijkbare verbinding vinden we al terug in Brahms' *Derde Symfonie*, waar de tweede maat van het eerste deel als verhoogd IV kan worden geanalyseerd, maar evenzeer als stemvoeringsakkoord.

Blijkbaar wordt strofe 3 niet afgesloten met een drieklank, maar is er daar sprake van een ander cadenstype of juist cadensvermijding. Daarnaast geeft de tekst ook aanleiding voor een articulatiepunt en een rustpunt na de laatste zin van strofe 2 en 4 (respectievelijk na *rü-stest* en na *legen*).

Afsluiting na laatste zin strofe 2: maat 13-14

Muziekvoorbeeld 22 Maat 13-14

Alles in deze frase wijst op een cadens: met het woord *rü-stest* komen we aan het einde van de twee drie-regelsegmenten, die de hoofdvorm van de eerste stanza vormen. De zangstem completeert dan ook deze frase, gevolgd door een rust. Het melodisch patroon kent grote ritmische en melodische overeenkomsten met de laatste zin van strofe 1 (maat 5/6), harmonisch wordt een dominantdrieklank of eventueel een tonicadrieklank voorbereid in maat 14. Dus het akkoord aan het begin van maat 14 markeert zowel het einde van een frase als het begin van een nieuwe frase. Schönberg kiest er echter voor geen eenvoudige drieklank te gebruiken, maar een halfverminderd septiemakkoord. Met deze keuze breekt Schönberg met de gedachte dat een consonante drieklank een voorwaarde is voor een cadens of een halfslot.

Afsluiting na strofe 3: maat 25-26

Muziekvoorbeeld 23 Maat 25-26

De drieklank in maat 26 die als tonica opgevat kan worden, is meer dan dubbelzinnig. Allereerst worden slechts twee tonen gegeven, die als grondtoon en terts van een F#-akkoord, maar net zo goed als terts en kwint (en daarmee als VI6/4) van een D-akkoord gehoord kunnen worden. Dit laatste lijkt versterkt te worden door de rechterhand in de piano als de toon G# daar wordt gespeeld als voorhouding voor een A. Maar op het moment dat die A komt, wordt de drieklank chromatisch verlaagd tot een mineurdrieklank, die in een chromatische mediantverhouding tot F# staat. Met andere woorden: een relatie met I6 of VI6 wordt direct ondermijnd. Het gevoel van een gearticuleerd einde, een aankomst, of een stabiliteit is weg. Er is sprake van een ongebruikelijke bedrieglijke cadens.

Ook als maat 26 als begin gehoord wordt – en daarmee maat 25 als een halfslot – is de cadens niet zo zeer ongebruikelijk, maar begint de nieuwe frase hoogst onconventioneel. Ik neem dan eerder een

VI 6/4 waar, die wordt bemoeilijkt doordat de F# in een F verandert op het moment dat de voorhouding G# oplost in de tweede tel. Er is sprake van een weggelaten I.

Afsluiting na laatste zin strofe 4: maat 33-34

dein Herz noch le - gen -

stemvoering maar ook: I IV VII Eb:VII V

leidtoonwerking

vgl. maat 14 e.v.

Muziekvoorbeeld 24 Cadens?

Maat 34 kan worden gezien als startpunt van de nieuwe frase, analoog aan maat 14. Deze nieuwe frase wordt voorbereid door het unisono stijgend motief van een achtste en vier zestienden, dat ook in maat 14 wordt gebruikt. Vanaf de derde tel van maat 33 klinkt het halfverminderd septiemakkoord. Met evenveel recht kan ook dit moment als startpunt van de nieuwe frase worden gezien. Alleen al het feit dat hier discussie over kan bestaan, geeft de harmonische ambivalentie hier aan. De harmonie cadenseert niet, terwijl het melodisch patroon wel gezien kan worden als cadenserend. Niet alleen is de tekstfrase hier ten einde, ook zien we het melodisch verloop eindigen met een dalend motief, in dit geval met de kwint als melodisch interval zeer traditioneel eindigend. En net als bij alle andere besproken cadensen, al dan niet bedrieglijk, of tonicavermijnd, volgt ook hier een rust na het melodie-einde. De melodische interpunctie wordt niet ondersteund door de harmonische interpunctie. De herinnering van het motief en het melodisch verloop zorgt echter wel terdege voor een gevoel van afsluiting en frasering.

Kortom: daar waar sprake is van frase-einden, zonder dat er een tonicadrieklank aanwezig is:

- wordt een functionele cadensprogressie ingezet, maar wordt de tonica vermeden, of
- wordt een functionele cadensprogressie ingezet, maar is er sprake van een bedrieglijke cadens
- is er geen sprake van een functionele cadensprogressie, maar zijn het andere dan harmonische elementen die de articulatie van de frasen verzorgt.

In vrijwel alle cadensen, uitgezonderd de laatst besproken cadens (maat 33-34), speelt de functionele harmonische progressie een belangrijke rol. Deze progressie kan gezien worden als harmonisch uitgangspunt voor het lied als geheel. Eerder is betoogd, dat deze benadering ook problematisch is: er klinkt wel een kwintvalsequens, er is sprake van dominant-tonicawerking, maar Schönberg zet behoorlijk wat in om deze functionaliteit te vertroebelen, vermijden of zelfs te ontbinden. Besproken is dat tonen die als versieringstonen opgevat kunnen worden, evenzeer als akkoordtonen kunnen worden opgevat. Ik citeer Ethan Haimo: "...One aspect of his compositional approach is his tendency to create melodic/rhythmic patterns that could be understood as tones of figuration, but can equally well be understood as chord tones."⁸² Schönberg geeft iedere noot structurele significantie door hen

⁸² Haimo, 2006: 12

belangrijke motivische rollen toe te wijzen. Schönberg gebruikt geen versieringstonen, tenzij deze een autonome identiteit als motief(deel) kennen.⁸³

Opvallend aan Schönbergs harmonische taal in dit lied is de zeldzaamheid van de meest gebruikelijke progressies, in het bijzonder aan het begin en in het midden van de frase. De frase-einden zijn eveneens bijzonder maar kennen op een paar plekken nog wel traditionele cadenspatronen. Paragraaf 3.3.4 gaat specifiek in op deze cadensen. Maar anders dan in cadensen is worden akkoordprogressies, bestaande uit een dominantvoorbereiding, gevolgd door een V en doorgaand in een I, geheel vermeden. Schönbergs harmonische progressies ontwikkelen zich veel meer stapsgewijs of via tertsgang. En waar de progressie door kwarten of kwinten wordt bewerkstelligd (zoals in maat 2-4), moet een andere tonica worden aangenomen dan de operationele tonica van het lied (F#), maar bovendien wordt deze progressie dan vertroebeld door de dubbelzinnigheid van de versieringstonen.

In de volgende paragraaf zal ik ingaan op het belang van het motief bij Schönberg en daarna uiteraard specifiek ingezoomd op het lied *Jesus bittelt*.

3.3.5 *Jesus bittelt*: motivische ontwikkeling

In composities geldt *entwickelnde Variation* (*developing variation*, ontwikkelde variatie) als een techniek waarin de concepten ontwikkeling en variatie worden verenigd op zo'n wijze dat variaties worden geproduceerd door de ontwikkeling van bestaand materiaal. Hoewel de term werd geïntroduceerd door Arnold Schönberg, vond hij dat dit principe het belangrijkste compositorisch principe was sinds circa 1750.

Volgens Schönberg produceert muziek zijn materiaal door *entwickelnde Variation*. Dat betekent dat variatie van de kenmerken van een basiseenheid alle thematische formules produceert, dat voorziet in *fluency, contrasts, variety, logic and unity, on the one hand, and character, mood, expression, and every needed differentiation, on the other hand*. De basiseenheid (*Gedanke*) stelt het idee van het stuk tentoon.⁸⁴

Het lied *Jesus bittelt* blijkt twee motieven als bouwstenen te hebben, die in de openingsmaten wordt gepresenteerd. Onderstaand Muziekvoorbeeld laat deze motieven A en B zien.

Muziekvoorbeeld 25 Motieven *Jesus bittelt*

De wijze waarop Schönberg deze motieven ontwikkelt, is eenvoudig en beperkt zich hoofdzakelijk tot ritmische variatie. De kop van motief A zien we in maat 23, terwijl het motief zich als sequensmotief ontwikkelt in maat 26 en verder.

⁸³ Schönberg schrijft in zijn *Harmonielehre*: "Therefore the chords are presented as entities resulting from the concurrent movement of parts; but in so presenting one should not forget that the Motor that drives the movement of voices, the motive, is absent" (pag. 34).

⁸⁴ Haimo, 1990: 73; Schönberg, 1975: 397

Muziekvoorbeeld 26 Ontwikkeling motief A

In de vorige paragraaf gaf ik aan dat Schönberg geen versieringsnoten gebruikt, tenzij deze als motief voorkomen en op die wijze een autonome identiteit bevatten. Het meest duidelijke voorbeeld hiervan is het wisselnootmotief, dat in maat 14 voor het eerst voorkomt en een belangrijke rol speelt in het vervolg van het lied. Dit wisselnootmotief kan gezien worden als een transformatie van motief B. Vergelijkbare procedures vinden ook plaats in de andere liederen van opus 2.

Muziekvoorbeeld 27 Ontwikkeling motief B

3.3.6 Uitstap 1: Schönberg versus Schreker en Wolf

Franz Schreker – *Wohl fühl ich wie das Leben rinnt* (1899)

Franz Schreker (1878-1934) componeerde in 1899 zijn opus 4, een verzameling van vijf liederen. Ik maak een vergelijking tussen *Jesus bittelt* (Schönberg, opus 2/2) en Schreker's opus 4/3: *Wohl fühl ich wie das Leben rinnt*, omdat ook dit lied een homofone textuur kent. (voorbeeld 28)

Schreker hanteert een chromatische stemvoering: de stemmen die geen melodische functie hebben zijn vooral chromatisch georganiseerd, net als in Schönbergs *Jesus bittelt* (opus 2, nr. 2). Het instrumentale voorspel kent twee frasen, gebouwd op een orgelpunt F# als dominanttoon. De dominant (V) wordt uitgedomineerd door middel van stemvoering, wisselakkoorden en doorgangsakkoorden. De eerste frase (maat 1-3) bevat een geharmoniseerde melodie, de tweede frase (maat 3-5) kent vooral (contrapuntische) versieringstonen en versieringsakkoorden, waarbij op fraaie wijze het dominantseptiemakkoord als einddoel wordt bereikt. Schreker harmoniseert vervolgens een melodie in B groot/klein. De chromatische mogelijkheden binnen een toonsoort worden ruim benut. Vergelijkend met Schönbergs opus 2 kent het lied van Schreker ook een post-Wagneriaanse chromatische stemvoering, maar is het bij Schreker zonneklaar welke tonen en akkoorden een versierend karakter in zich hebben en welke niet. Beide componisten verbinden septiemakkoorden door stemvoering met kleine schreden (secunde) met elkaar, maar Schrekers progressie gaat uit van één uitgangstonsoort, in tegenstelling tot Schönbergs liederen uit deze tijd.

Hugo Wolf – *Schön streckt' ich aus im Bett die müden Glieder* (1896)

In 1896 completeerde Hugo Wolf zijn *Italienisches Liederbuch*, deel II. Gezocht is naar een lied dat versieringstonen kent die net als bij *Jesus bittelt* ook grotendeels terug te voeren zijn op een onderliggende vierklank.⁸⁵

Gegeven zijn de eerste zes maten, die uiteenvallen in een instrumentaal voorspel en de eerste frase van het begeleide lied (voorbeeld 29). De textuur is overwegend homofoon en wat dat betreft ook vergelijkbaar met *Jesus bittelt*. Het instrumentaal voorspel kent geen consonante drieklanken (zelfs niet als beginakkoord) behalve het slotakkoord dat een V-I-cadens in As afsluit.

Verminderde, halverminderde en dominantseptiemakkoorden zijn de meest voorkomende akkoordtypen. Hierbij merk ik op dat akkoord a uiteraard als voorhouding fungeert. De structuur van het akkoord zelf is klinkend echter terug te voeren op tertsen. Hoewel het akkoordtype minder veelkleurig is (er komen minder verschillende akkoordsoorten voor) dan bij Schönberg, is er een voorkeur voor het halfverminderd septiemakkoord. Dit akkoord speelt in *Jesus bittelt* ook een belangrijke rol. Een belangrijk verschil is echter dat Wolf de eerste twee maten als harmonische versiering componeert, namelijk een uitgewerkte dominant. De akkoorden fungeren veel minder zelfstandig en staan in feite allen in dienst van de daadwerkelijk klinkende V7 aan het einde van maat 2. Het voorspel kan functioneel samengevat worden als VII2 – V7 – I. En zelfs de VII2 zou als voorhouding van V7 opgevat kunnen worden, waarbij de Fb in de bas zakt naar de Eb.

Muziekvoorbeeld 28 Franz Schreker, opus 4, nr. 3, *Wohl fühl ich wie das Leben rinnt*

Wolf harmoniseert de zangstem met subdominanten (consonanten), dominanten (dissonanten) en tonica (consonant).

⁸⁵ Hugo Wolf was voor Schönberg een voorbeeld als het gaat om gebruik van *vagierende* akkoorden en zwevende tonaliteit: “Es genügt, einen Tonsatz, etwa von Wagner, Bruckner oder Hugo Wolf, anzusehen, um den Zweifel aufkommen zu lassen, ob der Fülle von Momenten, die ebensogut anderswohin weisen, die prinzipienstarre Aufrechterhaltung eines gleichen Grundtons zu Anfang und zu Ende eines Stücks noch organisch ist.” (*Harmonielehre*, pag. 29).

Maar nog veel meer dan zijn akkoordtypen en akkoordentaal verschilt Schönberg van Wolf en Schreker in zijn akkoordprogressie. Hoewel er misschien geen totaal onbekende verbindingen in Schönbergs opus 2 voorkomen, zorgt het totaal aan progressies voor een taal die echt anders is. Behalve in cadensen, vermijdt Schönberg geheel de progressie die bestaat uit een dominantvoorbereiding, gevolgd door een V en een I. In plaats daarvan lijkt het voor Schönberg de norm te worden dat in de liederen opus 2 akkoorden worden gebruikt die geen diatonische functies hebben in een gegeven toonsoort.

Bijvoorbeeld: de eerste drie akkoorden van *Jesus bettelt* zijn: F# klein, C# halfverminderd en C klein in de sextligging. Het C# halfverminderd akkoord heeft geen diatonische functie in F# klein (of groot) en er is geen enkele diatonische verzameling te vinden waarin zowel C# halfverminderd en C klein naast elkaar bestaan. Dat Schönberg deze wel gebruikt, heeft vergaande consequenties: als twee naast elkaar gezette akkoorden niet in één diatonische verzameling bestaan, dan volgt hieruit dat er een snelle circulatie van alle twaalf tonen van de chromatische ladder zal zijn.⁸⁶ Dat is hier ook het geval: elf van de twaalf tonen zijn voorbijgekomen op de eerste tel van maat 2. De ontbrekende toon, Bb, verschijnt kort hierna (maat 2, tel 3).⁸⁷

Sehr langsam. (♩ = 42)

V I VII7

(V7)/IV II(Nap) (VII6/5) V7

Muziekvoorbeeld 29 Hugo Wolf, *Schon streckt' ich aus im Bett die müden Glieder* (lied 27, Band II)

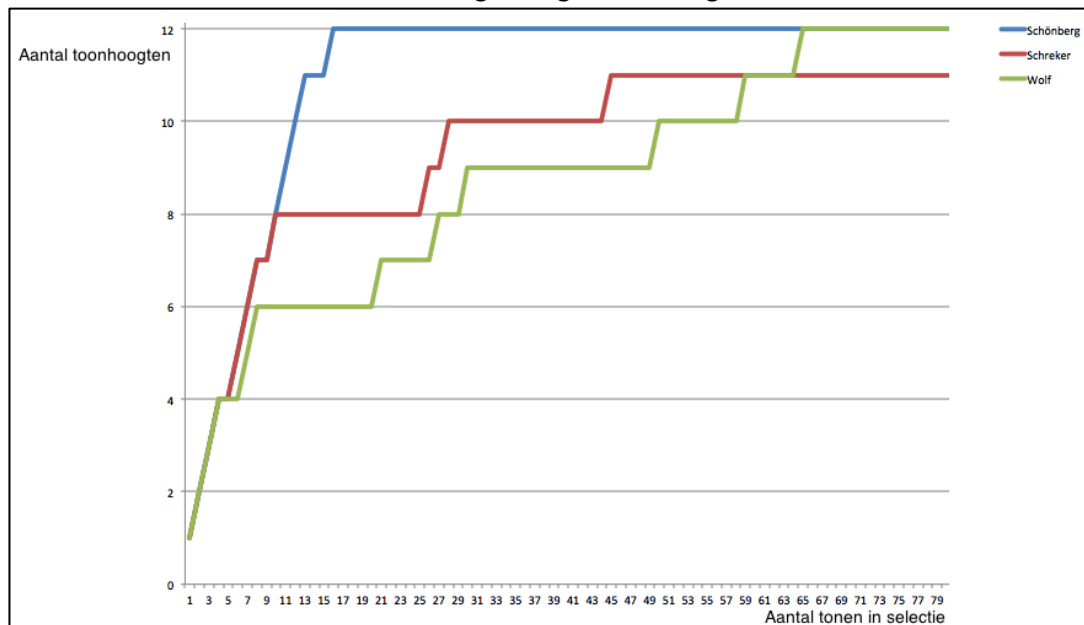
Laten we de tooncirculatie bij Schreker en Wolf ook analyseren. Schrekers inleiding voor piano, de uitgecomponeerde dominantharmonie, kent (uiteraard) de zeven tonen uit de diatonische verzameling van B groot, aangevuld met de chromatische versieringstonen D, F, en G## (A). Als mollidur klank verschijnt de G voor het eerst in maat 7, terwijl de C in het geheel niet voorkomt in het eerste gedeelte van het lied.

⁸⁶ “But is evident that chords remote from the key, appearing in large numbers, will favor the establishment of a new conceptual unit: the chromatic scale. It is not to be ignored that through accumulation of such phenomena the solid structure of tonality could be demolished” (Schönberg, citaat in *Theory of Harmony*, terug te vinden in Schuijjer, 1996: 87)

⁸⁷ De circulatie van de chromatische ladder was een kenmerk van meerdere vroegere werken van Schönberg. Walter Frisch bespreekt Schönberg's pianowerken uit 1894: “About his Piano Piece in A Minor (...): all degrees of the chromatic scale are touched upon in mm. 1-4.” (Frisch, 1993: 24)

Wolf's inleiding voor piano, eveneens een uitgedomineerde dominant, bevat de gehele diatonische verzameling van Ab groot, aangevuld met de chromatische versieringstonen A en E (waarbij de Fes ook als zelfstandige akkoordtoon voorkomt). Ten opzichte van de chromatische ladder ontbreken de tonen Gb (F#), B (Cb), en D. Deze tonen verschijnen respectievelijk in maat 4, 5 en 6.

De voornaamste constatering is echter niet zozeer dat alle twaalf tonen op een bepaald moment al dan niet hebben geklonken, maar dat de diatoniek overheerst: met andere woorden: bij Schönberg is de dominantie van een diatonische verzameling veel minder groot, om de eenvoudige reden dat hij door de non-functionele harmonische progressie van de openingsmaten de diatonische verzameling ondergeschikt maakt aan een chromatische verzameling, van waaruit akkoorden met een tertsenstructuur worden onttrokken. Figuur 2 geeft in een grafiek deze tooncirculatie weer.⁸⁸



Afbeelding 2 Tooncirculatie

3.3.7 Uitstap 2: *Jesus bettelt*: Stufenanalyse

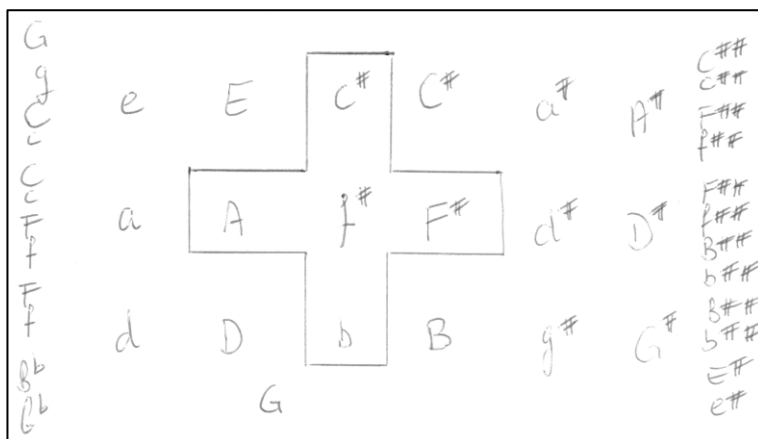
In de eerste paragraaf is een harmonische analyse van het werk gemaakt, waaruit kan worden geconcludeerd dat het referentiekader van Schönberg een functionele harmonische progressie is. Ook is geconstateerd dat de kwintvalsequens, zoals die wordt gebruikt in de openingsmaten, vanuit F klein te analyseren is; daarbij dienen wel toonkeuzes gemaakt te worden, want Schönberg construeert zijn chromatische lopende stemmen op zo'n wijze dat iedere toon onderdeel is van een tertsgenbouwd akkoord. Voor Schönberg was de vaststelling van een kwintvalsequens veel minder problematisch: de bas gedraagt zich volgens het kwintvalpatroon; dat de akkoordopbouw op de gegeven *Stufe* dan op allerlei wijzen is gealtereerd, maakt niet uit voor de *Stufengang*.

⁸⁸ Deze analysemethode zegt op zich niets over tonaliteit, maar het geeft wel aan hoe een componist gebruik maakt van zijn toonvoorraad. Het helpt ons ook een kwantitatieve grip te krijgen op hoe 'chromatisch' iets is. De X-as geeft het aantal tonen in de selectie (*Window size*) weer. Als er dus 15 tonen in de selectie worden meegenomen, is het resultaat dat Schönberg dan 12 verschillende toonhoogten heeft gehad, terwijl Wolf en Schreker dan van 6 of 8 verschillende toonhoogten gebruik hebben gemaakt. In de selectie zijn herhalende tonen meegenomen, voor zover ze niet hetzelfde akkoord beschrijven. Herhalende frasen zijn uitgesloten. De basis voor deze analysemethode is ontwikkeld en beschreven door Dmitri Tymoczko, die in zijn werk *A Geometry of Music* onder ander een poging doet de tonaliteit in de *Extended Common Practice* te analyseren. Helaas lijkt het erop dat zijn pogingen (hoewel creatief en origineel in de aanpak) worden gestuurd door een vooropgesteld idee dat 'atonale' muziek niet de juiste ontwikkeling is in de muziekgeschiedenis en dat er andere wegen zijn die beter bewandeld hadden kunnen worden.

In zijn werk *Structural Functions of Harmony* bouwt Schönberg de Stufentheorie uit tot een eigen harmonisch verbindingsnetwerk, dat hij *Chart of the Regions* noemt⁸⁹. Dit concept is volgens Schönberg een logisch gevolg van het principe van monotonaliteit. Dit is besproken in hoofdstuk 2. Volgens dit principe kan elke uitweiding naar een willekeurige toonsoort anders dan de tonica, binnen dezelfde toonsoort worden beschouwd, direct of indirect, nauw gerelateerd of ver verwijderd. Met andere woorden: er is slechts één toonsoort werkzaam in een stuk, en ieder segment dat vroeger als een andere toonsoort werd beschouwd, is slechts een regio, een harmonisch contrast binnen de uitgangstonsoort. Monotonaliteit omvat modulatie: beweging naar een andere *mode* en zelfs bevestiging van deze modus. De tonica kent echter zo'n kracht dat deze zijn invloed heeft op iedere te bereiken regio, aldus Schönberg.

Ik heb voor de toonsoort F# klein de *Chart of the Regions* hieronder gegeven. Schönberg classificeert de toonsoorten in vijf regio's:

1. Close: deze zijn weergegeven in het kruis: M (relative major: A), T (tonic major: F#), v (five-minor ofwel dominant in mineur: C# klein) en sd (subdominant minor: B klein)
2. Indirect but Close: D (dominant: C#), SM (submediant in major: D)
3. Indirect: m (mediant minor: A klein), sm (submediant minor: D klein), SD (subdominant major: B)
4. Indirect and Remote: #sm (sharp submediant minor: D# klein), #SM (sharp submediant major: D#) #m (sharp mediant minor: A# klein), #M (sharp mediant major: A#), subT (subTonic major: E), subtonic minor: E klein), Np (Napeolitan: G).
5. Distant: other regions⁹⁰



Afbeelding 3 *Chart of the Regions* F# klein

Wanneer we dit toepassen op de openingsmaten van *Jesus bettelt*, behoeven keuzes in het geheel niet gemaakt te worden waar het om de chromatische stemvoering gaat. Een dergelijke analyse geeft veel inzicht, maar er moet wel een andere keuze gemaakt worden: welke regio wordt genomen als uitgangspunt om te analyseren? Schönberg geeft zelf ook geen uitsluitel hierover. Om dit probleem te verhelderen, geef ik een mogelijke analyse van maat 1-4.

⁸⁹ Schönberg, 1948: 20

⁹⁰ Dit is conform de indeling die Schönberg geeft in zijn SfoH pag. 75. Mijns inziens ontbreekt de *supertonic* G# of G# klein, die geclassificeerd dient te worden in de vierde schaal.

Sehr langsam (♩)

Schenk mir den goldenen Kamm; jeder Morgen soll dich mahnen, daß du

ausdrucksvoll

f# SD smm II V I IV #

Muziekvoorbeeld 30 Analyse conform *Chart of the Regions*

Uit de analyse blijkt dat eigenlijk de gehele frase geanalyseerd kan worden in de submediant van de mediant: F klein. De gealtereerde II in F klein (napels) aan het einde van maat 4 is enharmonisch gelijk aan F#. In theorie zou ook het openingsakkoord als gealtereerde II gezien kunnen worden (met in dat geval verlaagde grondtoon en kleine tert).

Een dergelijke analyse geeft overzichtelijk de harmonische gang weer en ook de functionele basgang blijkt duidelijk uit de Stufenopeenvolging. Problematisch in deze analysemethode van Schönberg is wel de aanname dat de tonica regeert over alle toonsoortkoninkrijken. Hoewel uit de classificatie blijkt dat de vijfde toonsoortklasse in feite nauwelijks verbinding heeft (*remote* noch *indirect*) met de uitgangstonsoort, classificeert Schönberg de regio's toch als *distant*. Als hij hiermee bedoelt dat iedere toonsoort door chromatische stemvoering te bereiken is, heeft hij gelijk. Maar dat de invloed van de tonica nog steeds (heel ver) voelbaar in de mineurmediant van de submediant, is twijfelachtig, hoewel aangetekend moet worden dat door enharmonische transformaties verwijderde toonsoorten een stuk dichterbij komen. Dit zien we ook in *Jesus bittelt*: als F# enharmonisch als Gb wordt gelezen, liggen toonsoorten als F en Bb een stuk dichterbij.⁹¹

3.3.8 *Jesus bittelt*: conclusies

Functionele harmonie

Schönbergs opus 2 wortelt in de post-Wagneriaanse traditie, met een chromatische stemvoering een functionele harmonisch patroon. Deze functionele harmonie wordt onder druk gezet, in die zin dat van een uitgesponnen functionele progressie nauwelijks sprake is. Vrijwel iedere toon kan worden opgevat als onderdeel van een drieklank of een vierklank, waardoor het niet zondermeer duidelijk is of een toon al dan niet als een versieringston kan worden opgevat. Om dan de functionele progressie aan te tonen, moeten keuzes worden gemaakt. Wel kunnen twee met elkaar verbonden akkoorden dikwijls nog in een toonsoort worden verklaard.

Consonante drieklanken komen alleen voor aan het begin of einde van een frase, overeenkomend met de structuur van het gedicht. Het akkoordgebruik wordt in grote mate bepaald door de chromatische stemvoering. Sterk gealtereerde drie- en vierklanken zijn de norm. Chromatische septiemakkoorden zijn veelvuldig aanwezig.

Naast een meer traditionele kwintvalsequens (harmonisch verrijkt ingevuld), is het inzetten van een reële sequens eveneens een stijlkenmerk in deze periode. Kostka ziet de reële sequens als onderdeel van de chromatische harmonie. Een dergelijk type sequens is een van de middelen die ingezet kunnen worden om functionele harmonische verbindingen te verbloemen of uit te schakelen.

⁹¹ Voor Schönberg is de kracht van de tonica zeer groot. Hij vergelijkt de tonica met een tirannieke heerser die ondanks alle bestrijdingen ten allen tijde de macht houdt over zijn koninkrijk. (*Harmonielehre*, pag. 183 e.v.)

In muziek uit de achttiende en vroege negentiende eeuw, zijn toonverzameling en toonsoort zeer nauw gerelateerd met elkaar. Zelfs bij afwezigheid van cadensen kan op basis van de diatonische collectie de toonsoort worden vastgesteld. Bij Schönberg's muziek uit 1899 is deze relatie slechts sporadisch aanwezig, en meestal ver te zoeken of geheel afwezig. Omdat zijn toonverzameling chromatisch is, zijn toonsoort en toonverzameling geen synoniemen van elkaar. Hoewel er uitzonderingen zijn, geeft Schönberg de complete chromatische toonverzameling binnen een gegeven frase. Daarom is het vaak onmogelijk een tonaal centrum aan te wijzen in een gegeven frase van dit lied, gebaseerd op de toonverzameling alleen. Om hier toch iets over te kunnen zeggen moet gekeken worden naar andere elementen dan de toonverzameling. Het is in theorie mogelijk een tonaal referentiepunt vast te stellen op basis van alleen de harmonische progressie. Zelfs in een zeer chromatische omgeving waarin een cadens ontbreekt, kan een tonaal centrum worden vastgesteld indien de harmonische progressie voldoet aan enkele paradigma's van traditionele harmonie, zoals onderwerping aan de uitgangstonladder of een kwintvalsequens.

Motivische arbeid

Binnen de harmonische structuur vindt motivische arbeid plaats. Deze arbeid is onderdeel van de chromatische harmonie. De eerste maten presenteren motief A en B, die als bouwstenen gelden voor het gehele lied. Hoewel nog nauwelijks gesproken kan worden van een ver doorgevoerde *entwickelnde Variation*, (er is behalve een eenvoudige ritmische motiefbewerking of intervalaanpassing nog geen geavanceerde ontwikkeling van de motieven) is in de kiem het principe wel degelijk aanwezig. Immers is aangetoond hoe het wisselnootmotief (maat 19) een eenvoudige variatie is van het beginmotief.

Daarbij blijkt, op een hoger niveau, de tritonusspanning een belangrijke rol te hebben in dit lied. Deze spanning levert een bijdrage zowel in melodisch opzicht (motief a) als harmonisch opzicht (openingsmaat, maat 14). Staat de tritonus wellicht model voor de erotische spanning die het gedicht oproept? Dit is uiteraard speculatie, maar Schönbergs muzikale oeridee ligt vervat in de emotie die de tekst oproept, zoals hij dit verklaart in het essay "Das Verhältnis zum Text".

Cadensen

Plaatsing van cadensen hangen samen met de interpunctie van de tekst. De einden van de strofen worden dikwijls zeer duidelijk gemarkeerd. Deze markeringen kennen een tonicadrieklank in grondliggingen, maar een traditionele tonicavorbereiding wordt vermeden.

Op verschillende punten van het lied articuleert wel de tekst en ook de melodie, maar is er geen sprake van harmonische ondersteuning: Schönberg rekent af met het idee dat een frase eindigt of begint met een tonicadrieklank. Er is op deze plekken (maat 14, 34) sprake van tonicavermijding.

Schönberg komt in sterke mate los van de cadensharmonie die zijn vroegere liederen en de liederen van opus 1 kenmerken. Meest opvallend is de vermijding van de dominant-tonicarelatie, zowel als akkoordprogressie als in de vorm. De manier waarop Schönberg dit vermijdt is steeds anders. Dikwijls ontbreekt een traditionele dominantvorbereiding. Functionele analyse is nog wel mogelijk, maar dan moeten sterk gealtereerde functies of ellipsen worden aangenomen. De logica van de functionele cadens wordt door een chromatische stemvoering overgenomen.

Tussen 1899 en 1903 componeert Schönberg *Sechs Lieder*, opus 3. Net als in opus 2 zien we in de meeste van deze liederen ook alternatieve cadensen, die af en toe harmonisch functioneel verklaarbaar, maar nog vaker het resultaat zijn van een chromatische stemvoering. Functionele stemvoeringstonaliteit als samenvattend begrip lijkt in deze periode een norm te worden voor de slotcadens. Dit is een belangrijke ontwikkeling die in deze jaren plaatsvindt. In zijn *Zwei Lieder*, opus 1 (1897), zien we dit nog niet. De cadensen kennen daar traditionele patronen. De volgende paragraaf zal het tweede lied uit opus 3, *Die Aufgeregten* (1903) behandelen.

3.4 Analyse *Die Aufgeregten* (Sechs Lieder: opus 3 nummer 2)

In de nazomer van het jaar 1903 keerde Schönberg met zijn vrouw en dochter terug naar Wenen, na een periode in Berlijn te hebben gewoond en gewerkt. In 1903 was Schönberg voor zijn doen in compositorisch opzicht niet bijzonder productief, wellicht door de verhuizing van Wenen naar Berlijn. Hij sloot zijn *Sechs Lieder* opus 3 af, voltooide zijn symfonisch gedicht *Pelleas und Melisande*, opus 5, en aan het einde van het jaar begon hij met het verklanken van *Das Wappenschild* (opus 8, nr. 2, tekst *Aus des Knaben Wunderhorn*) en *Natur* (opus 8, nr. 1, tekst Heinrich Hart).

De datering van de liederen opus 3 geeft aan dat de wijze waarop de liederen bij elkaar zijn gevoegd, geen vooropgezet plan kent, want in mei 1899 componeerde Schönberg al zijn lied *Warnung*, op tekst van Dehmel, opgenomen in opus 3 als nummer 3. De *Sechs Lieder* bevatten verder de gedichten *Freihold* (1900, nr. 6), *Hochzeitslied* (1901, nr. 4), een gedicht uit *Des Knaben Wunderhorn* (1902, nr. 1) en tenslotte de in 1903 vervaardigde liederen *Geübtes Herz* en *Die Aufgeregten*, beiden op teksten van Gottfried Keller. Het Dehmellied *Warnung* werd dus al in Schönbergs “Dehmeljaar” gecomponeerd. Het is onduidelijk waarom dit lied dan niet in opus 2 is opgenomen, dat drie andere Dehmellieder bevat.

Omdat het lied *Die Aufgeregten* (opus 3/2) vier jaar later is gecomponeerd dan *Jesus bettelt* (opus 2/2), is gekozen voor analyse van dit lied, zodat Schönbergs compositorische ontwikkeling zinvol kan worden geanalyseerd. *Die Aufgeregten* werd voor het eerst uitgevoerd op 26 januari 1907 in de Ehrbaar-Saal te Wenen. Anton Moser was de zanger met Alexander von Zemlinsky aan de piano.⁹²

3.4.1 *Die Aufgeregten*: relatie gedicht en muziek

Het gedicht van de Zwitser Gottfried Keller (1819-1890) kent drie coupletten:

Welche tiefbewegten Lebensläufchen,
welche Leidenschaft, welch wilder Schmerz!
Eine Bachwelle und ein Sandhäufchen
brachen gegenseitig sich das Herz!

Eine Biene summt hohl und stieß
ihren Stachel in ein Rosendüftchen,
und ein holder Schmetterling zerriß
den azurnen Frack im Sturm der Maienlüftchen!

Und die Blume schloß ihr Heiligtümchen
sterbend über dem verspritzten Tau!
Welche tiefbewegten Lebensläufchen,
welche Leidenschaft, welch wilder Schmerz!

Schönberg volgt niet geheel de strofische verdeling van Keller, maar neemt in zijn lied steeds twee regels bij elkaar. Het gedicht projecteert de typerende passies en smarten uit de romantisch literaire traditie op de wereld van insecten en planten, waardoor een wat bizarre toon ontstaat, zoals het liefdesverdriet tussen een golfje en een hoopje zand. Schönberg volgt nauwgezet de opbouw van de tekst.

- A Maat 1-6: strofe 1, regel 1 en 2
- B Maat 7-9: strofe 1, regel 3 en 4

⁹² Opus 3 is opgedragen aan *Herrn Baurat Carl Redlich in Dankbarkeit*. Volgens het *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950* was Redlich *Bauunternehmer*. Redlich was in November 1900 als vertegenwoordiger van een bouwraad en gaf het gedicht *Freihold* (opus 3, nr. 6) als opdracht aan Schönberg.

- Maat 10-12: strofe 2, regel 1 en 2
- Maat 13-15: strofe 2, regel 3 en 4
- Maat 16-19: strofe 3, regel 1 en 2
- A' Maat 20-28: strofe 3, regel 3 en 4 en naspel

De openingsregels van het gedicht zijn gelijk aan de slotregels.⁹³ Analooq hieraan is het muzikale materiaal van maat 1-6 (A) gelijk aan dat van maat 20-28 (A'), waarbij als epiloog enkele maten zijn toegevoegd aan A'. De andere gedichtregels vormen een uitwerking van de expressieve *Weltschmerz*, zoals deze al door de openingsregels zijn aangekondigd. Per twee regels worden onderwerpen behandeld: *Ein Bachwelle und ein Sandhäufchen; Eine Biene; Ein holder Schmetterling; Die Blume*. Deze episode noem ik B. De harmonische behandeling in de hierna volgende paragraaf zal deze A-B-A'-vorm volgen. In de paragraaf vorm en zinsbouw (3.4.3) zal ik A-B-A'-vorm verder uitwerken, als grondslag voor de motivische verwerking.

3.4.2 Die Aufgeregten: harmonie en motief

Strofe 1, regel 1 en 2: maat 1-6

In zijn essay "Das Verhältnis zum Text" bekennt Arnold Schönberg "daß ich viele meiner Lieder, berauscht von dem Anfangsklang der ersten Textworte, ohne mich auch nur im geringsten um den weiteren Verlauf der poetischen Vorgänge zu kümmern, ja ohne diese im Taumel des Komponierens auch nur im geringsten zu erfassen, zu Ende geschrieben und erst nach Tagen darauf kam, nachzusehen, was denn eigentlich der poetische Inhalt meines Liedes sei."⁹⁴

Of deze bekentenis ook opgaat voor het gedicht *Die Aufgeregten*, is speculeren, maar het openingsmotief en – klank van dit lied verbeelden treffend en haast pathetisch de *tiefbewegten* levensloop, de *Leidenschaft* en *wilder Schmerz*.

Muziekvoorbeeld 31 *Die Aufgeregten*: maat 1-6

⁹³ Dit blijkt een eigenhandige ingreep van Schönberg te zijn, die de laatste strofe heeft herdicht. Op die manier ontstaat een gesloten, spiegelsymmetrische structuur, als basis voor de muzikale vorm.

⁹⁴ Eerste publicatie in: *Der Blaue Reiter*. Piper: München 1912

Harmonische behandeling maat 1-6

Door gebruik te maken van een overmatige drieklank en een dominant-septiemakkoord is de harmonisatie van het openingsmotief sterk *vagierend*. Met deze harmonie onderscheidt dit lied zich van alle tot nu toe gecomponeerde liederen. Alle andere liederen van opus 1 en 2 starten met een tonicadrieklank. En ook in opus 3 neemt dit lied een bijzondere plaats in op dit punt: hoewel in dit opus twee andere liederen te vinden zijn (nummer 3 en 5) die met iets anders dan de tonica in grondligging beginnen (namelijk de subdominant en de tonica in eerste omkering) is *Die Aufgeregten* het enige werk dat met een niet consonante drieklank start. Met dit laatst gecomponeerde lied van opus 3 (ontstaan na *Pelleas und Melissande*) zet Schönberg op dit punt een nieuwe stap. Onderstaand voorbeeld geeft een harmonisch uittreksel van de eerste frase.

1 2 evt. doorgang 3 4 5 6

Abm chrom. med. Cbm dub. chrom. med. D... dubbel chrom. med.

Ebm:III6 (IVov6/5) Abm:IVov6/5 IV6/4 Gbm:IVov6/5 I II I2 V7

Muziekvoorbeeld 32 *Die Aufgeregten*: maat 1-6

Als eerste behandel ik de harmonische progressie zonder zangstem: Ab klein versus G klein

Maat 1 tot en met 4 eerste akkoord: functionele progressie in Ab klein.

Maat 4 tot en met 6: functionele progressie in G klein.

Spilakkoord is het septiemakkoord op Eb, dat dominant is in Ab klein en overmatig kwintsextakkoord vormt in G klein.

De opmatige overmatige drieklank is een ongedefinieerd beginakkoord: het is een zelfstandige klank die op moment van klinken niet in een toonsoort past: er heeft immers geen verbinding plaatsgevonden. De progressie naar maat 1 vindt plaats door een stapsgewijze stemvoering. Met de progressie van maat 1 naar 2 vindt een harmonische beweging in Ab klein plaats. Hoewel maat 3 in Ab klein niet functioneel verklaarbaar is, kunnen we de basgang vanaf de eerste noot tot en met maat 4 wel goed in Ab (klein) horen.⁹⁵ Het Cb-akkoord in eerste omkering (maat 3) is wel tertsverwant met Ab klein (maat 2) en Eb groot (maat 4). Kostka spreekt over *chromatic mediant relationships* als twee akkoorden hetzelfde geslacht hebben (mineur of majeur) en hun grondtonen een kleine of grote terts van elkaar liggen.⁹⁶ De akkoorden hebben dan een gemeenschappelijke toon. Zo staat maat 3 in een chromatische mediantverhouding tot maat 2.

Doubly chromatic mediant relationship is een verbinding van twee akkoorden die een verschillend toongeslacht kennen, en een kleine of grote terts van elkaar liggen. De akkoorden hebben geen gemeenschappelijke tonen. Zo staat maat 4 in een dubbel chromatische mediantverhouding tot maat 3.⁹⁷

Volgens Kostka komen dergelijke tertsverwante verbindingen in een chromatisch harmonische omgeving veel vaker voor dan in eerdere stijlen. Schönberg maakt in dit lied gebruik van deze verbindingen, mogelijk gemaakt door de stapsgewijze (veelal chromatische) stemvoering.

⁹⁵ Met alleen de basgang is Ab klein niet de enige toonsoort die hoorbaar is. Toonsoorten als Eb en Gb liggen ook dichtbij.

⁹⁶ Kostka, 1999:2 e.v.

⁹⁷ Het is overigens de vraag wat nu exact het *relationship* is. Als de verbinding tussen Eb groot en Cb klein een verhoudingslabel krijgt opgeplakt, terwijl ze geen gemeenschappelijke toon kennen, is dan niet alles familie van elkaar? Met andere woorden: wat ervaren we nog van het tertsverwantschap? Is dat sterker of minder sterk dan een secunde of tritonusverwantschap? Hierbij in ogenschouw nemend dat ook bij dergelijke verbindingen de stemvoering een belangrijke rol speelt.

Kortom: de pianopartij in de eerste vier maten kunnen we zien als een functionele progressie in Ab klein, ingeleid door een zelfstandige overmatige drieklank en een niet-functionele tertsverwantschap in maat 3. Het is de logica van de stemvoeringsprogressie die deze niet-functioneel harmonische elementen verbindt met de functionele harmonie van Ab klein. De tweede frase is functioneel in G klein te analyseren. Merk op dat Ab de bovenleidtoon is van G, zoals in opus 2 nr. 2 ook G (maat 8) de bovenleidtoon is van F# (en dat de kwintvalsequens verklaarbaar is in F).

Maar nu de analyse *met* zangstem.

- De zangstem kent de volgende tonen in de eerste frase:
D'-Eb-F-Gb-Ab-Cb-Bb-A-G
- De toonladder van Ab klein is:
Ab-Bb-Cb-Db-Eb-Fb-G

Nu is de gebruikte D' in maat 1 nog wel als gealtereerde vierde toon van de Abklein-ladder te horen. Maat 2 wordt al problematischer: de F' en vooral de Gb' verstoren de functionele progressie in Ab klein. Schönberg verlangt bovendien een betoning van iedere toon in maat 2.

De als voorhouding op te vatten A' in maat 4 en de G' vallen buiten het tonale verloop van de melodie. De G' past nog binnen de dominantharmonie van Ab klein, maar de A' is een onverklaarbare voorhouding, terwijl de melodische progressie van maat 4 (A'-G') uitstekend in de nieuwe toonsoort G klein past.

De toonvoorraad van de melodie (uitgezonderd de A en G van maat 4) maken een verklaring in bijvoorbeeld Eb klein veel aannemelijker. De melodie van maat 1 tot en met 3 past volledig in Eb klein, terwijl de melodie van maat 4 tot en met 6 geheel in G klein past.

Met andere woorden: vanaf maat 4 wordt de melodie ondersteund door een harmonische progressie, terwijl dit in de openingsmaten niet zo is. Als we de openingsmaten in Eb klein proberen de analyseren, is in elk geval het overmatige akkoord functioneel 'opgelost': III6. Deze wordt dan verbonden met een overmatig kwintsextakkoord in Ab klein (=IV in Es klein).⁹⁸

Een oplossing voor maat 3 blijft problematisch: een gealtereerde VI is functioneel lastig.⁹⁹ Wel is maat 3 verklaarbaar in Gb: IV6, als paralleltoonsoort van Es klein. Maar om Gb aan te nemen voor de gehele frase, is ook lastig: maat 1 dient dan als gealtereerde VII te worden beschouwd, terwijl de verbinding van maat 1 naar 2 functioneel heel duidelijk is, hetgeen door een analyse in Gb minder wordt ondersteund.

Een sluitende functioneel harmonische verklaring is er niet. Schönberg componeert een begeleiding in een bepaalde toonsoort en zet daar een melodie op, die zich in feite hiervan loszingt. Van bitonaliteit kan gesproken worden als twee tooncentra tegelijkertijd opereren. Hoewel een tonica ontbreekt, kent de zangstem een andere tonale aansturing dan de pianopartij. Na de verwijzingen naar Eb, Ab en Gb wordt het dominantseptiemakkoord op de eerste tel van maat 4 enharmonisch als overmatig kwintsextakkoord opgevat, waarna de harmonie zich functioneel in G klein ontwikkelt en afsluit op de dominant daarvan in maat 6.

Motivische behandeling maat 1-6

Het openingsmotief a fungeert als kernidee van het lied. Het bevat een opvallende sextsprong met een gepunteerd ritme (x) en een even opvallend seufzermotief (y). In maat 4 zien we hoe dit motief in zijn geheel gevarieerd wordt herhaald (voorbeeld 31). De sextsprong (x) klinkt ook in maat 5 als we de bas en tenor met elkaar combineren. Nauwelijks heeft daar x geklonken of in de bovenstemmen

⁹⁸ Om het eerste akkoord als gealtereerde VII in Ab aannemelijk te maken, is veel lastiger: niemand zal dat op die manier horen.

⁹⁹ Als modale kleur binnen Es klein wel verklaarbaar

ontwikkelt zich y (D-C#). Een nieuwe variatie van motief a laat Schönberg zien van maat 5 naar 6, als de sextsprong wordt vergroot naar een septiemsprong in de pianopartij, en de voorhouding onderdeel wordt van een overmatige klank. Het seufzermotief y kent de kleine secunde als interval. De verbinding van de akkoorden wordt vooral gestuurd door chromatische lijnen als resultaat van dit motief. Vooral opvallend is het echter dat de harmonie bijna volledig uit *vagierende* akkoorden is opgebouwd, terwijl er nergens ook maar een glimp van de toekomstige hoofdtoonsoort van het lied waarneembaar is.

Strofe 3, regel 3 en 4: maat 20-28

The image shows a musical score for measures 25-28. The vocal line starts with the word "Schmerz!" in measure 25. The tempo/mood is marked "sehr rasch und leicht". The piano accompaniment features several annotations: "Chromatische melodieline met motief y" pointing to a line in the upper register; "Motief openingsinterval" pointing to a specific interval in the lower register; "Octotonische reeks" pointing to a sequence of notes in measure 27; and "Dubbelzinnigheid door leidtoonexplosie: F of Bb?" pointing to a complex chordal structure in measures 27-28. Dynamics like "ppp" and "ff" are also indicated.

Muziekvoorbeeld 33 Maat 20-28

Maat 20-25 komen overeen met maat 1-6 en zijn reeds behandeld. Vanuit maat 25 ontwikkelt zich een naspel, dat (varianties van) motief x en y, alsmede het gehele openingsgebaar a bevat. Opvallend is de "leidtoonexplosie" (als compacte melodische verbindingen van het seufzermotief y) in maat 27, waardoor overwegend chromatische lijnen naar een F-akkoord ontstaan. Bovendien ontstaat door aaneenschakeling van motiefjes y een octotonische reeks: G#-A-B-C-D-Eb-F-Gb.

Met het seufzermotief wordt een chromatische melodieline in de bovenstem van de piano gecreëerd, die zich doorzet in de alt in maat 27: Bb, A, Ab, Gb, Dd, C. Door de aanpassing van een kleine naar een grote secunde in maat 26 (Ab-Gb) schept Schönberg een verlaagde tweede toon in de toonsoort F en dus een extra leidtoon. Nog belangrijker: dit zorgt voor een harmonische dubbelzinnigheid, die in de laatste twee maten wordt versterkt, want is de tonica nu F, waarvan de drieklank wordt voorbereid met alle mogelijke leidtonen? Of is de tonica Bb klein en fungeert F als dominant? Onderstaand harmonisch uittreksel geeft beide analyses weer.

The image shows a harmonic analysis of measures 23-32. It consists of two systems of chords. The first system, for measures 23-27, includes: Gm:IVov6/5, V7, I, II2, V7, Fm:VII7b/3b, Bbm:IV7, and I(pie). The second system, for measures 29-32, includes: VII2, F:VII, V7/5b, I, Bb:VII4/3, IV7, II7, and V. The text "stemvoering gevarieerde herhaling" is placed above the first system. The word "Of:" is placed between the two systems, indicating alternative harmonic analyses.

Muziekvoorbeeld 34 Slotmaten

Zelfs de afsluitende tonica van het lied wordt door Schönberg in dit stadium *vagierend*. De tonaliteitsvorm die Schönberg hier bezigt, wordt door hem gedefinieerd als *schwebende Tonalität* in zijn *Harmonielehre*.¹⁰⁰ Een zwevende toonsoort ontstaat als de toonsoort wel wordt bevestigd, maar niet op zo'n wijze dat deze ondubbelzinnig vast staat. Schönberg ziet zelf liederen uit opus 6 en 8 als pregnante voorbeelden van zwevende tonaliteit, maar het lied *Die Aufgeregten* kan ook als voorbeeld gelden, al komen nog passages voor waar een tonica ondubbelzinnig wordt vastgelegd.

Strofe 1, regel 3 en 4: maat 7-9

De verbinding van maat 6 naar 7 kent geen *functionele* progressie. In plaats van de te verwachten tonica G klein begint de frase met de "hoofdtoonsoort" F klein, die op geen enkele wijze voorbereid.

Muziekvoorbeeld 35 Maat 6-10

De relatie tussen het D groot akkoord in maat 6 en het F-klein akkoord in maat 7 is net als in de akkoordverbinding van maat 3-4 een dubbelchromatische mediantverhouding. Deze relatie kwamen we ook al in de openingsmaten tegen. De verbinding tussen de akkoorden D7 en F klein (maat 6 naar 7) kan mogelijk worden opgevat als een dubbele ellips, met weglating van zowel G klein als C (als II-V in F klein). Deze verklaring doet echter niets af aan de volkomen abrupte overgang. Vanuit de stemvoering bekeken, zijn de tonen A en F# chromatische burens van Ab en F en is er de gemeenschappelijke toon C (maat 6-7).

Vanaf maat 7 wordt de onderverdeling van het metrum ternair ingevuld, waarbij de deining van de seufzermotieven *y* en zijn inversus *y'* de "Bachwelle" illustreren. Deze tekstillustratie leidt echter ook tot een vertroebeling van de eenduidige F-klein-tonica. Want de C van motief *y* kan als voorhouding worden opgevat voor de B. En in de linkerhand kan de E als voorhouding voor F worden opgevat. Op het moment dat de C 'oplost' in de B, lost ook motief *y'* zich op in een F, met een tritonusspanning als gevolg. Behalve deze tritonusspanning, is de harmonische spanning ook groot: is het daadwerkelijke akkoord nu F-Ab-C of F-Ab-B? Als dit laatste het geval is, ligt de toonvoorraad van C klein meer voor de hand dan die van F klein. Ook na veel spelen en luisteren is het voor mijn oren absoluut niet ondubbelzinnig dat F klein hier de overheersende toonsoort is, daarvoor is de verstoring van de voorhouding te groot. Dat deze dubbelzinnigheid C klein versus F klein wordt versterkt in maat 10, zullen we later zien.

De seufzermotieven klinken ook door in maat 8 en 9, maar in deze maten zet Schönberg het openingsmotief A en het hieruit ontwikkelde motief van maat 5 onder de seufzers. Deze motivische schrijfwijze heeft consequenties voor de functionele harmonie. Het harmonisch uittreksel van deze maten zal dit verder verduidelijken.

¹⁰⁰ Schönberg, 1911:159

Muziekvoorbeeld 36 Uittreksel maat 7-10

Dat maat 7 geanalyseerd *kan* worden in F klein, is zojuist betoogd. Analyse in deze toonsoort is niet meer mogelijk in maat 8. Meer voor de hand ligt een analyse in Ab klein: melodie en bas kennen een progressie in deze toonsoort en maken alleen maar gebruik van de tonen uit dit toengebied. Als we een groot deel van de seufzermotieven die aan de oppervlakte liggen, weghalen, klinkt het volgende:

Muziekvoorbeeld 37 F klein vs Ab klein

Om een functionele analyse mogelijk te maken, moet aangenomen worden dat maat 7 functioneert als VI in Ab klein. (zie voorbeeld 36). Niemand zal dit ervaren, de verbinding vindt plaats door chromatische stemvoering. Het motief van de kleine secunde wordt in de piano ingezet en overgenomen door de zangstem. De melodie ontwikkelt zich vervolgens traditioneel, en kent de structuur van een *Satz*. Motief a wordt licht gevarieerd getransponeerd, als uitbreiding (a') van de kern (a). Het tweede gedeelte van de *Satz* (b), dat als *Abgesang* beschouwd kan worden, wordt al voorbereid door de laatste twee noten van de uitbreiding a'. Enharmonisch is de melodische opeenvolging "Bb-Cb" gelijk aan "A#-B". De eerste noten van het *Abgesang* vormen tegelijkertijd een transpositie van a en a'. Op het moment dat het *Abgesang* klinkt, zet Schönberg daaronder zijn openingsmotief van maat 1 in de bas.

Maat 9 kent geen harmonisch functionele progressie meer. Om te komen tot een zinvol harmonisch uittreksel zoals in voorbeeld 37, valt niet mee: er moet al moeite gedaan worden om nog een tertsenstructuur in de akkoordbouw aan te tonen. De harmonie is resultaat van een polyfone constructie: vanaf tel 2 in maat 9 speelt de rechterhand chromatische stijgende laddersegmenten, gestructureerd door de seufzers. Schijnbaar onafhankelijk hiervan klinkt tegelijkertijd het basmotief uit maat 5. De polymetrische in maat 8 en 9 versterkt de onafhankelijkheid van deze stemmen.

Strofe 2, regel 1 en 2: maat 10-12

Muziekvoorbeeld 38 maat 10-12

Door middel van een grotendeels chromatische stemvoering, ingezet vanaf de tweede helft van maat 9 wordt in de bovenste pianolijn een D'' bereikt op de eerste tel van maat 10. De *vagierende* aard van het lied wordt hiermee versterkt: horen we deze D'' als een versierende toegevoegde sext op het akkoord F klein (dat al verder wordt versierd met de leidtonen E en B), of als II6/5 in C klein? De

passage illustreert het motivisch denken van Schönberg, want de bewuste D'' wordt met een octaafverplaatsing gekoppeld aan een C, en zo onderdeel van een *Sekundgang*. Maat 10-12 is een (gevarieerde) herhaling van maat 7-9. De progressie is identiek, slechts het seufzermotief in de middenstemmen is gediminueerd.

Strofe 2, regel 3 en 4: maat 13-15

Voorbeeld 39 geeft deze maten weer.

Muziekvoorbeeld 39 maat 13-16

Waar in de tot nu toe behandelde maten aan de harmonische functionaliteit behoorlijk wordt getornd, is de functionele progressie in deze maten heel duidelijk: er is een harmonische richting naar G klein (ook al blijft de harmonie vooral cirkelen rond haar dominant). Het dominantakkoord lost in maat 14 op naar bovenbuur Eb klein (chromatische mediantverhouding G klein-Eb klein: submediant met kleine terts), dat spilakkoord is in de nieuwe toonsoort Gb, bevestigd door een ondubbelzinnige cadens II7-V9-I (maat 15/16).

Maat 13 toont fraai de synthese tussen harmonie (II-V) en motief (bastonen: *seufzer*). Voorbeeld 39 laat ook zien hoe het dartele 'vlindermotief' (*Schmetterling*) is samengesteld met elementen uit maat 5 en 6, dat als variatie van het openingsgebaar geldt. We zien in het vlindermotief hoe de onderwisseltoon, als secundebeweging (motief x) wordt verbonden aan de verminderde kwint, die ook in maat 5 als belangrijk interval aanwezig was. Ook harmonisch is de relatie subtiel: beide motieven spelen zich af in G klein; de slotnoten van het vlindermotief vormen een gebroken dominant-septiemakkoord, herinnerend aan het dominantseptiemakkoord van maat 6. De "Sturm" (maat 14) verbeeldt Schönberg door een ritmische versnelling, en een dynamische vergroting van pp naar ff. Maat 15 is een sequensbeweging van maat 13 (halve toon lager getransponeerd). Opvallend is het melodisch verloop: het woord "Mailüftchen" kent een omvang van een grote none, terwijl de laatste twee noten een klein septiem vormen. Dergelijke sprongen verwacht je vanuit de traditie in zeer expressieve passages als dynamische hoogtepunten of heftige gebaren. Daar is hier geen sprake van, integendeel: het woord "zart" is een betere typering, gezien de lange notenwaarden en het dimинуeren naar *pianissimo*. Het intervalgebruik vormt een voorafschaduw van een muzikale ruimte waarin dergelijke intervallen niet meer traditioneel als uiting van smart of lijden worden gezien, maar als intervalmogelijkheid waarin intervallen als klein septiem, grote secunde en grote none als eenheid gelden.

Strofe 3, regel 1 en 2: maat 16-19

Muziekvoorbeeld 40 Maat 16-19

De harmonische progressie van maat 16-19 is gegeven in voorbeeld 41. In maat 17 vindt een enharmonische modulatie Gb-F klein plaats. Schönberg componeert een tonicavoorbereiding in F klein, waarbij de *Trugschluß*-verbinding van maat 17 naar 18 (V-VI) als sterkst tonale beweging van het lied in de hoofdtoonsoort F geldt. In maat 18 is eveneens een sterk functionele beweging in Ab te ontdekken maar ook daar blijft een tonicabevestiging uit. De frase eindigt met een onbestemd halfverminderd akkoord (maat 19). Opnieuw doet deze passage denken aan Schönbergs definitie van *schwebende Tonalität*.¹⁰¹ Om hiervan te kunnen spreken, moet er ergens sprake zijn van een bevestiging, maar "...nicht so fest, daß sie sich nicht locker bewegen könnte. Dazu geeignet sind zwei Tonarten, die einige Akkorde gemeinsam haben; beispielweise die neapolitanische Sext oder ein übermäßigen 5/6-Akkord." Als voorbeeld van een dergelijke verhouding noemt Schönberg C groot en Des groot, of A klein en Bes groot. Dit is wat we in maat 16-19 van *Die Aufgeregten* ook zien: F klein en Ges groot.

Muziekvoorbeeld 41 Harmonisch uittreksel maat 16-19

Maar Schönberg gaat verder, als hij ook de parallelle kleine tertstoonsoorten betreft in zijn voorbeeld van *schwebende Tonalität*: A klein en Bb klein versus C groot en Db groot. Er ontstaan dan nieuwe relaties zoals A klein en Des groot, C groot en Bb klein. De dominant van Bb klein is het overmatig kwintsextakkoord van A klein, enzovoort. En ook deze verbindingen zijn we regelmatig terug in dit lied. Waar Kostka spreekt over een dubbelchromatische mediantverhouding, gebruikt Schönberg deze verbinding die door hem als voorbeeld van verbinding in de zwevende tonaliteit wordt genoemd.¹⁰²

In deze paragraaf is de harmonische structuur uitgebreid behandeld. Gebleken is ook dat de harmonische logica (functionele progressie) op een aantal plaatsen afwezig is, maar dat de logica dan wordt overgenomen door de stemvoering of door het motief. Op alle terreinen is vrijwel het gehele lied terug te voeren op het *seufzermotief*, dat onderdeel is van motief a. De motivische ontwikkeling vindt grotendeels plaats binnen een op drieklanken gebouwde akkoordstructuur. Schönberg componeert binnen een traditioneel harmonisch kader, maar rekt dit kader op of zoekt een uitweg uit dit kader door de mogelijkheden van het motief te benutten. De polyfone motivische verwerking staat soms op gespannen voet met een traditionele harmonische progressie.

¹⁰¹ In paragraaf 3.4.6 ga ik uitgebreid in op het begrip *schwebende Tonalität*

¹⁰² Schönberg, HL: 459

3.4.3 Die Aufgeregten: vorm en zinsbouw

De A-B-A' structuur, die wordt gestimuleerd door de tekstopbouw, is in paragraaf 3.4.1 behandeld. Het B-gedeelte kent twee passages waar een tonica hoorbaar is: F klein (maat 7 en 10, hoewel niet ondubbelzinnig) en Gb groot (maat 16). De maten 7 tot en met 15 behandelen drie tekstgedeelten, die in de vorige paragraaf zijn besproken. Het vierde tekstgedeelte behandelt Schönberg in het Gb groot-gedeelte. De drie tekstfrases van het eerste B-gedeelte (maat 7-15: B1) kennen overeenkomsten en verschillen. Zoals de harmonie van maat 10-12 overeenkomt met maat 7-9, is ook het melodisch verwantschap groot. Het melodisch materiaal echter van de derde frase, maat 13-15, is anders, in verschillende opzichten:

- Veel minder is er een zinsopbouw die zich als a-a'-b laat typeren. Van een Satz is geen sprake meer.
- De eerste twee frasen bevatten met name relatief kleine intervallen, niet groter dan een overmatige kwart, die slechts één keer voorkomt in maat 12. De derde frase bevat grotere intervalsprongen of melodiefragmenten met een grotere ambitus.

Zoals de zinsbouw van maat 7-9 beschreven kan worden als een Satz, zien we dit ook in het groot:

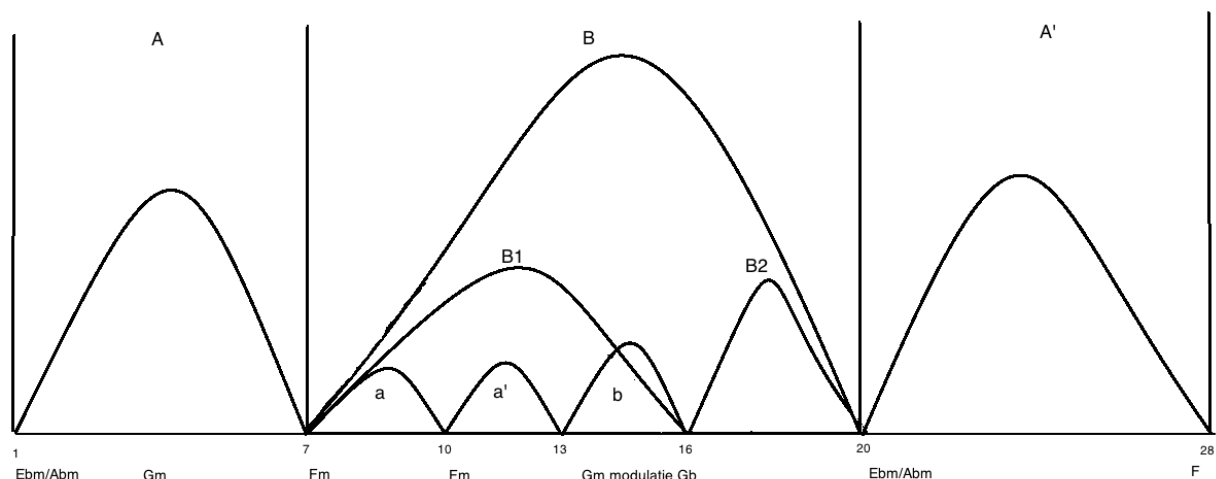
a: maat 7-9

a': maat 10-12

b: maat 13-15

Kortom: deze BAR-vorm zien we in het klein (zoals in maat 7-9) als in het groot (maat 7-15).

Met betrekking tot het toonsoortenverloop komt de "hoofdtoonsoort" van het werk, F (klein), in feite alleen voor in de slotmaat en in maat 7 tot en met 13. De paragraaf cadensvorming gaat hier dieper op in. De andere toonsoorten die ondubbelzinnig aanwezig zijn, zijn Gb groot en G klein. Gb kan gezien worden als napelse toonsoort ten opzichte van F. Daarnaast wordt in de pianobegeleiding Ab klein voorbereid; de dominant van Ab klein geldt als overmatig kwintsextakkoord van G klein. Het zijn precies de voorbeelden die Schönberg in zijn *Harmonielehre* noemt als het gaat om zwevende tonaliteit.



Afbeelding 3 Vorm Die Aufgeregten

3.4.4 Die Aufgeregten: cadensvorming

Op een beperkt aantal plaatsen komen drieklanken in grondligging voor. Daar waar deze voorkomen, fungeren ze direct als tonicadrieklank. Deze plaatsen zijn:

- maat 5: G klein
- maat 7: F klein

- maat 10: F klein
- maat 16: Ges groot
- maat 28: F groot

Cadens maat 5: G klein

Muziekvoorbeeld 42 Cadens G klein

De cadens lijkt traditioneel: IVov6/5 – V – I.¹⁰³ Hoewel de subdominant dermate gealtereerd is dat de klank functioneel dominant is, trekt de niet-traditionele tonicavoorbereiding door de dominant de (analytische) aandacht. Deze is slechts een zestiende, en bevat alleen grondtonen. De enharmonische modulatie is daarom voor de luisteraar moeilijk te volgen, immers: het als overmatig kwintsextakkoord geanalyseerde akkoord krijgt maar heel even de kans om ook als zodanig functioneel gehoord te worden. Daarnaast zijn de tonen van het overmatig kwintsextakkoord leidtoon van de tonica G.

Cadens maat 7: F klein

Muziekvoorbeeld 43 Cadens F klein

De tonica F klein zal de luisteraar als 'fout', of in elk geval als heel abrupt ervaren. Immers vindt een voorbereiding voor G (klein) plaats. In paragraaf 3.4.2 werd de harmonische ellips al besproken: de verwachte tonica G klein is subdominant (II) in F. Met het weglaten van zowel de subdominant als dominant is er met de dubbele ellips een functionele verklaring gegeven voor deze cadens. De kracht van de functietheorie is echter gelegen in de ervarende werking, maar in de gehoorsmatige analyse. Wat dat betreft staat een ellipsverklaring op gespannen voet met de fundamente van een functionele analyse. Wat betreft de rechterhand van de piano, is een chromatische stemvoeringsverbinding een mogelijke analyse: de C blijft liggen, de A lost op naar Ab en de F# naar F. De linkerhand werkt niet mee, gezien de basgang D-F, maar de verbinding D-C (linkerhand-rechterhand) is een secundemotief dat we vaker in dit lied tegenkomen. De eerste twee akkoorden kennen een dergelijke verbinding in de bas en de rechterhand van de piano speelt in maat 10 eveneens D''-C', dus met octaafverplaatsing.

¹⁰³ Of IVov6/5-16/4-I

Cadens maat 16: Ges groot

Mai - - lüft - - chen!

rit. - - - - - 16

zart

pp sehr zart

V16 II7 V9 I

Muziekvoorbeeld 44 Cadens in Ges groot

In de overgang van maat 15 naar 16 bereikt voor het eerst een dominant ook daadwerkelijk zijn bestemming (tenzij we de dominant in maat 4 als volwaardige dominantharmonie zien). Het is tegelijkertijd ook de enige majeure passage in de gehele compositie. Tegelijkertijd is het ook de enige ondubbelzinnige functionele cadens in dit lied. Niet toevallig is de bereikte toonsoort Gb, de Napelse bovenbuur van F (klein).

Cadens maat 28: F (groot)

sehr rasch und leicht

ppp

Voorhouding Leidtonen

Bbm

F.V

F V9b7/5b

Fm: I

Bbm: V

Muziekvoorbeeld 45 Slotcadens

Deze slotcadens is harmonisch dubbelzinnig:

- Enerzijds is een S-D-progressie in Bb waar te nemen (tel 3 maat 26 als IV7, en maat 27 en 28 als V).
- Anderzijds is de tweede tel van maat 25 in de rechterhand geheel als voorhouding van de drieklank F (met picardische tert) te beschouwen. Het Gb-akkoord (vergelijk maat 17) en F-akkoord zijn dan te bezien als varianten van motief y, het seufzermotief.
- Interessant is de relatie met maat 4-5. Ook daar speelt motief x een belangrijke rol in de bas, zoals dit ook in maat 26 het geval is. De kwartsprong C-F suggereert een V-I verbinding; de dominant is echter zo kort en de harmonische omgeving zo sterk *vagierend*, dat de functionele werking hiervan discutabel is.

Naast deze tonicadrieklanken is er een aantal (inmiddels besproken) plekken aan te wijzen, waar wel een functionele progressie plaatsvindt (maat 1-4: Abm, bespreking in vorige paragraaf; maat 13-14: Gm, maat 17-19: Fm), maar waar in het geheel geen tonicabevestiging aanwezig is.

Dit alles overziend:

Maat 1-4: deels functionele progressie, maar sterk *vagierend* en dubbelzinnig; melodie zet progressie onder druk

Maat 4-5: cadens in G klein, dominantvoorbereiding van één zestiende

Maat 5-6: cadensvoorbereiding, geen tonica in G-klein

Maat 7-9: tonica F klein, geen progressie in F klein, Ab klein ligt meer voor de hand
Maat 9-10: geen progressie in een toonsoort, stemvoering
Maat 10-12: zie maat 7-9
Maat 13-14: progressie in G klein, geen tonica
Maat 14-16: duidelijke progressie in Ges groot, met tonicabevestiging
Maat 16-19: geen progressie in Ges groot, mogelijke progressie in F klein, geen tonicabevestiging
Maat 20-25: zie beginmaten
Maat 26-28: mogelijke functionele progressie in F of Bes klein. Mogelijke stemvoeringscadens met F klein als tonica.

De veronderstelde hoofdtoonsoort is F klein. We horen een vertroebeld F klein-akkoord in maat 7 en maat 10. Maat 17-19 kent een progressie in F klein, maar hier ontbreekt een bevestiging. Het slotakkoord kent een heftig bestreden F-akkoord.

3.4.5 *Die Aufgeregten* en *Jesus bittelt*: een vergelijking

Harmonie en motivische arbeid

Het harmonisch kader van *Die Aufgeregten* is in grote lijnen functioneel. Met uitzondering van maat 13-16 echter, wordt deze functionaliteit flink ondergraven. Het lied wordt gekenmerkt door het vermijden van elke vorm van tonale eenduidigheid, vooral door het ontwijken van elke dominant-tonicarelatie. Dit geldt in feite ook voor de liederen, opus 2, uit 1899.

Het lied *Jesus bittelt* kende een harmonische dubbelzinnigheid door de functie van de versieringsnoot: of een toon als versiering dan wel als hoofdtoon opgevat moet worden, levert een geheel andere functionele analyse op. Ook *Die Aufgeregten* kent een vergelijkbaar spel rondom de versieringsnoot. Denk hierbij aan maat 7-12, waarbij de tonicadrieklank F onder druk wordt gezet door de seufzerbeweging.

In de reële sequensen van de liederen *Erwartung* (opus 2/1, maat 11-17) en *Jesus bittelt* (opus 2/2, maat 26-32) wordt de tonaliteit in feite tijdelijk overgenomen door een lineair patroon. Maar in *Die Aufgeregten* wordt de ambivalentie van een toonsoort direct vooraan geplaatst: de luisteraar heeft geen tonale context waarin de openingsmaten geplaatst kunnen worden.

In vergelijking met de liederen uit opus 2 (1899) kent *Die Aufgeregten* (1903) een tonaliteit die veel meer zweeft. En daar waar de tonaliteit wel heel zeker en vast is (maat 14-17), bereikt Schönberg nu net een toonsoort (Gb groot), die een "Napelse relatie" kent met de veronderstelde hoofdtoonsoort. Bovendien is Gb groot een chromatische tussentoon tussen de F en G, die als 'schijntonica' kunnen worden opgevat. Immers worden zowel F klein als G klein geen van beiden duidelijk vastgelegd. De *vagierende* harmonie die Schönberg realiseert in dit lied ontstaat door het vervangen van de dominant van F klein door de dominant van G klein (maat 6, 13-14, 25). De dominant krijgt echter nergens de juiste bevestiging, dus met evenveel grond kan gezegd worden dat de tonica van G klein wordt vervangen door de tonica van F klein.

De vierde toonsoort Ab, waar het lied aanvankelijk naar lijkt te verwijzen, kent een bijrol, maar is wel onderdeel van een groter geheel, de relatie van de kleine secunde: Ab-G-Gb-F. Deze chromatische relatie weerspiegelt de motivische kerninhoud van het lied: de kleine secunde uit het seufzermotief y. Met deze constatering is Schönbergs motivische arbeid geavanceerder dan in het lied *Jesus bittelt*. Zowel harmonisch als melodisch is iedere noot van *Die Aufgeregten* terug te voeren op het kernmotief A met haar elementen x en y. Schönbergs variatietechniek leidt zelfs tot niet-traditionele middelen, zoals het gebruik van de octotonische ladder of het kwartenakkoord (voorbeeld 40). Beide 'moderniteiten' zijn niet structureel en worden door Schönberg in een traditionele omgeving geplaatst, maar ze zijn ondubbelzinnig een verwijzing naar de toekomst.

Dissonantopvatting

De frasen in *Jesus bittelt* beginnen dikwijls met een consonante drieklank. Hier stapt Schönberg vanaf in *Die Aufgeregten*. Het beginakkoord illustreert dit met een overmatige drieklank, maar zelfs

daar, waar wel een consonante drieklank klinkt, is het de twijfelachtig of deze drieklank nu wel daadwerkelijk consonant is (maat 7), of inderdaad de tonica is (slotmaat).

De opvatting van de dissonant is verruimd ten opzichte van opus 2. Het zijn dikwijls kleine details, die aan deze ontwikkeling bijdragen, zoals het beschreven kwartenakkoord in maat 17, of met elkaar “strijdende” melodieën, zoals in maat 9 het basmotief, de chromatische lijn en de seufzers tegenstrijdige belangen hebben in tonaal opzicht.

Cadensen

De cadensen gaan ook in opus 3/2 samen op met de interpunctie van het gedicht. Besproken is hoe er dikwijls sprake is van tonicaverwijding in opus 2/2. Dit is in opus 3/2 niet anders, maar nog vaker worden alternatieven gegeven en gevonden door op geen enkele wijze (uitgezonderd de cadens in Gb) te voldoen aan de verwachting die een dominantharmonie schept.

Voor Schönberg is deze tonicaverwijding een kenmerk van *schwebende Tonalität*. Dat de hoofdtoonsoort (in *Die Aufgeregten* de drieklank van F klein) tot het uiterste toe vermeden kan worden, zien we volgens Schönberg in het lied *Lockung*, opus 6 nr. 7. Voordat ik aan dit lied toekom, komt eerst *Natur* uit de *Sechs Orchesterlieder* aan de orde (opus 8). En in dat lied blijkt Schönberg heel andere methoden te kiezen om de tonaliteit te verrijken.

3.4.6 *Schwebende Tonalität*

Enkele malen is reeds de term “schwebende Tonalität” gevallen. In zijn *Harmonielehre* geeft Schönberg wel een omschrijving (pag. 459-460), maar geen modelvoorbeelden, aangezien het begrip alleen maar van toepassing is op de articulatie van een compositie als geheel. Met zijn summiere uitleg van “schwebende Tonalität” beschrijft Schönberg de harmonische praktijk van zijn eigen composities tussen 1903 en 1906-1907, zodat het zinvol is op dit punt de passage uit zijn *Harmonielehre* te bespreken. Schönberg geeft het orkestlied opus 8 nr. 5, *Von jener Süße*, en het klavierlied opus 6 nr. 7, *Lockung* als voorbeelden van “schwebende Tonalität”. Het lied *Lockung* komt later uitgebreid aan de orde.

“Wenn die Tonart schweben soll, wird sie irgendwo befestigt sein müssen. Aber nicht so fest, daß sie sich nicht locker bewegen könnte. Dazu geeignet sind zwei Tonarten, die einige Akkorde gemeinsam haben; beispielsweise die neapolitanische Sext oder den übermäßigen 6/5-Akkord. In einem solchen Verhältnis stehen C-Dur und D«-Dur, oder a-Moll und B-Dur. Nimmt man noch die parallelen Molltonarten dazu, indem man C-Dur gegen a-Moll schwanken läßt und Des-Dur gegen b-Moll, so zeigen sich neue Beziehungen: a-Moll und Des-Dur, C-Dur- und b-Moll; die Dominante von b-Moll ist der übermäßige 6/5-Akkord von a-Moll usw. Selbstverständlich werden hier vor allem vagierende Akkorde eine Rolle spielen: verminderte und übermäßige T-Akkorde, neapolitanische Sext, übermäßiger Dreiklang.¹⁰⁴

Als voorbeeld voor “schwebende Tonalität” kiest Schönberg twee toonsoorten die een aantal akkoorden gemeenschappelijk hebben, zoals C en Db: de tonica van Db is het Napelse akkoord van C en het overmatig kwintsextakkoord van C (IVov6/5) bevat enharmonisch dezelfde tonen als de dominant van Db (V7). Het betrekken van hun parallele mineurtoonsoorten lijkt voor Schönberg vanzelfsprekend, en wordt verder niet gelegitimeerd. Wel zien we deze tendens ook terug in zijn liederen, bijvoorbeeld *Waldsonne* (opus 2 nr. 4; vermenging D groot en B klein) en *Freihold* (opus 3 nr. 6 vermenging G klein en Bb groot). Kristoph Boucquet ziet een andere belangrijke motivatie bij de keuze van toonsoorten (C en Db) die Schönberg kiest: “twee toonaarden in dezelfde modus met hun tonica’s in de relatie van een kleine secunde (of ook tritonus) omvatten samen het chromatisch totaal (inclusief de tritonusrelatie die zo’n belangrijke rol speelt in de harmonie van de late

¹⁰⁴ Schönberg, 1911:459-460

negentiende eeuw).”¹⁰⁵ Ter verduidelijking: de stamtonen van C (C-D-E-F-G-A-B) en Db (Db-Eb-F-Gb-Ab-Bb-C) bevatten samen de totale chromatiek.

Het idee van deze chromatiek ligt ten grondslag aan de *Harmonielehre*, namelijk dat tonaliteit meer en meer wordt gebaseerd op één chromatische ladder. Als tussenstap in die richting zag Schönberg “der Übergang von 12 Dur- und 12 Molltonarten zu 12 chromatischen Tonarten. Diese Übergang vollzieht sich mit der Musik Wagners, deren harmonische Bedeutung theoretisch noch keineswegs festgestellt ist.”¹⁰⁶ Schönberg geeft verder geen uitleg bij deze stelling, wellicht bedoelt hij hier dat Wagner weliswaar nog vanuit één overkoepelende grondtoon denkt, maar dat elk van deze 12 mogelijke grondtonen voortaan gepaard gaat met een volledige chromatische verzameling. Ten slotte wijst Schönberg ook naar het belang van het gebruik van “vagierende” akkoorden, die van nature niet tonaal eenduidig zijn en vaak kunnen fungeren in meerdere toonsoorten. Zo kan het overmatig kwintsextakkoord in C oplossen naar de dominant G in C maar ook naar tonica Db en Db (tritonussubstituut).

¹⁰⁵ Boucquet, 2007: 214

¹⁰⁶ *ibid*, pag. 466

3.5 Analyse *Natur* (Sechs Orchesterlieder: opus 8 nummer 1)

Het lied *Natur* is onderdeel van zes orkestliederen, die tussen oktober 1903 en november 1904 zijn ontstaan. Pas in 1914 was het Zemlinsky die de première verzorgde van opus 8, dat een jaar daarvoor bij Universal Edition in Wenen werd uitgegeven.

Toen Schönberg in 1903 terugkeerde in Wenen, maakte hij zijn opus 3 af, waarvan het in 1903 gecomponeerde lied *Die Ausgeregten* is behandeld. Hierna begint Schönberg aan een nieuw genre: het orkestlied. In het voorjaar 1903 al is hij bezig met één van zijn vele onvoltooide projecten: *Dathulas Grabgesang*, een koorlied met orkest. Het genre boeit hem, want uit deze maanden stamt ook het fragment *Gethsemane* voor mannenstem en orkest. In november 1903 begint Schönberg met zijn orkestlied *Wappenschild* (*Wunderhorn*-tekst, opus 8 nr. 2, voltooid in april 1904). Aan het lied *Natur* (opus 8 nr. 1) begint de componist op 18 december 1903; hij zal dit op 7 maart 1904 voltooien. Het manuscript van de Petrarca-verklanking "Nie ward ich, Herrin, müd" (opus 8, nr. 4) is gedateerd met juni 1904. In een brief aan Oskar Posa, voorzitter van de *Vereinigung schaffender Tonkünstler* schrijft Schönberg: "Ich habe ein neues Lied für Orchester (das 4te) angefangen. Ich glaube, das wird sehr gut werden! Ich habe mir diesmal die Ausgabe gestellt, mit allen Stimmführungskünsten auch die Instrumentationskünste zu vereinigen. (...) Mein Quartett ruht."¹⁰⁷

Schönberg spreekt hier over zijn *Eerste Strijkkwartet*, opus 7. Zijn componeren aan de orkestliederen valt samen met zijn werken aan dit strijkkwartet. Het citaat maakt ook duidelijk welke waarde Schönberg aan de kunst van de stemvoering hecht.

In het wintersemester 1904/1905 geeft Schönberg harmonieleer en contrapunt aan de *Schwarzwald'schen Schulanstalten* in Wenen. Naast deze leerstoel werkt Schönberg aan een strijkkwintet in D (slechts als fragment overgeleverd) en voltooit in november 1904 zijn orkestlied opus 8 nr. 5. In dezelfde maand begint hij met de liederen *Sehnsucht* en *Wenn Vöglein klagen* (respectievelijk opus 8, nr. 3, en opus 8 nr. 6, beiden voltooid op 6 april 1905). Op 13 juli 1913 schrijft Schönberg aan Zemlinsky:

"Wenn ich Wünsche äußern soll, so läge mir mehr an den 4 Tenorliedern, als an den 2 übrigen (*Natur* u *Sehnsucht*). Das wirkungsvollste ist wohl ‚*Wappenschild*‘. Aber ich glaube die Petrarca-Lieder sind die besten."¹⁰⁸

In een brief van 13 augustus onderstreept hij deze voorkeur:

"[...] ich halte für die besten und wirksamsten: I. Wenn Vöglein klagen. II. Voll jener Süße III. *Wappenschild*. ‚*Natur*‘ und ‚*Nie ward ich, Herrin*‘ sprechen schon textlich weniger an und sind mir auch musikalisch weniger lieb."

Ik zal me focussen op het lied *Natur* (opus 8 nr. 1), daar dit in het voorjaar 1904 is vervolmaakt. Het hiervoor behandelde lied *Die Aufgeregten* was in het voorjaar 1903 voltooid, terwijl het hierna te behandelen lied *Lockung* in het najaar 1905 is klaargekomen. Schönbergs eigen voorkeur *Wenn Vöglein klagen* (opus 8, nr. 6) zal echter eveneens de nodige aandacht krijgen, daar waar de lijn van het betoog hierdoor wordt versterkt.

¹⁰⁷ Muxeneder, www.schoenberg.at

¹⁰⁸ *Ibid*

3.5.1 *Natur*: relatie gedicht en muziek

*Nacht fließt in Tag und Tag in Nacht,
der Bach zum Strom, der Strom zum Meer –
in Tod zerrinnt des Lebens Pracht,
und Tod zeugt Leben licht und hehr.*

*Und jeder Geist, der brünstig strebt,
dringt wie ein Quell in alle Welt,
was du erlebst, hab ich erlebt,
was mich erhellt, hat dich erhellt.*

*All' sind wir eines Baums Getrieb,
ob Ast, ob Zweig, ob Mark, ob Blatt –
gleich hat Natur uns alle lieb,
sie, unser aller Ruhestatt.*

Heinrich Hart (1855-1906)

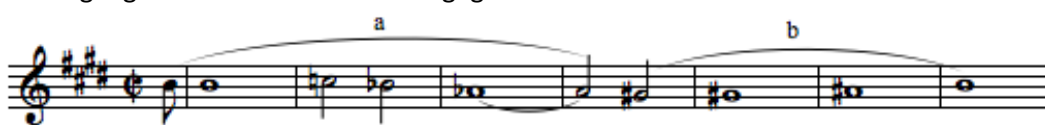
In 1881 schreef de Duitse dichter Heinrich Hart het hierboven afgedrukte gedicht. De eerste dertig maten van Schönbergs verklanking bewegen zich in het harmonisch ritme van de halve noot, dat eindigt in maat 30, op een dominantakkoord. Hiermee wordt het eerste couplet afgesloten. De harmonische actiesnelheid wordt vergroot: de kwart gaat gelden als maatstaf vanaf maat 31. De afsluiting van het tweede couplet (maat 31-45) wordt harmonisch ondersteund door een II-V-I-cadens in F. Het derde couplet (maat 46-eind) kenmerkt zich door toonladdermotieven van zestiende noten en keert terug in de hoofdtoonsoort E.

Net als in *Die Aufgeregten* blijkt in ook hier al in de grote vorm het belang van de chromatisch naast elkaar gelegen toonsoorten E en F.

3.5.2 *Natur*: harmonie en motief

Couplet 1: maat 1-30

Het uitgangsthema is hieronder weergegeven en vormt de melodie van maat 1-6.



Muziekvoorbeeld 46 Uitgangsthema

Het thema kent een dalend (a) en stijgend (b) motief, dat wordt geharmoniseerd. Als de tekst op de melodie wordt gezet, vanaf maat 7, ontwikkelt Schönberg direct het thema door, hieronder afgebeeld.



Muziekvoorbeeld 47 *Nacht fließt in Tag*

De intervalvariatie in b' heeft alles te maken met de tekst, die de romantische noodlotsgedachte weergeeft, waaraan het leven zich onderwerpt: de continue afwisseling van nacht en dag, dag en nacht, water op de aarde, vanuit de aarde in de dampkring, dood en leven, leven en dood. Het resultaat van de variatie is een kreeftengang: "Tag in Nacht" is de verticale spiegeling van "Nacht in Tag".

Deze melodie wordt door Schönberg geharmoniseerd. De harmonische analyse is gegeven in voorbeeld 48. Schönberg gebruikt alleen maar grondliggingen, en geeft de bas een tegenbeweging ten opzichte van de melodie. Hij zoekt hierin naar de kortst mogelijke basafstand, waarop een consonante drieklank gebouwd kan worden. Het resultaat is een modale vermenging van akkoorden die op de tertsverwante toonsoorten Ab groot en E groot terug zijn te voeren. De gegeven betrapting kan dan ook beter gelezen worden als een Stufenanalyse dan als een Funktionsanalyse.

Behalve de modale akkoordverbindingen is er nog meer te zeggen over deze verbindingen: opnieuw klinken verbindingen van E groot naar C klein (*double chromatic mediantship*) en van E groot naar G groot (*chromatic mediantship*). De tertsverwantschap is hier een gevolg van de beschreven wijze van melodieverharmonisatie: tegenbeweging met kortste afstand in de bas.

Door verlaagde zevende tonen en verbinding D-S modale kleur

Ab = majeure mediant E
E:I = Ab:VIMD

Ab:I _____ G#:I VIImix

maat 7 naar 8: double chromatic mediantship

Nacht fliehet in Tag und Tag in Nacht

VIMD III V VIMD IIIIMD II I

Muziekvoorbeeld 48 Harmonische analyse maat 1-14

Ook in het lied *Wenn Vöglein klagen*, opus 8 nr. 6, zijn dergelijke verwantschappen toegepast. Gegeven zijn de eerste vijf maten.

Mäßig (♩)

Wenn Vög - lein

p sehr ausdrucksvoll

(V/IV) [Eb: IVov6/5] V

MD-relatie

Muziekvoorbeeld 49 *Wenn Vöglein klagen*, opus 8 nr. 6, maat 1-5

De verbindingen van maat 3-5 zijn vergelijkbaar met de akkoordverbindingen in *Natur*: eveneens grondliggingen en (dubbel) chromatische tertsverwantschappen. Enkele tonen zijn omcirkeld. De eerste cirkel geeft de leidtoon voor een voorhoudingston (G''). De tweede cirkel geeft al een akkoordtoon voor de terts van het akkoord, terwijl de derde en vierde cirkel leidtonen bevatten voor respectievelijk de terts (terwijl de kwint gegeven wordt) en de kwint. Nog interessanter in dit

voorbeeld is wellicht de functie van de G'' in maat 2. Deze lijkt te fungeren als voorhouding enerzijds, maar is tegelijkertijd zelfstandig, als motiefonderdeel. En op het moment dat de G'' harmonisch oplost in de F#, is de harmonie verdwenen.

Terug naar *Natur*. Gegeven is maat 15-23 (voorbeeld 50).

Als we maat 14 (voorbeeld 48) isoleren van het voorgaande en opvatten als V in A klein, is maat 15 tot en met 17 functioneel verklaarbaar in A klein. Maar er is natuurlijk geen enkele aanleiding om maat 14 daadwerkelijk als dominantdrieklank te horen. Schönberg heeft de harmonische functionaliteit in de openingsmaten overboord gegooid door een modale stemvoering. Ook de verbinding van maat 17 naar 18 (D klein naar G groot) is functioneel moeilijk te vatten, tenzij we maat 15 tot en met 19 geheel verklaren in C groot, als tertsverwante toonsoort van E groot: II – IV – II – V – IINap. Ook deze verklaring is functioneel vergezocht, aangezien een veronderstelde dominant in maat 18 dan voorafgaat aan een veronderstelde subdominant van maat 19.

Een functionele progressie is echter wel degelijk aanwezig van maat 18 naar 23. Immers is de cadensale opeenvolging IINap-V-I6 in Gb hoorbaar in maat 18-20, terwijl dit functionele patroon ook aanwezig is in maat 19-22: VI-IINap6-V7 in F. Enharmonisch gebruikt Schönberg het dominantseptiemakkoord als overmatig kwintsextakkoord in E. Nogmaals citeer ik Schönberg uit zijn *Harmonielehre* over *schwebende Tonalität*: "... die schwebende Tonart soll nicht so fest befestigt sein müssen, auf daß sie sich locker bewegen könnte. Dazu geeignet sind zwei Tonarten, die einige Akkord gemeinsam haben: beispielweise die neapolitanische Sext oder den übermäßigen 5/6-Akkord". Geschikt zijn dus de toonsoorten die akkoorden als de napelse sext of het overmatig kwintsextakkoord gemeenschappelijk hebben. Dat is hier het geval: het overmatig kwintsextakkoord in E is enharmonisch gelijk aan de dominant in F. Deze relatie zagen we in opus 2/2: *Jesus bettelt*, waar een transpositie plaatsvond van Fis naar G klein. Het toonsoortenverloop in opus 3/2, *Die Aufgeregten*, was terug te voeren op een keten van secundes: Ab, G, Gb, F. En naast de tertsverwantschappen in *Natur*, blijkt de relatie F-E een belangrijke rol te gaan spelen in dit lied.

Muziekvoorbeeld 50 *Natur*, maat 15-23

De afsluiting van de eerste strofe (maat 23-30) kent een vergelijkbare harmonisch modale progressie als in de openingsmaten, met uitzondering van maat 28-30. Hier wordt de basgang functioneel waardoor het B-akkoord als dominantdrieklank aannemelijk is.

Muziekvoorbeeld 51 *Natur*, maat 23-30

Schönberg verbindt de eerste tekstregel (“Nacht fließt in Tag und Tag in Nacht”) met de laatste tekstregel van het eerste couplet (“und Tod zeugt Leben licht und hehr”). De laatste tekstregel kan beschouwd worden als ontwikkelde variatie van de eerste tekstregel, die op zijn beurt een variatie was van de orkestinleiding.

Opvallend in dit lied tot nu toe is het de grotendeels consonante harmonie. Er komen, met uitzondering van een enkele doorgangsnoot, geen dissonante tonen voor. De kleine intervallen in het melodisch verloop krijgen ook hun plaats in de basgang, hetgeen modale harmonische progressie oplevert. Dit alles wordt anders in het tweede gedeelte van het lied, dat couplet 2 behandelt.

Couplet 2: Maat 31-45

Het materiaal dat wordt gebruikt voor het tweede couplet, is terug te leiden op het openingsthema. Voorbeeld 52 toont aan hoe Schönberg zijn motivische ontwikkeling vormgeeft. Het syncopisch motief dat ontstaat in maat 32 zal leidend zijn voor het vervolg van de compositie.

Muziekvoorbeeld 52 *Variatietechniek*

Het tweede couplet valt uiteen in twee grote frasen: maat 32-37 en maat 38-43, waarna een cadens het couplet besluit.

Maat 32-37

Behalve het syncopisch motief ontwikkelt Schönberg een gepunteerd basmotief, onttrokken aan de melodie van de zangstem (voorbeeld 53).

Muziekvoorbeeld 53 Natur: maat 32-37

De functie harmonie laat zich vergelijken met een dicht struikgewas, waaruit eerst van alles moet worden weggekapt, willen de planten zichtbaar zijn. De functionele progressie is zo overwoekerd met (deels) motivische stemvoering, dat de harmonische functionaliteit vrijwel niet meer hoorbaar is. Elementen die wel duidelijk hoorbaar zijn, zijn motivisch: het syncopisch motief en het gepunteerde motief. En daar waar het einde van de frase nadert, verschaft Schönberg ons harmonisch functionele logica.

Ter verduidelijking bekijken we de derde maat met opmaat van voorbeeld 53. De basgang kent een functioneel sterke kwintverbinding Eb-Ab, die zich gedraagt als V-I (in Ab als IV). Tegelijkertijd is er een leidtoonverbinding: Eb-G-Bb-Db naar G-B-D-Ab. De functionele basverbinding wordt niet ondersteund door de overige stemmen. Bovendien zijn de overige stemmen op hun beurt weer leidtoon voor het uiteindelijke doel: een dominant-septiemakkoord met een verhoogde kwint (enharmonisch Gb). Deze dominant duurt overigens slechts een achtste. De functionele harmonie is hier ondergeschikt aan het motief.

Maat 38-45

Muziekvoorbeeld 54 Natur: maat 38-45

De tweede helft van het tweede couplet met de tekst "was du erlebt, hab' ich erlebt, was mich erhellt, hat dich erhellt" combineert het syncopemotief met het gepunteerde basmotief. Door beide motieven gevarieerd te gebruiken, transposeert Schönberg van Cm via C, C#m, C# naar Dm. Deze ontwikkeling gaat per twee maten. In maat 38 zijn de motieven zo georganiseerd dat een I en VI6 hoorbaar is, waarbij overigens de VI6 niet zozeer als functie hoorbaar is, maar als resultaat

van drie zich ontwikkelende motieven. De laatste achtste van maat 38 gedraagt zich als dominant voor C:I door middel van een leidtoonverbinding. Maat 39 kent een kleine majeureaanpassing en omkering van stemmen in de rechterhand. Als gevolg hiervan is de laatste achtste van de maat VII voor de nieuwe toonsoort C#m. Maat 40 is gelijk aan maat 38; maat 41 aan maat 39.

De zangstem bevat tonen die voor een groot deel wel passen in de begeleidende stemmen, maar ontwikkelt zich verder zelfstandig. Er is geen sprake van een per maat meebewegend melodisch patroon, al dan niet sequensmatig. In dat opzicht zingt de zangstem zich hier los van de begeleiding.

Vanaf maat 44 is de muziek weer volledig gebouwd op een functioneel harmonische progressie, ter afsluiting van de frase. Cadensering vindt plaats in F groot. Merk op dat F groot een rol speelt ten opzichte van de hoofdtoonsoort van het lied, E groot. Maat 43 kent een sterk *vagierende* harmonie, waarbij iedere achtste terug te voeren is op de traditionele tertsenbouw van akkoorden. De basgang is ook nog te verklaren vanuit bijvoorbeeld B klein. Veel moeilijker is het om te onderscheiden of nu de eerste achtste van de maat zich versierend gedraagt. Ten opzichte van wat daarna komt lijkt de Gb zeker voorhouding te zijn, maar ten opzichte van wat daarvoor gebeurt, ligt dit heel anders.

Couplet 3: Maat 46-70

Schönbergs behandeling van het derde couplet is gebaseerd op een doorontwikkeling van het syncopemotief, dat melodisch wel wordt gehandhaafd, maar ritmisch vrijer wordt. Ter illustratie hiervan volgen de eerste vier maten van het couplet, maat 46-49.

Muziekvoorbeeld 55 Motivische ontwikkeling

Het syncopemotief komt in de rechterhand van de piano in de vergrotende vorm (augmentatie) terug. In maat 47 echter verandert Schönberg het ritme van het motief (in de tenor), zowel dalend als stijgend. Het stijgende gedeelte (maat 48) gaat vergezeld van snelle toonladdermotieven die op hun beurt in feite een ritmische variatie zijn van het oorspronkelijke syncopemotief. In maat 49 kent de alt slechts het dalende gedeelte, terwijl de tenor het stijgende gedeelte heeft.

Schönberg ontwikkelt vanuit het uitgangsmotief een hele-toonsladder. Maat 46-47 geeft al een hele-toonssegment: F-A-C#-B, in de onderste stem van de bovenste pianobalk. Maat 47 toont dit nog duidelijker, als daar het syncopemotief een deel van de hele-toonsladder kent: G# - F# - E - D - C. In *Jesus bettelt* (opus 2/2) altereerde Schönberg de kwint van een dominantseptiemakkoord dusdanig (zowel verhoogd als verlaagd) dat akkoorden met een hele-toonsstructuur aanwezig waren, maar die werden daar als onderdeel van een functioneel harmonisch patroon gebruikt. Het lied *Die Aufgeregten* kende een 'toevallig' kwartenakkoord, als doorgang te beschouwen en in de laatste maat ontstond een octotonische ladder, als aaneenschakeling van seufzermotieven. In dit lied, *Natur* echter wordt een niet-diatonisch element (de hele toonsladder) als zelfstandig element ingezet, waarmee Schönberg een nieuwe stap zet, ook al is de ladder geplaatst tussen consonante akkoordpijlers. Zo begint maat 46 met een diatonisch F-groot-akkoord, net als maat 48. Daartussen ontwikkelen zich hele-toonsconstructies.

Schönberg componeert het lied in de laatste maanden van 1903 aan dit lied, een tijd waarin de componist experimenteert met de hele-toonsladder.¹⁰⁹ Ook zijn opus 5, het symfonisch gedicht *Pelleas und Melisande*, is hiervan een bewijs: hieraan begonnen in de zomer van 1902, voltooid in februari 1903. Het was Schönbergs eerste volledige orkestrale compositie.¹¹⁰ Haimo schrijft:

“Although the orchestrational innovations are important, nowhere is the innovatory character more significant than in the pitch language. The chordal vocabulary, dissonance treatment, and harmonic progressions of *Pelleas und Melisande* all take significant steps forward.”

Schönberg introduceert in *Pelleas und Melisande* nieuwe akkoordtypen ten opzichte van zijn liederen uit 1899. Een voorbeeld hiervan is te vinden in de cadens van maat 222¹¹¹.

Muziekvoorbeeld 56 Gealtereerd Dominant-None-akkoord, *Pelleas und Melisande*

Het slotakkoord, onder de fermate, bevat de tonen C, D, E, F en G# en kan op z'n best worden gezien als een dominant-septiem-akkoord met een verhoogde kwint en een kleine none. Schönberg voegt een kleine none toe en plaatst deze in een middenstem. Nu zijn al deze individuele kenmerken van het akkoord niet nieuw, zo betoogt Haimo: dominant septiemakkoorden met verhoogde kwinten kwamen vaak voor in de post-Wagneriaanse traditie; dominant-none-akkoorden waren al meer dan 200 jaar bekend; plaatsing van de none in een middenstem is niet gebruikelijk, maar al in de achttiende eeuw komt dit als voorhouding voor. Maar door al deze kenmerken te combineren, bereikt Schönberg de uiterste grenzen van de traditionele akkoordbouw. Schönberg creëert in *Pelleas und Melisande* ook andere akkoorden, die deze grenzen voorbijgaan: in maat 85-86 verschijnt een kwartenakkoord, terwijl een hele-toons-hexachord voorkomt in maat 291-292.¹¹²

Het kwartenakkoord als incident kwamen we al tegen in *Die Aufgeregten*, opus 3, nr. 2. Hele toonsconstructies komen voor in *Pelleas und Melisande*, opus 5, en ook in *Natur*, opus 8, nr. 1. We kunnen ze zien als een nieuwe weg, autonoom, als zijnde een nog niet bestaand muzikaal fenomeen. Liever zie ik het als onderdeel van Schönbergs ontwikkeling. Nog specifieker: onderdeel van de motivische ontwikkeling. Want de hele toonsladder die Schönberg in *Natur* gebruikt, is onderdeel van een zich voortdurend ontwikkelend motief en staat niet op zichzelf. En zo was het

¹⁰⁹ Schönberg lijkt wat moeite te hebben met het feit dat anderen eerder waren dan hij met gebruik van hele-toonsstructuren. In zijn *Harmonielehre* (pag. 467) schrijft hij: “Seit ungefähr zehn Jarhen kommt in Werken moderner Komponisten immer häufiger die Ganztonskale vor. Es heißt, die modernen Russen oder die Franzosen hätten sie als erste angewendet. Ich weiß das nicht genau, aber es scheint, daß Liszt der erste war. (...) Aber eines weiß ich: ich habe weder die Russen, noch Debussy, noch diese Komposition von Liszt gekannt, als ich sie zum erstenmal schrieb; und meine Musik hat schon lange vorher jene Ansätze gezeigt, die zu ihr führen mußten.”

¹¹⁰ Haimo, 2006: 66 e.v. Ethan Haimo behandelt uitvoerig deze compositie. Voor een gedegen analyse van dit werk verwijs ik de lezer naar zijn werk.

¹¹¹ Het voorbeeld is ontleend aan Haimo, 2006: 71

¹¹² Ook deze voorbeelden staan afgedrukt in *Schoenberg's Transformation of Musical Language* van Ethan Haimo.

kwartenaakkoord en de octotonische ladder in opus 3 nr. 2 (*Die Aufgeregten*) ook het resultaat van zijn voortdurende motivische innovatiedrang. De nieuwe wegen die Schönberg inslaat, zijn op dit punt het gevolg van een proces, van een evolutie.

Dat de beschreven hele-toonspassage in *Natur* niet op zichzelf staat, bewijst het ladderpatroon in maat 61-62 (voorbeeld 57).¹¹³

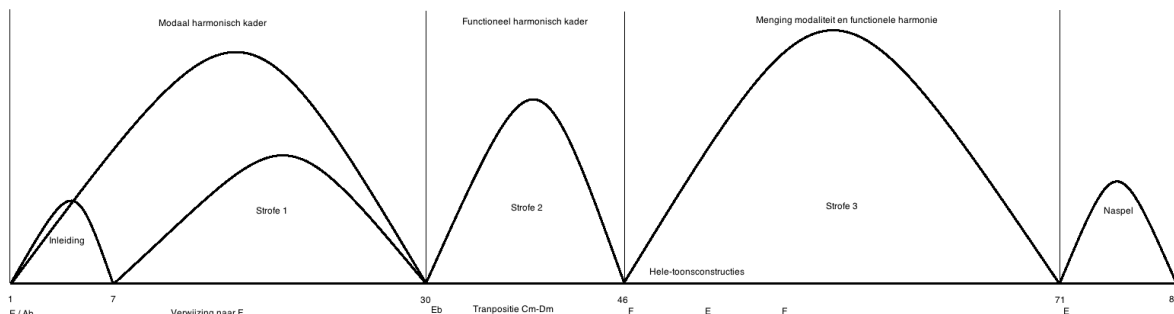
61

lieb, rit. - - - l.H.

F - Eb - Db - Cb - A - G - F

Muziekvoorbeeld 57 *Natur*: Hele-toonladder

3.5.3 *Natur*: vorm en cadensen



Afbeelding 4 Overzicht vorm

De aanwezigheid en plaatsing van drieklanken in het lied *Natur* is geen “garantie voor cadensen”. Betoogd is reeds hoe Schönberg zijn eerste couplet louter vormgeeft door verbinding van drieklanken in grondligging. De cadensbespreking richt zich op functioneel harmonische cadensen of vervangende cadenspatronen. Het is evident dat er ook dikwijls sprake is van een modale cadensvorming in dit lied; dit is echter al uitvoerig aan bod gekomen in de vorige paragraaf.

Cadens maat 20-23

rinnt des Le - bens Pracht, und Tod

F: VIMD IINAP

E: V7 IVov6/5

Functioneel harmonisch: Ellipsis
Functionele stemvoering

Muziekvoorbeeld 58 cadens maat 20-23

¹¹³ Het gebruik van de hele-toonladder binnen een traditioneel tonale omgeving van F-groot is de belangrijkste constatering van de analyse van couplet 3. Voor het overige voegt Schönberg geen voor deze analyse waarde-toevoegende elementen toe.

Deze progressie IVov6/5-I is niet onbekend in de tijd van Schönberg. De dominant wordt (hoewel IVov6/5 ook dominant is) overgeslagen, maar het is de leidtoonwerking die deze functionaliteit overneemt. In het behandelde lied *Die Aufgeregten* zagen we in feite een vergelijkbare procedure in maat 4. In 1883 componeert Johannes Brahms zijn *Derde Symfonie*. Het openingsdeel kent een enigszins vergelijkbare progressie, als daar de verhoogde IV ook oplost naar I. Een verhoogde IV of overmatig kwintsextakkoord bevat immers alle leidtonen voor I¹¹⁴. De basverbinding daarentegen is meer modaal te noemen.



Muziekvoorbeeld 59 Brahms, opening *Derde Symfonie*

Cadens maat 28-30

Deze progressie is reeds besproken in de vorige paragraaf (voorbeeld 51). Het eerste couplet wordt afgesloten met een halfslot (V), dat in functioneel opzicht slechts wordt voorbereid door één subdominant (II). In de maten daarvoor zijn de verbindingen modaal.

Het eerste couplet kent een tweetal functionele cadensen, waarvan de ene cadens geen traditionele voorbereiding kent, terwijl de andere cadens eindigt op de dominant als halfslot.

Cadens maat 37-38



Muziekvoorbeeld 60 Cadens maat 37-38

Maat 37-38 kent een traditionele cadensvoorbereiding en een uiteindelijke mineurtonica, in plaats van verwachte majeuretonica. Dat is niets nieuws; wel opmerkelijk is de octaafverplaatsing vanuit de dominant naar de tonica. De terts en kwint van de tonica wordt in een ander register geplaatst dan waar de tonicavoorbereiding plaatsvindt. We zagen dit ook al in *Jesus bittelt* (opus 2/2, maat 7-8, 1899).

Cadens maat 45-46

¹¹⁴ Brahms altereert de terts van de IV niet (geen Moll-Dur). Hierdoor ontbreekt de dubbele leidtoon voor de kwint. Schönberg altereert de terts wel, waardoor de klank van het dominant-septiemakkoord ontstaat.

F(m): IVov6/5 II7 V7/5#

Muziekvoorbeeld 61 cadens maat 45-46

Deze passage is wellicht het meest duidelijke articulatiemoment in het lied, het kent in elk geval een sterk functionele progressie. Hoewel sterk gealtereerd, is de toonvoorraad in de tonicavoorbereiding beperkt tot F-G-Ab-Bb-Cb-C-Db en E, de tonen van F klein (plus verhoogde kwart/verlaagde kwint). In deze cadens wordt het syncopemotief ingezet binnen het functioneel harmonisch kader.

Cadens maat 69-71

Heletoons-akkoord motief verstoort functionele harmonie

Bm:II7 V E:V/V V4#/3 I (Am:II4/3 V)

Muziekvoorbeeld 62 Cadens en harmonisch uitreksel maat 69-71

Deze cadens geeft een uitstekende samenvatting van *Natur*. Vier elementen komen samen:

1. Het akkoord bestaande uit B-C#-D-F in maat 69.
2. Een door motieven overwoekerde functionele progressie in maat 70/71
3. Een verstoring van de functionele progressie door het motief, waardoor herinnering aan modale verbindingen ontstaan (C# - E in sopraan).
4. Tonale dubbelzinnigheid. Welke toonsoort is werkzaam? Door het gebruik van *vagierende* akkoorden ligt E groot niet ondubbelzinnig vast.

Slotcadens maat 76-eind

Am:V9 I IVDM9 E:II7/D E(m)7:VI B:II7 I

Muziekvoorbeeld 63 Slotcadens

Net als in opus 2 en 3 zoekt Schönberg naar dominantsubstituten. Dit lied kent akkoorden uit de functionele tonaliteit, maar een logische harmonische progressie, door deze functionaliteit geregeld,

is buiten maat 45-46 ver te zoeken. Zo ook in de slotmaten: moeten we maat 79 beschouwen als een gealtereerde VI, waarmee een modale VI-I-verbinding ontstaat? Of is het een II in B (klein)? In dat geval is er een subdominant gegeven in de dominanttoonsoort voor E (SDD). De vraag is of het praktische zin heeft een dergelijke cadens met functionele harmonie te lijf te gaan. Een functionele verklaring onttrekt zich aan de luisterervaring en levert dus geen relevante informatie over het stuk op. Wel relevant is de herinnering aan het eerste couplet, door modale baslijnen in E te componeren: vanaf maat 76: E-A-D-C#-E. De harmonieën bevatten veelal spanningsvolle leidtonen ter voorbereiding van de tonicadrieklanken zoals gegeven vanaf maat 80.

3.5.4 *Natur en Die Aufgeregten: een vergelijking*

Functionele harmonie en cadensen

De harmonische progressie in het lied *Natur* is lokaal functioneel, en met name in het eerste gedeelte en slotmaten modaal. Met deze modale verbindingen zoekt Schönberg alternatieven voor een functioneel harmonische schrijfwijze, hoewel de correlatie tussen de melodie als gedachte van dit werk en een bas als resultaat als vanzelf zorgt voor een modale akkoordprogressie. Het melodisch uitgangspunt van het werk, zoals gepresenteerd in de inleiding, wordt getransformeerd tot een syncopisch motief, dat in de verklanking van de tweede strofe wordt ingezet. Daar waar functionele harmonie aanwezig is, wordt deze overwoekerd door deze zich ontwikkelende motieven in vrijwel alle stemmen. Dit was ook het geval in *Die Aufgeregten*, hoewel daar de functionele harmonie dichter onder de oppervlakte te vinden was. Het functioneel kader dat hier en daar nog steeds aanwezig is, wordt in *Natur* dermate diep weggewerkt, dat een functionele verklaring op gespannen voet gaat staan met de gehoorsmatige ervaring. Steeds meer wordt de logica overgenomen door motivische fragmenten.

Net als in de tot nu toe behandelde liederen uit opus 2 en 3, is het opvallend dat Schönberg de hoofdtoonsoort verbindt met een toonsoort op een afstand van een kleine secunde, dikwijls de Napelse toonsoort.

Cadensen komen, net als in opus 2 en 3, voor op plaatsen waar de tekst articuleert. Dat Schönberg traditionele cadensen vermijdt of verrijkt, is niet nieuw: Schönberg zet wat dat betreft de lijn door van de hiervoor behandelde opusnummers. Daar waar traditioneel functionele cadensen klinken, worden deze dikwijls vertroebeld door registerverplaatsingen van met elkaar gerelateerde tonen of door een grote hoeveelheid akkoordvreemde tonen. Als er sprake is van een niet-traditionele cadens, wordt een tonica vermeden, of is de dominantvoorbereiding afwezig en wordt gezocht naar andere wegen om een tonica te bereiken. Dit kan door stemvoering of door een dominantsubstituut, zoals modale verbindingen.

Motivische arbeid

Waar het principe van *entwickelnde Variation* in de kiem al aanwezig was in opus 2 (met onder meer *Jesus bittelt*), de compositie beheerst in opus 3 (*Die Aufgeregten*), worden nadrukkelijk nieuwe wegen bewandeld vanuit het variatieprincipe in het lied *Natur* (opus 8). De wijze waarop de hoofdmelodie zich ontwikkelt tot een syncopisch motief en uiteindelijk hele-toonsfragmenten bevat, is een goed voorbeeld hiervan. Daar waar de octotonische ladder in *Die Aufgeregten* nog als onderdeel van een leidtoonexplosie die in de voorlaatste maat wordt verwerkt, is de hele-toonsstructuur een structureel onderdeel van de muzikale verwerking van de derde strofe.

Interessant is de wijze waarop Schönberg sterk chromatische en hele-toonspassages verwerkt. Een frase begint en eindigt met tonale drieklanken. In de frase zelf echter wordt de tonaliteit verrijkt door de lineaire gerichtheid op de motivische ontwikkeling. Omdat de frase eindigt met een 'bekende' drieklank, worden nieuwe structuren of niet-traditionele samenklanken toegevoegd aan een traditioneel kader. Schematisch is dit weergegeven in onderstaande afbeelding.



De dominantie van de uitgangstonsoort is sterk. Niet alleen zijn de tonale pijlers direct of indirect gerelateerd aan de hoofdtonsoort, ook is de toonvoorraad in de eerste plaats gevoed door de tonale pijler. Chromatische toevoegingen zijn sterk gericht op een nieuwe tonale pijler of op een tussentijds doel, zoals een dynamische climax, een door leidtonen voorbereide samenklank, enzovoort.

3.6 Analyse *Lockung* (Acht Lieder: opus 6, nummer 7)

De liederen die zijn opgenomen in opus 6 en opus 8, zijn niet chronologisch in de tijd ontstaan. Zo is het hiervoor behandelde lied *Natur* (opus 8, nr. 1) gecomponeerd voordat Schönberg zijn eerste lied uit opus 6 heeft opgeschreven. Opus 6 werd echter wel zes jaar eerder uitgegeven dan opus 8, namelijk in 1907 bij *Dreililien Verlag*. Onderstaande tabel geeft de datering van de liederen opus 6 en 8 weer.

Datering	Titel	Opus	Tekstdichter
26.11.1903-25.05.1904	<i>Das Wappenschild</i>	8,2	Aus: <i>Des Knaben Wunderhorn</i>
18.12.1903	<i>Traumleben</i>	6,1	Julius Hart
18.12.1903-07.03.1904	<i>Natur</i>	8,1	Heinrich Hart
19.12.1903	<i>Verlassen</i>	6,4	Hermann Conradi
23.01.1904	<i>Ghasel</i>	6,5	Gottfried Keller
Maart 1904	<i>Eerste Strijkkwartet</i> begonnen	7	
Juni-03.07.1904	<i>Nie ward ich Herrin müd</i>	8,4	Francesco Petrarca
November 1904	<i>Voll jener Süße</i>	8,5	Francesco Petrarca
06.04.1905	<i>Sehnsucht</i>	8,3	Aus: <i>Des Knaben Wunderhorn</i>
06.09.1905	<i>Alles</i>	6,2	Richard Dehmel
26.09.1905	<i>Eerste Strijkkwartet</i> voltooid	7	
15.10.1905	<i>Der Wanderer</i>	6,8	Friedrich Nietzsche
18.10.1905	<i>Am Wegrund</i>	6,6	John Henry Mackay
21.10.1905	<i>Ein Stelldichein (fragment)</i>		Richard Dhemel
26.10.1905	<i>Lockung</i>	6,7	Kurt Aram
28.10.1905	<i>Mädchenlied</i>	6,3	Paul Remer

Opus 6 kent dus de volgende acht liederen:

- Nr. 1, "Traumleben" (Julius Hart), 18 December 1903 manuscript klaar, *Erste Fassung*
- Nr. 2, "Alles" (Richard Dehmel), 6 September 1905 manuscript klaar
- Nr. 3, "Mädchenlied" (Paul Remer), 28 Oktober 1905 manuscript klaar
- Nr. 4, "Verlassen" (Hermann Conradi), 19 December 1903 manuscript klaar
- Nr. 5, "Ghasel" (Gottfried Keller), 23 Januari 1904 begonnen met manuscript, einddatum onbekend
- Nr. 6, "Am Wegrund" (John Henry Mackay), 18 Oktober 1905 manuscript klaar
- Nr. 7, "Lockung" (Kurt Aram), 26 Oktober 1905 manuscript klaar, *Erste Fassung*
- Nr. 8, "Der Wanderer" (Friedrich Nietzsche), 15 Oktober 1905 manuscript klaar, *Erste Fassung*

De première van nummer 1, 3 en 5-8 vond plaats op 26 januari 1907 in de Ehrbar-Saal te Wenen, met Alexander von Zemlinsky aan de piano. Nummer 2 en 4 werden in dezelfde zaal voor het eerst uitgevoerd op 14 januari 1910, met Arnold Winternitz als begeleider.

De teksten van vijf liederen uit opus 6 nam Schönberg uit de anthologie "Neue Lieder der besten neueren Dichter für's Volk".

In Schönbergs *Harmonielehre* wordt als indicator van zwevende tonaliteit de 'versoepeling' van een grondtoon beschreven, die "von vornherein nicht eindeutig bestimmend" optreedt, maar "die Rivalität anderer Grundtöne (hier die Untermediante) neben sich aufkommen läßt."¹¹⁵ In deze paragraaf zal het lied *Lockung* worden behandeld, waarover Schönberg zich in het bijzonder heeft uitgelaten als het gaat over zwevende tonaliteit. In de *Harmonielehre* tekent Schönberg op:

¹¹⁵ Matthias Schmidt schrijft een kort artikel op de website van het *Arnold Schönberg Center*, waarin dit citaat voorkomt.

“Das Lied “Lockung” (opus 6 nr. 7) drückt ein *Es-Dur* aus, ohne im Laufe des Stückes auch nur ein einziges Mal den *Es-Durdreiklang* so zu bringen, daß man ihn für eine reine Tonika ansehen könnte. Das eine Mal, wo er dortsteht, hat er mindestens Zug zur Unterdominante.”¹¹⁶

En in zijn harmonieeler *Structural Functions of Harmony* gaat Schönberg opnieuw in op het lied *Lockung*: “Perhaps the most interesting feature of this song, as mentioned in my *Harmonielehre*, is that the tonic, Eb, does not appear throughout the whole piece; I call this *schwebende Tonalität* (suspended tonality)”.

3.6.1 *Lockung*: relatie gedicht en muziek

Lockung is gebaseerd op een gedicht van Kurt Aram (pseudoniem voor Hans Fischer, 1869-1934) en beschrijft de verleiding of verlokking van een meisje:

Komm, komm mit
nur einen Schritt!
Hab schon gegessen,
will dich nicht fressen,
komm, komm mit
nur einen Schritt.

Komm, komm mit
noch einen Schritt.
Kaum zwei Zehen
weit noch zu gehen
bis zu dem Häuschen,
komm, mein Mäuschen.

Ei sieh da,
da sind wir ja!
Hier in dem Eckchen,
pst, nur kein Schreckchen,
wie glühn deine Bäckchen,
jetzt hilft kein Schrein,
mein bist du, mein!

Opvallend in de tekst is de opeenvolging van korte woordjes (1 of 2 lettergrepen), het weglaten van zinsdelen (zoals het onderwerp in de derde en vierde regel) en de introductie van korte uitroepen (“Ei”, “pst”). Schönberg laat zich blijkbaar inspireren door deze grammaticale kenmerken: de compositie maakt gebruik van erg korte motivische cellen, zoals we later zullen zien.

Veel minder duidelijk dan in de liederen die tot nu toe zijn behandeld, articuleren tekst en muziek samen. Het einde van een strofe wordt in *Lockung* niet (altijd) ondersteund door een duidelijke cadens. Wel zijn andere opmerkingen te plaatsen ten aanzien van de muzikale gedragingen op de plaatsen waar interpuncties voorkomen:

1. De eerste strofe zet in op de (door een II voorbereide) dominant in Eb.
2. De eerste strofe sluit af in maat 23 op een consonante drieklank in de eerste omkering. Deze drieklank is subdominant (IV6) in Eb, gevolgd door IVov6-V6/5.

¹¹⁶ Schönberg, 1911: 459

Met andere woorden: de eerste strofe begint en eindigt met een progressie, verklaarbaar in Eb. Hoe het muzikale materiaal zich ontwikkelt in de strofe, is onderwerp van analyse in de volgende paragraaf.

3. De tweede strofe begint in maat 26, opnieuw op een dominantakkoord binnen Eb.
4. De tweede strofe eindigt in maat 40, waarna de muziek cadenseert. Deze cadens wordt later besproken.

Ook in strofe 2 is er sprake van een functioneel harmonische ondersteuning aan het begin en einde van de strofe.

5. De derde strofe begint in maat 46, op een subdominantakkoord binnen Eb.
6. De laatste zin van de derde strofe wordt begeleid door een functionele progressie, die tonaal behoorlijk dubbelzinnig is. Schönberg geeft zelf al aan dat de als tonicaklank op te vatten Eb *mindestens Zug zur Underdominante* (Ab, PvdL) heeft.

Samenvattend ontbreken duidelijke volledige cadensen op de natuurlijke rustmomenten van de tekst, maar op die momenten is wel een sterke functionele progressie aanwezig.

3.6.2 *Lockung*: harmonie en motief

Theodor W. Adorno erkent de belangrijke positie van de *Acht Lieder* opus 6 in het oeuvre van Schönberg. Hij onderscheidt met deze liederen, in samenhang met het strijkkwartet opus 7, een nieuwe fase in Schönbergs compositorische ontwikkeling, die hij als cruciaal interpreteert en in belang niet onderdoet voor de ontwikkelingen rond 1908-1909. De fase, verbonden met opus 6-7, kenmerkt zich volgens Adorno door een absoluut meesterschap over de principes van kamermuziek, in de onvoorwaardelijke heerschappij van motivische arbeid en “entwickelnde Variation”. Als gevolg hiervan verwierf elke noot thematische betekenis: “Der Idee nach gibt es schon keine unthematische Note mehr; darin vor allem ähnelt die zweite Periode der zwölftönigen.”¹¹⁷ Ook Anton Webern erkent met betrekking tot zijn behandeling van het *Eerste Strijkkwartet* opus 7 het genie van zijn docent als hij uitroept dat iedere noot in elke stem thematisch is.¹¹⁸

De invloed van het motief op de harmonische progressie was de focus van de analyse in paragraaf 3.5, waar het lied *Natur* werd behandeld. Deze focus ontstond als vanzelf uit het compositieproces dat tussen 1899 (*Jesus bettelt*) en 1904 (*Natur*) bij Schönberg heeft plaatsgevonden: de motivische arbeid die op gespannen voet gaat staan met een onderliggende functionele harmonie. De analysefocus in deze paragraaf zal ook hierop gericht zijn: waar zijn functioneel harmonische akkoordverbindingen waarneembaar en hoe verhoudt zich de motivische ontwikkeling ten opzichte van de harmonische progressie?

Maat 1-10: inleiding

Schönberg vindt het lied *Lockung* een voorbeeld van *schwebende Tonalität*, want de veronderstelde tonica Eb is nergens te vinden en wordt niet bevestigd tot op de laatste maat. En zelfs daar is de tonicaklank volgens Schönberg nog discutabel: is er nu een tonica of subdominant?¹¹⁹ Met andere woorden: Eb wordt steeds gesuggereerd, maar nooit bevestigd.

Anders is het echter met de toonsoort C klein, paralleltoonsoort van Eb. Maat 1 tot en met 8 kent een ondubbelzinnige progressie in C klein, waar niets zwevends aan is, behalve wellicht het feit dat

¹¹⁷ Adorno, 1984/1997: 310; Boucquet, 2007:256

¹¹⁸ Anton Webern in zijn artikel over Schönbergs muziek, getiteld: “Schönbergs Musik” (1912)

¹¹⁹ Schönberg, 1911:459

een tonicadrieklank in grondligging niet wordt gegeven. Maar al in maat 3 vinden we de tonicadrieklank in sextligging (voorbeeld 64 en 65).

Met alle respect lijkt er op het eerste gezicht wel wat af te dingen op Schönbergs claim dat *Lockung* een tonaliteit heeft, die zweeft. Een duidelijker vastgelegde tonica dan we in deze maten tegenkomen, is in opus 2, 3 en 8 bijna niet te vinden.

The image shows two staves of musical notation. The first staff is titled "Leicht, aber nicht allzu rasch" and "zart". It contains measures 1 through 5. Measure 1 is marked "Motief A" and contains notes X and Y. Measure 3 is marked "Motief B". The second staff is titled "flüchtig" and "rit." and contains measures 6 through 10. Measure 6 is marked "V". Measure 8 is marked "f". Measure 10 is marked "rit.". The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats, and a 3/8 time signature.

Muziekvoorbeeld 64 Inleidende maten *Lockung*

In maat 9 kunnen we voor het eerst een akkoord functioneel in Eb verklaren: II6/5. Een functionele verklaring voor de verbinding van C:II6 (maat 8) en Eb:II6/5 lastig: het is de motivische beweging die deze verbinding logisch maakt.

The image shows a harmonic analysis of the first ten measures of the piece. The notation is in treble and bass clefs, with a key signature of two flats and a 3/8 time signature. The analysis is as follows:

Cm: V7 — I6 VII2 VI (VII6/5) — V6 (VII) (V6/5) II6

Eb(m): II6/5

Muziekvoorbeeld 65 harmonisch uittreksel maat 1-10

Maar toch....

Laten we het melodisch materiaal van de eerste twee maten bekijken. Gegeven is motief a (maat 1), dat twee gedaanten kent: X en Y (voorbeeld 64).

Y is een gevarieerde herhaling van X en wordt begeleid door dezelfde harmonie. Slechts de intervalstructuur is licht gevarieerd. Twee aspecten verdienen in dit kader de aandacht:

1. De functie van de voorhouding. De eerste noot van motief X is akkoordvreemd, en gedraagt zich als versierende voorhouding. Op dezelfde wijze gedraagt zich ook de eerste noot van motief Y. Deze is echter niet akkoordvreemd. Juist de oplossing is akkoordvreemd. Met andere woorden: het motief ontwikkelt een eigen leven ten opzichte van de harmonie.
2. De functie van enharmonische notatie. In motief X is een C# als derde noot genoteerd. Deze is akkoordvreemd, maar kan worden opgevat als een verhoogde vierde toon. Opmerkelijk is dat Schönberg in motief Y een Db noteert. En ook gehoorsmatig werkt daar deze toon niet meer als verhoogde vierde toon. Analyse van dit motief ondersteunt dan ook opmerking 1, want motief Y is een hele-toonsmotief, dat zich losmaakt van een diatonische harmonie.

De tweede frase begint in maat 5. Karakteristiek is de metrische verandering door toepassing van de hemiola, zowel in de rechter- als linkerhand. De hemiolamotieven in de rechterhand zijn ritmisch complementair met de akkoorden van de linkerhand. De bovenstem zorgt voor een grote mate van harmonische dubbelzinnigheid (voorbeeld 64), door de muzikale gedragingen van de voorhoudingen (V). Het derde motief (maat 6-7) kent een toon (E''), die zich – analoog aan de voorgaande motieven – als voorhouding gedraagt, maar akkoordeigen is. De voorhoudingen kennen een neerwaartse richting, gericht op Db: G – F# – E – D – (Eb) – Db. Met andere woorden: de versierende, dikwijls non-harmonische tonen, ondersteunen de harmonische wending, zonder dat ze nu in de harmonische progressie passen. De harmonische richting is cadenserend naar Db toe (voorbeeld 65), de Napelse regio in C klein.

In maat 9-10 verschijnt een halfverminderd septiemakkoord dat als II7 voor het eerst functioneel binnen Eb kan worden geïnterpreteerd.¹²⁰ Het motief in maat 8 bestaat uit een opwaartse sprong, gevolgd door een neerwaartse sprong en een secundebeving. De bewegingsrichting wordt herhaald, met ritmische en intervalvariatie (maat 9-10).

De melodie van maat 1-10 is vergelijkbaar met de barokke *Fortspinnungsmelodie*, waarbij maat 1-4 de kern vormt, maat 5-7 de ontwikkeling, en maat 8-10 de afsluitende frase, die uiteindelijk een dominant in Eb zal bereiken in maat 11.

Samenvattend kent de piano-inleiding dus een *Fortspinnungsmelodie*, die is opgebouwd uit korte motieven, die veelal een andere weg gaan dan de functionele harmonie onder die motieven. Dit gaat in elk geval op voor maat 1-2 en 5-7. Als we de gegeven harmonie niet zouden kennen, maar de motieven van maat 1 en 2 zouden moeten harmoniseren, ligt een toonsoort als D klein bijvoorbeeld veel meer voor de hand dan die van C klein. Het harmonisch patroon wordt niet ondersteund door het melodisch patroon.

Het lied *Lockung* staat hierbij niet op zichzelf. Kort daarvoor, in september 1905, was Schönberg bezig met het lied *Alles* (opus 6, nr. 2) op tekst van Richard Dehmel. Gegeven zijn de openingsmaten. Hoewel op onderdelen totaal verschillend, zien we wel een vergelijkbare procedure: een gegeven dominantharmonie in de uitgangstonsoort Ab (bastonen) en een rechterhand die motivisch materiaal speelt, dat vol zit met akkoordvreemde tonen, die lang niet altijd als voorhoudingen te interpreteren zijn.

Muziekvoorbeeld 66 Openingsmaten *Alles*, opus 6 nr. 2

Schönberg ontwikkelt een muzikale taal waarin een functionele harmonie sterk aanwezig is, maar waar tegelijkertijd met deze harmonie zich motivisch materiaal ontplooit, dat schijnbaar niets, of in elk geval weinig, meer te maken heeft met deze functionele harmonie.

Na de instrumentale inleiding kent de hoofdvorm van het lied een A-B-A'-structuur, met het B-deel in maat 31-41 als contrasterend middendeel.

Maat 11-23: strofe 1

¹²⁰ Het Db-akkoord in maat 8 kan (niet-functioneel) binnen Schönbergs *monotony* als Stuf VII worden geïnterpreteerd in de *Tonic Region* (Eb).

De eerste strofe bevat drie frasen:

1. *Komm, komm mit nur einen Schritt*, maat 11-15: stemvoering op dominanttoon als orgelpunt
2. *Hab schon gegessen, will dich nicht fressen*, maat 16-19: progressie in C klein
3. *Komm mit, nur einen Schritt*, maat 20-23: motivische ontwikkeling, gepaard aan sterk gealtereerde drie- of vierklanken.
(zie voorbeeld 67)

Muziekvoorbeeld 67 couplet 1

1. Maat 11-15

Allereerst, misschien ook het beste hoorbaar, is er een dominanttoon in de bas, die als orgelpunt blijft liggen. Zonder verdere analyse horen we dan een chromatische stemvoering op een dominant, die zich ontwikkelt vanuit een gealtereerd none-akkoord (maat 11-12). Dat dit akkoord als none-akkoord opgevat kan worden, is vanuit de voorgaande maten logisch, daar immers de Cb (onderdeel van II6/5) al in maat 9 en 10 aanwezig is. We ervaren deze Cb (als B opgeschreven in maat 11) dan als kleine none (voorhouding).

De melodie van de zangstem echter ondersteunt in het geheel niet de harmonische analyse van V9. De kleine none, als versierende voorhouding, krijgt in de maat 12 een extra voorhoudende versiering door de bovenscande C: een voorhouding voor een voorhouding. Deze analyse is mogelijk, maar de melodietonen B-C-Ab-G-B-F projecteren toch vooral een dominant-none-akkoord in C klein, in maat 14-15 overgenomen door de rechterhand van de piano. Met recht kan gesproken worden van "dominant-complex": een dominant-noneakkoord van Eb versus een dominant-noneakkoord van C klein.

C klein als uitgangspunt voor de andere stemmen blijkt ook een prima oplossing te zijn. Schönberg onttrekt uit de drieklank van B klein (maat 11) drie dalende melodische lijnen:

- a. Vanuit de B: B-C-B-Ab-G-(B)-F. Deze melodische lijn is een ontwikkelde variatie van het motief in maat 8.
- b. Vanuit de F#: F#-F-Eb-D-C-B-Bb-Ab. Als we de F# als begintoon, onderdeel van de drieklank, niet meerekenen, is dit geheel verklaarbaar in C klein.
- c. Vanuit de D: D-C#-B-A-Ab-G-F-E-D-Db. Uiteraard is de C#/Dd onverklaarbaar in C klein, maar als Napelse toon past dit juist wel goed in de totale analyse. Vergelijk overigens ook maat 1 en 2 waar de C# en Db al voorkomen in de motieven.

Het B-klein-akkoord in de rechterhand van de piano (maat 11-12) is een opvallend verschijnsel. We kunnen deze geïsoleerde mineurklank functioneel als onderdeel van het dominant-noneakkoord interpreteren. Het akkoord kan echter ook bitonaal worden geïnterpreteerd en als beginpunt van dalende ladderstructuren in C klein. Daarbij mogen we niet uit het oog verliezen dat C klein de bovenbuur is van B klein, een secundairrelatie die Schönberg steeds legt in zijn liederen.

Schönberg maakt zelf ook een analyse van het lied *Lockung* in zijn *Structural Functions*, pag. 112. Schönberg ziet het akkoord van maat 11 als dominant, en plaatst zelfs geen slash door de V om aan te geven dat het een gealtereerd akkoord is. Met deze analyse is Bb de grondtoon van het akkoord, en bevat het verder een overmatige kwint en (enharmonisch) kleine none. Haimo schrijft hierover: "I would suggest that it is also possible to understand this chord as another instance of Schoenberg's penchant to employ the principle of localized consonance in building this chords: there is a consonant, and registrally compact, subset, a B minor triad that is pitted opposite a registrally distinct B-flat." Haimo beschrijft de ontwikkeling van Schönberg onder meer aan de hand van de ontwikkeling in het harmonisch vocabulaire. Volgens Haimo zijn steeds minder akkoorden terug te voeren op de traditionele drieklanken en vierklanken, maar komen lokaal wel veel consonante akkoordbestanddelen voor, op een bastoon of onder een sopraantoon.

2. Maat 16-19

De pianopartij biedt een variant van de openingsmaten, verplaatst in een hoger register. In maat 18 en 19 worden de linker- en rechterhandpartijen omgewisseld.

Opnieuw wordt C klein als toonsoort benadrukt. In maat 19 zijn de melodie en bas onderdeel van een dominantharmonie in C klein. De eerste en tweede achtste zijn respectievelijk F klein- en F groot-akkoorden, die als subdominantakkoorden kunnen worden aangemerkt. Als alleen deze drie akkoorden achter elkaar worden gespeeld klinkt een S-D-progressie in C klein. Deze progressie komt niet overeen met de dominanttonen van de andere stemmen, die onderdeel zijn van een motivisch ontwikkelingsproces.

3. Maat 20-23

Maat 20 tot en met 23 bevatten complexe samenklanken, die de volgende elementen bevatten:

- Na een progressie in C klein klinkt in maat 20 een Ab als basnoot, die functioneert als *Trugschluss*, VI.
- Er wordt een sterk gealtereerd akkoord gebouwd op deze trap. Analyse van de akkoorden in maat 20 en 21 toont aan dat Schönberg hele toonsakkoorden gebruikt.
- De bastoon van het bedrieglijk slot, de Ab, is het begin van een drietoons-motief in de bas, dat een elementen uit maat 5 en 8 combineert.
- Het drietoons-motief wordt door Schönberg doorontwikkeld in maat 21 en 22.
- Maat 22 is vergelijkbaar met maat 12, met dien verstande dat de basnoot Bb (maat 12) is vervangen door een basnoot G# (Ab).
- De strofe eindigt in maat 23 met een relatief eenvoudige en duidelijke progressie in Eb: IV6-IVov6-V7.

Appendix I geeft de analyse van Schönberg zelf. Bedacht moet worden dat Schönberg een poging doet om zijn concept *Monotonicity* te verdedigen. Het lied kan voor een groot gedeelte T (tonic region) en in sm (submediant region) worden geanalyseerd volgens Schönberg (Es groot en C klein). Maat 20 tot en met 22 zijn in de analyse van Schönberg uitgedecomposeerde, gealtereerde dominanten in T. Door verlaging en/of verhoging van de kwint van de dominant in Eb ontstaat in maat 20 en 21 een heletoonsconstructie, terwijl in maat 22 het b-akkoord uit maat 11-12 terugkeert. In maat 20 klinkt de dominanttoon Bb op de derde achtste. Het akkoord bestaat verder uit de tert, verminderde kwint (E), septiem (al gegeven op eerste achtste) en none (C). Maat 20 kent een grondtoon Bb, kleine tert D, verminderd kwint (E), overmatige kwint (F#). Maat 21 kent geen

grondtoon, maar wel de (gealtereerde) akkoordbestanddelen terts, kwint, septiem (in de bas) en none.

Schönbergs analyse biedt ons inzicht in een mogelijke analyse in Eb, waar ik direct nog op terugkom. Maar er zijn vraagtekens de zetten bij een dergelijke analyse: is het ook op deze wijze hoorbaar? En als hierop ontkennend wordt geantwoord: wat is de zin van een dergelijke analyse? De analyse doet een groot beroep op het voorstellingsvermogen van de luisteraar maat 20 als gealtereerde dominant te horen, gegeven het feit dat de eerste achtste van maat 20 zo duidelijk vanuit een functionele progressie als VI waarneembaar is. Vanuit een Stufentheorie bewijst Schönberg wel de theoretische mogelijkheid. Maar wat zegt deze theoretische mogelijkheid daadwerkelijk over de compositie? Is het niet sterker te analyseren vanuit de logica die het motief hier heel duidelijk aanbrengt, vanuit de akkoordcomplexen die klinken als hele-toonsstructuren en vanuit de vorm, namelijk dat er wel een duidelijke functionele progressie ontstaat aan het einde van een strofe?

Dat maat 20-22 echter wel van alles met Eb te maken heeft, wil ik aantonen in drie stappen.

1. Speel of zing de de basmotieven van maat 20 tot en met 22. Daarna kan een Eb-akkoord gespeeld worden. Dit past uitstekend, maar zegt nog niet heel veel: een F#-akkoord of een D-akkoord is ook mogelijk. In feite is iedere harmonisatie van een melodietoon die logisch volgt op het derde motief mogelijk.
2. Speel opnieuw de basmotieven door, maar in maat 22 laten we dit vergezeld gaan van een B-klein akkoord, zoals dat is gegeven. De logica van een te spelen Eb-akkoord is nu groter geworden. Nog steeds echter is een F#-akkoord ook heel goed mogelijk, en functioneel misschien wel sterker. Andere akkoorden, zoals een D-akkoord, worden nu wel eerder uitgesloten.
3. De basmotieven worden nu gespeeld, samen met de rechterhandakkoorden. Wat hierop volgt, is een Eb-akkoord. Dit akkoord is, in elk geval voor mijn oren, nu het meest logische resultaat.

De verklaring hiervoor ligt natuurlijk in de door Schönberg gebruikte tonen. Maat 20 bevat in de rechterhand de tonen E-Bb en D. E en D zijn beiden leidtonen voor Eb. Maat 21: D, E en F# zijn leidtonen een drieklank in Eb. Maat 22: het gehele B-klein akkoord is leidtoonakkoord voor Eb. Schönberg gebruikt dus in deze maten bijna alleen maar leidtonen voor een Eb-akkoord. Schönbergs Stufenanalyse is vanuit deze optiek toch nog niet zo slecht bedacht. Een harmonisch functionele progressie is er echter niet: deze wordt vervangen door een functionele stemvoering in Eb.¹²¹

Maat 23 kent een sterke voorbereiding van de tonica Eb, maar door een snelle motivische beweging van zestienden wordt deze tonica ontweken. De grillige beweging kan gezien worden als een ontwikkelde variatie is van het tot nu toe gebruikte materiaal. Voorbeeld 68 geeft een mogelijke analyse van dit ontwikkelingsproces. Naast deze intervalovereenkomsten of – variaties, is er met name overeenkomst en variatie in de melodische richting.

Maat 24-25 zijn moeilijk vanuit één toonsoort te benoemen; wel zien we harmonische elementen en bewegingen die tot nu toe een belangrijke rol hebben gespeeld. De eerste toon A lost als het ware de dominantspanning van de voorgaande maat op, als we het laatste akkoord van maat 23 interpreteren als overmatig kwintsextakkoord. Daarna klinkt een gebroken dominantseptiem-akkoord op Db, dat ons zowel in gestiek als in toonsoort doet herinneren aan maat de Db-harmonie van maat 8. De Fb en Eb representeren de hoofdtoonsoort maar kennen ook een tonale dubbelzinnigheid die later besproken zal worden als de slotmaten behandeld worden. De tonen Gb-D-B (maat 25) vertegenwoordigen het prominente B-klein-akkoord, zoals dit in maat 11 en 22

¹²¹ Onder functionele stemvoering versta ik de tendens dat de harmonische functies worden overgenomen door de stemvoering.

voorkomt. De laatste tonen maat van 25 suggereren opnieuw de toonsoort Db en zijn een letterlijke herhaling van het kwartinterval in maat 8.

Harmonieën
maat 24-25

Muziekvoorbeeld 68 *Entwickelnden Variation Lockung*

Behalve deze analyse is een andere analyse mogelijk: met uitzondering van de F gebruikt Schönberg alleen maar leidtonen voor een kleine drieklank van C. De tonen die worden gegeven zijn: A-Cb-Ab-F-Dd-Fb-Eb-Gb-D-B-Ab-Db. Tien tonen worden onderdeel van een mogelijk C-klein-complex, dat wordt gespeeld voor een dominantharmonie in Eb (maat 26).

Tweede strofe: maat 26-42

Maat 26 tot en met 30 hoort nog bij het A-gedeelte, terwijl maat 31-42 een sterk contrasterend B-gedeelte bevat (voorbeeld 69). Opnieuw bereidt Schönberg in maat 26-28 met een functioneel sterke progressie de hoofdtonsoort voor, met ditmaal op de laatste tel van maat 27 een harmonische suggestie van Fb Napels. En ook nu wordt de tonica op het laatste moment ontweken door middel van dezelfde grillige figuur van maat 24-25.

Komm, komm mit noch ei-nen Schritt!— Kaum zwei Ze-hen weit noch zu
ge-hen bis zu dem Häus-chen, komm, mein Mäus-chen,

pp p sf

Muziekvoorbeeld 69 maat 26-42: strofe 2

Het B-gedeelte (vanaf maat 31) is contrasterend in verschillende opzichten:

- Harmonisch ligt een analyse in B groot voor de hand. B (klein/groot) als toonsoort is een belangrijke speler in het lied, gezien de reeds eerder behandelde B klein-akkoorden en nu deze passage in B groot.
- Melodisch verlaat Schönberg zijn schrijfwijze van korte motivische cellen. Voor het eerst zien we nu een uitgesponnen melodie.
- De begeleiding suggereert een muzikale zinsstructuur met een model (maat 34, 35, als gevarieerde herhaling van maat 32, 33), een gevarieerder herhaling als vrije sequens (maat 36, 37) en cadenserend harmonisch proces (maat 38-41).

De zangpartij heeft in maat 31 boven een dominantakkoord van Eb aanzet tot een harmonische uitwerking in B (klein/groot). In maat 32 overheerst de tonicadrieklank van B, versierd met dominanttonen A# en C#. Maat 34 laat ons opnieuw de tonicadrieklank zien, die ook geïnterpreteerd kan worden als V in E, de drieklank van maat 35. Dit E-akkoord (ook IV MD in B) is de mineurversie van de Eb: IINapels, die al in maat 27 vluchtig voorbijkwam. Ook het E-akkoord is versierd met dominanttonen F# en A. In maat 36 en 37 klinkt de Napelse harmonie van E, terwijl maat 38 de Napelse harmonie van B bevat. Met deze laatste harmonie en de dominantharmonieën van maat 39-41 wordt weer teruggekeerd naar B groot/klein.

32 36 40 42

VIMD VII
B:I VII/V I IVMD IIN6/IV (VII) IIN V7 V7=C#IV7b V

Muziekvoorbeeld 70 Harmonisch uittreksel in B klein

De cadens maat 38-42 kent een bijzondere *Trugschluß*-werking (voorbeeld 70).

Er vindt met de progressie IIN-V7 een sterke voorbereiding voor de tonica B groot/klein plaats, maar in plaats daarvan schrijft Schönberg een gealtereerde VI, die vervolgens als dominant fungeert voor C#. Ook hier is echter sprake van tonicavertroebeling, want hoewel C#:V uiteindelijk wordt gevolgd door een Db-akkoord, wordt dit laatste akkoord gegeven in eerste omkering en bovendien zal het Db-akkoord fungeren als Napelse drieklank in C klein.

Derde strofe: maat 42-eind

De derde strofe wordt ingeleid met vier maten die een variatie vormen op maat 5 tot en met 8. Op verschillende manieren benadrukt Schönberg het belang van de kleine secunde als harmonische relatie: niet alleen worden de spelers C klein en B klein/groot tegen elkaar uitgespeeld, maar in maat 42 tot en met 45 verbindt Schönberg C# klein/groot met C klein.

Het lied *Lockung* komt in Schönbergs eigen leerboeken of artikelen een aantal keren terug.

Schönberg spreekt dan steeds over het feit dat de uitgangstonsoort Eb in dit werk niet wordt gegeven tot op de laatste maat toe, voor de componist een mooi voorbeeld van zwevende tonaliteit. Ethan Haimo bevestigt dit: "What is important is that in the fall of 1905 Schoenberg's compositional language has developed to the point that he has written a composition of sixty-five measures and withheld any clear definition of referential tonic until the last measure."¹²²

In het begin van deze paragraaf is de houdbaarheid van Schönbergs claim op dit punt al besproken. Is C klein immers niet overduidelijk de uitgangstonsoort van het eerste couplet en zelfs ook bevestigd (hoewel in sextligging)? De derde strofe kent echter wel degelijk een zeer duidelijke progressie in Eb

¹²² Haimo, 2006:153

met ook een vluchtige aanraking van tonica, de eerste in het lied (maat 46-50, voorbeeld 71). Schönberg zelf beschrijft dat “the I chord hardly can be regarded as a “pure” tonic”.¹²³ Wellicht benoemt Schönberg dit moment niet omdat de tonicafunctie snel wordt ontkracht door toevoeging van de toon Db, waardoor het akkoord dominantfunctie krijgt ten opzichte van Ab (subdominant van Eb).

Flüchtig

42 43 44 45 46 47 48 49

ei sieh da, da sind wir ja! Hier in dem Eck - chen, leicht

50 51 52 53

(pist, (chalt,) nur kein Schreck - chen, wie glühn dei - ne Bäck - chen,

C#/Db:V (VII) V (VII) IVov6/5 I / Cm:II N Ebm:II6/5 Eb (m):II V9

I Cm: V9 I6 V9-

Muziekvoorbeeld 71 Couplet 3, eerste gedeelte

De harmonie in maat 52-53 beweegt zich echter niet naar de subdominant, maar naar C klein. De climax van het lied wordt bereikt in maat 54-57 en kent een grote harmonische complexiteit (voorbeeld 72). Een parallel is te trekken met maat 11 in die zin dat Schönberg verschillende harmonische spelers met elkaar combineert:

- de zangpartij in maat 54-56 en de rechterhand van de piano in maat 55-56 omspelen de B-klein-harmonie.
- De pianopartij in maat 54 geeft elementen van zowel Eb als C klein. De beide regio's delen het verminderd septiemakkoord VII7 waaraan de G en Bb als onderdelen van de drieklank Eb worden toegevoegd.
- De linkerhand van de piano in maat 55-56 bevat motivische elementen in zowel C klein als B klein.
- Het halfverminderd septiemakkoord van maat 57 bevat de drie verschillende harmonische gebieden: in het b-klein-akkoord zitten alle leidtonen voor zowel de drieklank van C klein als Eb groot vervat; de toevoeging G#/Ab kan gelden als dominantseptiemtoon, namelijk de septiem van V in Eb en VII in C klein.

Bewondering overheerst als we vanuit dit samengebald akkoord in maat 57 zien hoe Schönberg vervolgens het akkoord in een functionele progressie weet te plaatsen: II-V in F#/Gb (kwintrelatie met B).

Maat 58 kan in elk geval op twee manieren worden uitgelegd:

- Als dominantharmonie in een progressie F#/Gb: II-V
- Als gealtereerde (functioneel minder sterke) VII in C klein (Db-F-Ab-Cb/B). Deze wordt direct gevolgd door de dominant van Eb, zodat de twee belangrijkste harmonische spelers van dit lied met elkaar worden geconfronteerd.

¹²³ Citaat in: Neff, 2000:299

1: B klein

54 55 56 57 58 59

letzt hilft kein Schrein, mein bist du,

2. elementen C klein/Eb groot

3. elementen C klein/B klein

fff

leidtoerwerking ff

F#/Gb:II V7 Eb:V6/5

60 61 62 63 64 65

mein t

ppp

Eb?

Eb:V7 Ab:V?

Muziekvoorbeeld 72 couplet 3, laatste gedeelte

We zien een melodie die – gezien de harmonische ondersteuning in maat 58-59, en dan met name het dominant-septiemakkoord – in maat 60 de terts van een Eb-akkoord zingt. Deze terts gaat niet vergezeld van een begeleidende harmonie en daar waar wel een aan Eb-gerelateerde toon wordt gegeven (maat 61, eerste zestiende), is deze onderdeel van de motivische variatiestroom. Deze snelle beweging (vergelijk maat 24-25) breidt Schönberg hier uit (maat 62-63). Elementen van de harmonie van Db en B blijven doorwerken. De slottonica Eb wordt door Schönberg in de allerlaatste maat neergezet, voorafgegaan door de boven- en onderleidtoon. Schönberg zet minstens drie strategieën in die de slottonica *vagierend* maken:

1. De tonen van de voorlaatste maten maken de aanname Eb discutabel. De Ab-Db-D-Fb maken een progressie IV-IVov-V in Ab aannemelijk.
2. De dynamiek is ppp, de notenwaarde van de “tonica” is slechts een achtste.
3. Alleen het open octaaf van Eb wordt in een laag register gegeven.

Schönberg componeert in opus 6 liederen waarin hij zelfs de plaats waar een toonsoort vanuit de traditie in zijn algemeenheid het meest duidelijk is – de slotcadens en de finale tonica – *vagierend* maakt. *Lockung* staat hierin niet op zichzelf. Nauwelijks twee weken eerder (15 oktober 1905) is het lied *Der Wanderer*, opus 6:8, gedateerd. De slotmaten van dit lied zijn hierna gegeven. Schönbergs vernieuwing op dit punt is niet zozeer de tweede omkering van de drieklank als laatst gegeven klank; veel meer is het gebruik van dat akkoord op deze plek opvallend, als het enige echte punt in de compositie waarin een toonsoort cadensaal wordt vastgelegd.¹²⁴

83

p

pp

Muziekvoorbeeld 73 Slotmaten *Der Wanderer*, opus 6 nr. 8

¹²⁴ Voorbeeld ontleend aan Haimo: 2007:150. Als overigens de voorlaatste basnoot als grondtoon wordt genomen, en de slottoon als naslaand arpeggio, wordt het argument minder sterk.

Duidelijke cadensen zijn in het lied *Lockung* afwezig aan het einde van versregels of strofen. Wel wordt de tekststructuur op een andere wijze gevolgd. Daar waar een strofe begint of eindigt, schrijft Schönberg een functionele progressie, of een dominant-akkoord.

Couplet 1 begint op de dominant van Eb

Couplet 1 eindigt met een IV-IVov6-V-progressie in Eb

Couplet 2 begint op de dominant van Eb

Couplet 2 eindigt op de dominant van B, waarna een cadens volgt.

Couplet 3 begint op de subdominant van Eb (klein)

Couplet 3 eindigt op de terts van het Eb-akkoord, maar wordt harmonisch hierin niet ondersteund.

Ondanks al deze cadensale voorbereidingen, blijft een bevestigende tonicadrieklank uit. Als er al een tonicadrieklank voorkomt, is dit een drieklank in omkering (C klein, maar niet ondersteund door de daarboven bewegende motieven en niet als slotklank van een frase) of een drieklank die wel onderdeel is van een harmonische progressie, maar niet articuleert als een cadens.

3.6.3 Uitstap 1: Schönbergs Analyse van *Lockung*

Appendix I geeft Schönbergs eigen analyse van het lied, zoals dit is opgenomen in zijn *Structural Functions of Harmony*, pagina 112-113.

Grote gedeelten van het lied worden geanalyseerd in sm, de submediant minor (C klein). Maat 32-41 (door mij geanalyseerd in B) noemt Schönberg the “contrasting modulatory section”, gebruikt als overgangspassage om terug te moduleren van Eb (T) naar Cm (sm). Hiervoor wordt het segment maat 5-10 (C (klein)) ook gebruikt in maat 42-47. (C# (klein)). De laatstgenoemde maten worden door Schönberg geanalyseerd in sm (C klein) en subT (C#/Db).

C#/Db: V	VII4/3	V6	(VII6/5)	V6/5=IVov6/5	I6=C:IIIN6
sm VI	##	VI	v##	##	## (neap)
subT V	+	V	VI	+	I

Muziekvoorbeeld 74 maat 42-47

De term “subtonic” (subT) introduceert Schönberg (pag. 30) als begrip voor een regio die twee kwinten onder de tonica van een mineur toonsoort ligt. Dit correspondeert met het begrip “supertonic” (S/T), dat de regio aanduidt, die kwinten boven de tonica ligt.¹²⁵

Maat 42-47 is gegeven in voorbeeld 74.

Schönberg analyseert eerst in sm: C klein. Bedacht moet worden dat functionele analyse hierin geen rol speelt, immers is zijn analysemethodiek een uitgebouwde Stufenanalyse.

¹²⁵ Schönberg, 1954:30

Allereerst geeft de analyse fraaie inzichten: maat 42 en 43 worden geanalyseerd als een VI (enharmonisch een Ab akkoord); Als we de gealtereerde akkoorden overslaan, klinkt een verbinding van VI naar II_{napels} in C klein. Vanuit deze optiek is Schönbergs uitgangspunt dat er geen daadwerkelijke modulaties zijn maar dat alles bedacht kan worden uit één tonica in elk geval op dit punt aannemelijk. Immers zien we dan een progressie in de *submediant* regio van Eb: VI-II. De gealtereerde akkoorden daartussen, kunnen als tussentrappen worden beschouwd. Juist deze gealtereerde trappen zijn echter veel minder overzichtelijk. Een uiterste consequentie van de doorgezette Stufenanalyse is om het verminderd septiemakkoord in maat 42 als een gealtereerde III te beschouwen, maar zegt natuurlijk niets over wat er daadwerkelijk staat. Elke klank, die gebouwd is op de grondtoon van III, kan als III worden beschouwd op deze wijze. Analyse in de *subtonic* wordt nog problematischer in die zin dat hier volgens mij geen sprake is van een *subtonic*. Volgens Schönbergs definitie is dit een regio dit twee kwinten onder de tonica van een mineur toonsoort ligt. Dat is niet mogelijk hier. Schönbergs analyse in de subT gaat uit van C#/Db als regio. Deze ligt twee kwinten onder Eb, die geen mineurtoonsoort is. Ook Schönberg's eigen *Chart of the Regions in Minor (Structural Functions, pagina 30)* geeft geen duidelijkheid. Of beter gezegd: die geeft wel duidelijkheid in die zin dat Schönberg in zijn analyse zijn eigen term onjuist lijkt te interpreteren. Schönberg geeft als voorbeeld in de eigen *Chart A* klein. Twee kwinten hieronder ligt de toonsoort G groot. Toegepast op *Lockung*: de mineur toonsoort die aanwezig is, is C klein. Twee kwinten daaronder ligt Bb groot. Zijn begrip *subtonic* is alleen van toepassing op de *regions* in minor. Twee kwinten onder Eb ligt Db, en deze wordt behandeld als Napels (Np) *region* in zijn uitleg *Chart of the Regions in major*.

Schönbergs eigen analyse gaat uit van monotonaliteit. Zijn analyse is dan ook vooral een uitwerking en legitimering van dit concept en geeft nauwelijks functionele indicaties. Het laat analytisch zien hoe een werk in de grote harmonische lijn samenhangt met de uitgangstonsoort Eb, zonder dat deze wordt gegeven. Het zegt weinig over de gehoorsmatige ervaring van het lied.

3.6.4 Samenvatting *Lockung*

In opus 6 zijn er drie grote verschillen op te merken ten opzichte van opus 2:

1. De melodie gaat zijn eigen leven leiden en zingt zich meer en meer los van een harmonische structuur.
2. De verschillende stemmen kennen hun eigen motivische ontwikkeling, die op sommige plaatsen nog geworteld zijn in een onderliggende functionele harmonie, maar op heel veel plaatsen helemaal niet. Nog steeds regelt Schönberg het samengaan van motieven op zo'n wijze, dat er verticaal nog dikwijls traditionele akkoordstructuren klinken.
3. Bevestiging door een tonica is afwezig. Zelfs in het slotakkoord ontbreekt een stabiele ervaring.

Het resultaat van deze schrijfwijze is dat polyfonie meer en meer de plaats gaat innemen van de homofonie die kenmerkend was voor opus 2. De polyfonie die Schönberg ontwikkelt is vooral gericht op zelfstandige ontwikkeling van de stemmen. Polyfone technieken als inversus, retrograde, diminutie en augmentatie worden niet op grote schaal toegepast. Ook imitatie wordt spaarzaam gebruikt.¹²⁶

Vooraf vanaf 1899 is Schönberg consequent bezig het zoeken naar alternatieven voor een tonicabevestiging of tonicavoorbereiding. In het lied *Warnung* (1899, opus 3 nr. 3) vermijdt

¹²⁶ Hierin onderscheidt Webern zich in zijn vroege werken van Schönberg. In zowel de *Passacaglia* (opus 1) als *Entflieht auf leichten Kähnen* (opus 2) maakt Webern veelvuldig gebruik van oude polyfone technieken, wellicht beïnvloed door zijn onderzoek naar het werk van Renaissancecomponisten, en in het bijzonder dat van Heinrich Isaac.

Schönberg na de openingsfrase een cadensale tonicabevestiging van de hoofdtoonsoort tot aan de slotmaat. De wijze waarop Schönberg tonicaverwijding in *Lockung* bewerkstelligt, is echter wel fundamenteel anders dan in de tot nu toe besproken liederen. Centraal in *Lockung* staan de dominantharmonieën van Eb en zijn parallel C klein. We zagen hoe deze gealtereerde dominant-noneakkoorden in maat 11-15 en 54-56 tegelijk voorkomen.¹²⁷ Het harmonisch speelveld wordt gecompliceerder en uitgebreid met de belangrijke bijrol van B groot/klein en in mindere mate Db (beiden leidtonen van C), terwijl de leidtoon van Eb (E/Fb) kortstondig wordt aangeraakt (maat 27 en 35). In de behandeling van eerdere liederen is de secundrelatie tussen toonsoorten aan de orde gekomen. Ook is gememoreerd hoe in een aantal liederen de paralleltoonsoorten worden betrokken op de hoofdtoonsoort (*Waldsonne*, opus 2/4 en *Freihold* opus 3/6). In zijn definitie van “schwebende Tonalität” lijkt dit een vanzelfsprekendheid te zijn voor Schönberg (paragraaf 3.4.6).

Het betrekken van hun parallelle mineurtoonsoorten lijkt voor Schönberg vanzelfsprekend, en wordt verder niet gelegitimeerd. Wel zien we deze tendens ook terug in zijn liederen, bijvoorbeeld *Waldsonne* (opus 2 nr. 4; vermenging D groot en B klein) en *Freihold* (opus 3 nr. 6 vermenging G klein en Bb groot). In *Lockung* worden alle progressieve technieken die Schönberg voorheen hoofdzakelijk in afzonderlijke liederen toepaste (in de relatie van de tonica met zijn submediant of met één van zijn boven-/onderleidtonen), in één lied verenigd. Als voorbeeld dient het grillige motief zoals dit voor het eerste in maat 24-25 verschijnt, waarin alle toonsoorten aanwezig zijn. Opvallend is dat Schönberg dit motief steeds gebruikt na een krachtige functionele progressie (maat 24-25, 29-30 en 60-63). Opvallend is vooral de laatste maal: na een onverbloemd dominantseptiemakkoord in maat 59 valt het laatste woord “mein!” niet samen met een ‘grootse’ tonicabevestiging waarop de luisteraar als zestig maten wacht, maar wordt opnieuw dat bevreedende, slingerende motief gegeven.

Interessant is overigens dat Schönberg zelf ook niet helemaal zeker van zijn zaak was over de slotmaten. Voorbeeld 77 toont de eerste versie van het lied aan, waar het slotwoord “mein!” vergezeld gaat van een Eb-akkoord in de rechterhand en een variatie op maat 24 in de linkerhand.¹²⁸ Onder deze versie staat de versie die ontstond nadat Schönberg correcties doorvoerde bij de eerste drukproef van het lied: onder “mein!” verschijnt de tonicadrieklank nu in de linkerhand en is de dynamiek afgenomen tot ppp, hoewel de slotnoten nog steeds sterk betoond zijn. In de uiteindelijke versie is zowel de tonicadrieklank onder “mein!” als het betoonde slot (met dominant-tonicawending) verdwenen. Vrijwel iedere verwijzing naar de tonica van Eb-groot is verdwenen en ook in de slotnoot is de tonica niet meer dan een vluchtig moment, met verwijzing naar de subdominant.

3.6.5 Uitstap 2: opus 6 als voorbereiding op de *Kammersymfonie* (opus 9)

In de laatste maanden van 1905 maakte Schönberg schetsen voor een nieuw orkestraal werk, zijn *Kammersymfonie*, opus 9. De instrumentatie (acht houtblazers, twee hoorns, vijf strijkers) was vernieuwend en maakte het mogelijk voor Schönberg nieuwe klankkleuren uit te proberen. Veel meer vernieuwend is echter de vorm: voor de eerste keer sinds Schönberg in de leer is gegaan bij Zemlinsky, schrijft hij een instrumentale compositie die geen programma kent, zelfs geen verborgen programma.¹²⁹

¹²⁷ Boucquet spreekt van een ‘tonic complex’ en een ‘dominant complex’ om aan te geven dat functies van twee toonaarden tegelijkertijd voorkomen (2007, pag. 275).

¹²⁸ Schönberg – Sämtliche Werke, Reihe B, Band 1-2, Teil 2: *Lieder mit Klavierbegleitung*.

¹²⁹ Haimo, 2006:383: “One cannot, of course, prove a negative, so it is theoretically possible that there is an unknown program for his work. In the case of the String Quartet, Op. 7, however, Schönberg dropped a number of hints to his students about the existence of a program long before the program itself was discovered in the back of a sketchbook. The absence of any such hints in the case of Op. 9 suggests that there is no program, not even a hidden one.”

The image displays three musical variations of a piece, each consisting of a vocal line and piano accompaniment. The first variation, labeled 'Versie 1', spans measures 58 to 66 and includes the lyrics 'du, mein!'. The piano part features dynamic markings of *ff* and *ppp*. The second variation, 'Versie 2', spans measures 61 to 66 and includes the lyrics 'mein! zeitmass'. The piano part includes *ppp* and *sf* markings. The third variation, 'Slotversie', is titled 'Zeitmaß' and spans measures 60 to 65, with the lyrics 'mein!'. The piano part includes *ppp* markings.

Muziekvoorbeeld 75 Versies slotmaten *Lockung*

Het verlaten van een programmatisch idee heeft invloed op Schönbergs compositorisch denken. In de programmatische composities zijn er enkele stilistische overeenkomsten die Schönbergs interpretatie van het programma ondersteunen. In die lijn wordt mineur gebruikt op verdriet en wanhoop te onderstrepen, portretteert tonale onzekerheid het conflict, en representeert pure diatoniek stabiliteit. Als deze programmatische elementen afwezig zijn, moet Schönberg op andere wijze experimenteren met nieuwe en andere harmonische combinaties. De programmatische restricties, die instabiliteit, dissonantie en radicale harmonieën aan specifieke momenten koppelen, vallen nu weg.

Hoewel de ontwikkeling van het harmonische vocabulaire tot nu toe een continue proces lijkt te zijn, neemt Schönberg een aantal stappen tegelijk in de *Kammersymfonie*, opus 9. De verschillende niet-traditionele harmonische elementen, die we in zijn liederen al tegenkwamen (zoals heletoonsstructuren of kwartenakkoorden), werden veelal ingepast in een grotendeels harmonisch functionele progressie, ook al werd deze progressie dikwijls verborgen, rijk gealtereerd of onder druk gezet door een motivisch netwerk van zich boven de progressie bewegende stemmen.

Niet-traditioneel harmonische elementen staan in de *Kammersymfonie* op zichzelf en zijn niet gebonden aan een functie of locatie. Ethan Haimo verduidelijkt: "In *Pelleas und Melisande*, Schoenberg used a chord of fourths, but it was limited to one passage, was employed to portray a specific aspect in the drama, and was not given undue prominence. Rather, the unusual and

¹³⁰ Schönbergs draai naar het schrijven van absolute muziek is een grote verandering. Het valt buiten het kader van dit verslag onderzoek te doen naar de vraag of deze verandering invloed heeft op de transformatie van Schönbergs muziek.

unfamiliar character of the chord helped determine what kind of role it could (or could not) play in the drama".¹³¹ De opening van de *Kammersymfonie* is hieronder gegeven.

Muziekvoorbeeld 76 Kwartenaakkoord *Kammersymfonie* opus 9

Het kwartenaakkoord wordt door Schönberg gebruikt als eerste akkoord van de compositie en fungeert niet als een programmatisch element, maar als een deel van ontwikkeling, iets dat verder wordt uitgewerkt. Het vat ook uitstekend de ontwikkeling samen die we ten aanzien van cadensen in de liederen hebben gezien: de cadens als uitwerking van een functionele progressie is aan verandering onderhevig, en transformeert in een cadens met een nieuwe vorm van functionaliteit: de functionaliteit van de stemvoering en van het motief. Het is in dit geval de chromatische stemvoering die het kwartenaakkoord laat cadenseren in de toonsoort F.¹³²

Muziekvoorbeeld 77 "Cadens maat 8-10

De tweede cadens is veel meer het polyfoon resultaat van gelijkklinkende motieven dan van chromatische functionele stemvoering. De sectie wordt met een drieklank van E groot in omkering afgesloten, die het resultaat is van een dalend toonladdermotief, en een tonaal veel minder gedefinieerd motief A-D-G# (dat later als akkoord een belangrijke rol zal gaan spelen binnen de Tweede Weense School). Ook in deze *Kammersymfonie* zien we, net als bij de behandelde liederen, hoe de kleine secunde een rol speelt in met elkaar verbonden toonsoortgebieden (F versus E).

Het is in de opening overigens niet alleen het kwartenaakkoord, maar ook het hele-toonsakkoord dat een belangrijke rol speelt. We kunnen dit ook horen als een gealtereerd dominantseptiemakkoord in F¹³³ (voorbeeld 77). Hele-toonscollecties verschijnen regelmatig in de *Kammersymfonie*, veel meer dan tot nu toe in zijn composities het geval is geweest. Met betrekking tot het onderzoek naar de liederen opus 12 en opus 14 is de verwachting dat andere ladderstructuren dan diatonische en andere harmonische structuren dan met tertsen gebouwd, een rol zullen gaan spelen.

Schönberg schrijft in zijn artikel "My Evolution":

"The climax of my first period is definitely reached in the *Kammersymfonie*, Op. 9. Here is established a very intimate reciprocation between melody and harmony, in that both connect remote relations of the tonality into a perfect unity, draw logical consequences from the problems they attempt to solve, and simultaneously make great progress in the direction

¹³¹ Haimo, 2006:166

¹³² Ik noem het een cadens omdat F wordt uitgewerkt of geïntroduceerd als toonegebied.

¹³³ Het is niet de bedoeling dat hier een analyse wordt gegeven van de *Kammersymfonie*. Degelijke analyses zijn te vinden in onder meer Frisch, 1993 en Haimo, 2006.

of the emancipation of the dissonance. This progress is brought about here by the postponement of the resolution of 'passing' dissonances to a remote point where, finally, the preceding harshness becomes justified."¹³⁴

Dit is in mijn onderzoek een belangrijk citaat. Schönberg spreekt over een aantal zaken die een belangrijke rol spelen in het onderzoek:

1. De wisselwerking tussen melodie en harmonie en de wijze waarop zij relatie hebben met een toonsoort.
2. De consequenties van de onafhankelijkheid van beiden voor de dissonantemancipatie.
3. De rechtvaardiging van de dissonant door deze onafhankelijkheid.

Gegeven de doorgaande ontwikkelings- en vernieuwingsdrang in Schönbergs oeuvre, is analyse van opus 12 (*Zwei Balladen*) en opus 14 (*Zwei Lieder*) met de *Kammersymfonie* als achtergrond, extra interessant.

¹³⁴ Schönberg, 1975: 84

3.7 Analyse *Der verlorene Haufen* (Zwei Balladen: opus 12, nummer 2)

De Berlijnse uitgever August Scherl schreef in 1906 in zijn tijdschrift *Die Woche* een poëzieprijs uit voor “Balladendichtungen”. In het kerstnummer van 22 december 1906 werden de inzendingen onder de titel “Neuer deutscher Balladenschatz” opgenomen en werd hieraan een compositiewedstrijd gekoppeld. Waarschijnlijk was dit de aanleiding voor Schönberg zijn twee Balladen *Jane Grey* (tekst: Heinrich Ammann) en *Der verlorene Haufen* (tekst: Victor Klemperer) te componeren. Zonder succes overigens, want de met drieduizend mark gedoteerde prijzen gingen naar Hans Hermann, Heinrich Eckl en Gustav Lazarus.

Zijn *Zwei Balladen* werden tussen maart en april 1907 gecomponeerd. “My Two Ballads, Op. 12, were the immediate predecessors of the Second String Quartet, Op. 10, which marks the transition to my second period. In this period I renounced a tonal centre – a procedure incorrectly called ‘atonality’”, zo tekent Schönberg aan in ‘My Evolution’.¹³⁵

De periode waarin Schönberg onder meer werkt aan zijn *Balladen*, is stormachtig voor de componist. Nadat hij op 16 juli 1906 de *Kammersymphonie* afmaakte, begint hij in augustus van hetzelfde jaar aan *Kammersymphonie II*. De eerste schetsen in zijn schetsboek worden echter direct onderbroken door een fragment van een lied: *Besuch* (tekst: Dehmel). Enkele dagen later echter keert hij toch weer terug naar *Kammersymphonie II* (14 augustus 1906) en werkt het begin uit. Ook dit wordt onderbroken: Schönberg start met het componeren van drie liederen... zonder succes. Hij keert terug naar zijn *Kammersymphonie II*. Hij stopt opnieuw, componeert een niet voltooid lied (*Aus schwerer Stunde*) en start met de schetsen voor een opera: *Und Pippa tanzt!* Het blijft bij schetsen; Schönberg stort zich in vliegende vaart op een strijkkwartet, een koorwerk met begeleiding (*Des Friedens Ende*) en een nieuw lied (*Patrouillentritt*). Geen van de drie werken haalt de eindstreep. Uiteindelijk slaagt hij erin in maart 1907 een werk te voltooien: het koorwerk *Friede auf Erden*, opus 13. Op de dag dat Schönberg de kopie van dit koorwerk aflevert, begint hij met schetsen van wat later zijn Tweede Strijkkwartet, opus 10, zal worden. Hij verliest echter interesse voor dit strijkkwartet en begint met het componeren van drie liederen, waaronder de *Zwei Balladen*, opus 12 (nr. 1: *Jane Grey* en nr. 2: *Der verlorene Haufen*). Het is dan eind april 1907. In negen maanden tijd begint Schönberg dus met schetsen van een symfonie, een opera, een koorwerk met begeleiding, een strijkkwartet, een strijkkwartet en vele liederen, maar slaagt hij er in slechts drie relatief korte werken te componeren: twee liederen en een compositie voor koor. Het is een periode waarin Schönberg begint met schilderen. Het is ook een periode waarin huwelijksproblemen aan de orde van de dag zijn: een jaar later zal Schönberg de affaire ontdekken tussen zijn vrouw Mathilde en de schilder Richard Gerstl. Maar het is ook een periode waarin de receptie van zijn werk nogal tumultueus is. In de eerste maanden van 1907 vinden drie groots gepromote uitvoeringen van Schönbergs composities plaats in Wenen. Op 26 januari 1907 worden tijdens een *Liederabend* in de Ehrbaar-Saal alleen liederen van Schönberg ten gehore gebracht. Deze uitvoering wordt gevolgd door de premiere van het *Eerste Strijkkwartet* op 5 februari 1907, uitgevoerd door het Rosé Quartet. Slechts drie dagen later wordt het Rosé Quartet aangevuld met blazers om de *Erste Kammersymphonie* uit te voeren. Deze drie concerten en de storm van kritiek veranderen Schönbergs positie in het Europese muziekleven.¹³⁶

Geheel anders was het begin van zijn carrière: Op 20 maart 1898 werd zijn *Strijkkwartet in D* uitgevoerd door het Fitzner Quartet. Hoewel deze gebeurtenis niet zo’n enorme publiciteit heeft meegekregen, was dit concert een duidelijke positieve eerste stap voor Schönberg. In de jaren erna wordt Schönberg gesteund door zowel Richard Strauss als Gustav Mahler en wordt hij gezien als uitermate getalenteerde, jonge componist, die zich beweegt in een invloedrijke culturele kring. In 1907 echter is er een duidelijke tweedeling: een groep toegewijde aanhangers en een groeiende,

¹³⁵ *ibid*, pag. 86

¹³⁶ Haimo, 2006:193

luidruchtige groep tegenstanders.¹³⁷ Schönberg reageert hierop met meedoen aan een wedstrijd: de compositie van de *Zwei Balladen*. Wil hij zich hiermee bewijzen? Of wil hij geaccepteerd en gewaardeerd worden?¹³⁸

3.7.1 *Der verlorene Haufen*: tekst en vorm

Jane Grey (op. 12 nr. 1) bezingt het noodlot van de vrouwelijke hoofdpersoon. *Der verlorene Haufen* (opus 12 nr. 2) is de mannelijke tegenhanger van het eerste lied: in een obscuur drinklied bezingt de man de toekomstige ondergang van zichzelf en van zijn kompanen.

Der verlorene Haufen

Viktor Klemperer

A	Trinkt aus, ihr zehet zum letztenmal, nun gilt es Sturm zu laufen; wir stehn zuvorderst aus freier Wahl, wir sind der verlorne Haufen.	Aa
	Wer länger nicht mehr wandern mag, wes Füße schwer geworden, wem zu grell das Licht, wem zu laut der Tag, der tritt in unsern Orden.	Ab
A'	Trinkt aus, schon färbt sich der Osten fahl, gleich weden die Büchsen singen, und blinkt der erste Morgenstrahl, so will ich mein Fähnlein schwingen.	Aa
B	Und wenn die Sonne im Mittag steht, so wird die Bresche gelegt sein; und wenn die Sonne zur Rüste geht, wird die Mauer vom Boden gefegt sein.	B
A''	Und wenn die Nacht sich niedersenkt, sie raffe den Schleier zusammen, dass sich kein Funke drin verfängt von den lodernden Siegesflammen!	Aa'
	Nun vollendet der Mond den stillen Lauf, wir sehn ihn nicht verbleichen. Kühl zieht ein neuer Morgen herauf dann sammeln sie unsere Leichen.	Ab''

Na een voorstelling van de gang van zaken in de eerste twee strofen beschrijft Klemperer in de vier volgende strofen een heldhaftige veldslag. Ondanks de voorspelling van een overwinning kent de tekst een sinistere, fatale slotwending. Boucquet merkt op dat de thematiek van deze ballade

¹³⁷ Voor verdere uitleg over de veranderende houding van het Weense publiek ten opzicht van Schönberg verwijs ik naar Haimo: 190-200

¹³⁸ In deze paragraaf zal ik *Friede auf Erden* zijdelings meenemen. Een uitvoerige analyse is te vinden in mijn bachelorscriptie.

bepaalde overeenkomsten toont met de *Gurrelieder*, wat mogelijk Schönbergs belangstelling voor deze ballade kan verklaren.¹³⁹

De overkoepelende vorm kan als een AA'BA''-structuur worden gezien. De secties worden gemarkeerd door het expressieve sequensmotief (maat 1, 22, 49), zoals dit in voorbeeld 78 is gegeven. Het middendeel B (maat 36-48) is contrasterend, ook in het laddergebruik zoals in de volgende paragraaf verder zal worden besproken. Het eerste A-gedeelte (maat 1-21) kent twee duidelijke segmenten: Aa en Ab, die de eerste twee strofen articuleren. Het muzikale materiaal van de derde strofe is letterlijke herhaling van de eerste strofe. De vierde strofe en de eerste helft van de vijfde strofe brengen ons een contrasterend middendeel, terwijl de zesde strofe door sterk gevarieerd materiaal uit het A-gedeelte wordt verklankt. Vanuit deze vorm zal straks worden stilgestaan bij het A-gedeelte (maat 1-21), passages uit het B-gedeelte (maat 36-48) en passages uit het sterk gevarieerde A''-gedeelte (maat 64-70).

3.7.2 *Der verlorene Haufen*: harmonische structuren en motief

Het lied *Der verlorene Haufen* kent verrassend veel consonante drieklanken en diatonische septiemakkoorden. Voorbeeld 78 geeft hiervan al een voorbeeld. Regelmatig worden de drieklanken in de begeleiding verstoord door een zelfstandig zingende melodielijn. Deze zelfstandigheid is van tweeërlei aard:

1. De melodie beweegt zich metrisch/ritmisch onafhankelijk van de begeleidende partij.
2. De melodie gaat melodisch haar eigen weg, dikwijls losgezongen van de harmonie.

Voorspel: maat 1-3

De eerste strofe wordt voorafgegaan door een voorspel, dat trillerpassages, ladderfragmenten en basmotieven kent. Deze elementen worden door Schönberg in sequens gezet.

The image shows a musical score for the piano accompaniment and vocal line of 'Der verlorene Haufen'. The score is in 3/4 time and features a complex harmonic structure. Annotations include 'Sehr rasch (mäßige d.)' at the top, 'D: VI7 of IVov6/5' below the piano part, and 'Sequens' marking specific passages. The vocal line includes the lyrics 'Trinkt aus, ...', 'inszech - tet zum letz - ten mal,'. Below the piano part, a box highlights a sequence of chords: Dm, Bm, Db, Db, F, C. Below this box, the text 'Zwevende metriek' and 'Dom. - Ton.' is written. At the bottom, the text 'Drieklanken in piano, verstoring melodie zangstem' is written.

Muziekvoorbeeld 78 *Der verlorene Haufen*: A-gedeelte

Het voorspel anticipeert op de tekst van het lied, die de roes van het drinken weergeeft. Vanuit een kleine secunde (een koortsachtige triller) wordt de verticale ruimte binnen drie maten vergroot naar meer dan drie octaven. De drie genoemde motivische elementen (triller, toonladder, basmotief)

¹³⁹ Boucquet: 2007: 305

vormen de bouwstenen van het lied. De triller symboliseert de vergaande chromatiek, de toonladder zal model staan voor gevarieerde ladderstructuren terwijl het basmotief eindeloos wordt gevarieerd, gespiegeld en omgekeerd.

Harmonische interpretatie van dit voorspel is niet eenvoudig, maar verwijst toch ondubbelzinnig naar D klein:

- Enerzijds vormt de eerste toon (A) met de eerste twee bastonen (D en F) een mineur-drieklank van D, de hoofdtoonsoort van het werk. Analoog hieraan kent maat 2 een Bb-akkoord en maat 3 een Gb-akkoord. Op de tweede helft van iedere maat wordt een septiem toegevoegd waardoor in maat 1 en 2 respectievelijk een groot en een overmatig septiemakkoord ontstaat, terwijl in maat 3 een halfverminderd septiemakkoord is gegeven. Vanuit Schönbergs drang naar voortdurende muzikale ontwikkeling is deze interpretatie goed verklaarbaar: een model wordt in sequens gezet, die echter niet geheel letterlijk, maar gevarieerd wordt herhaald. In maat 3 op de vierde tel klinkt het genoemde halfverminderd septiemakkoord dat als gealtereerde V kan worden opgevat. De functionele kracht van deze progressie is echter nauwelijks hoorbaar.
- Anderzijds vormen de betoonde noten A-F-C# een overmatige drieklank, nauw verbonden met D klein. Deze overmatigheid kan ook in het hele-toonsmotief van maat 2 worden ontdekt.
- Als derde kan worden opgemerkt dat de melodische richting van het eerste basmotief uitgaat naar Bb; het tweede naar Gb en het derde naar Eb. Dit Eb-akkoord, chromatisch verbonden met D klein, zal een belangrijke rol spelen in het vervolg van het lied.

De chromatische elementen (trillers, Eb-D-complex), en ladderstructuren (overmatige drieklank als mogelijk onderdeel van een hele toonladder) zijn een voorafschaduw van wat gaat komen.

Maat 4-11: dominant-tonicawerking

Onderdeel van functionele harmonie is aanwezigheid van drieklanken en/of septiemakkoorden. Het wil echter andersom niet zeggen dat aanwezigheid van drieklanken en/of septiemakkoorden automatisch functionele harmonie tot gevolg heeft. Maat 4 en 5 (voorbeeld 78) vormen hiervan een voorbeeld. Opvallend is wel het gegeven dat Schönberg een D klein-akkoord geeft, aan het einde van de eerste regel van de eerste strofe, maat 5. Dit akkoord fungeert als duidelijke referentiekader en tonica. De enige andere drieklank in de eerste maten is een Db-mineurdrieklank. De tonicadrieklank D wordt voorafgegaan door een Eb-klein-drieklank. Schönberg geeft met andere woorden de chromatische boven- en onderbuur van D klein. De leidtoonverbinding Ebm-Dm vervangt de traditionele V-I-verbinding; ik noem de verbinding daarom dan ook een dominant-tonicaverbinding: het heeft een vergelijkbare werking.

Dergelijke leidtoonverbindingen vinden we ook in maat 6 en 7, maar dan met minder traditionele akkoorden (voorbeeld 79). In maat 6 zien we een progressie F#m-Dm-Bb, die bij elkaar een overmatige drieklank vormen. (Merk op dat deze gerelateerd is aan het basmotief in de openingsmaten) Het Bb akkoord wordt verbonden met een kwartenakkoord (dat overigens gebouwd is op de dominant van Bb); alle tonen van dit kwartenakkoord zijn leidtoon voor het hiermee verbonden A groot-akkoord. De verbinding F#-Dm-Bb-A wijst op een traditionele tonale relatie: regel 1 ontwikkelt zich naar de tonica Dm, regel 2 naar de dominant A.

Ook het laatste akkoord van maat 7 maakt een leidtoonverbinding met het daaropvolgende F-akkoord. Met andere woorden: hoewel de kwartenakkoorden ongebruikelijk zijn, behandelt Schönberg deze akkoorden op een wijze die kenmerkend is voor Schönbergs harmonische taal gedurende deze tijd, waarin de stemvoering dikwijls de kortste afstand neemt. Als een non-traditioneel akkoord door leidtonen wordt verbonden met een consonante drieklank, is de werking die van de functionele dominant-tonica.

De aanwezigheid van functionele progressies met diatonische drieklanken en septiemakkoorden geeft een tonaal beeld in maat 8 tot en met 10. De keuze voor een toonsoort is niet eenvoudig: iedere consonante drieklank kan als nieuwe toonsoort worden opgevat. Daarbij tendert de melodie naar D klein, terwijl melodietonen als zodanig ook passen in de harmonische progressie die, met behulp van een aantal vagierende akkoorden, tonaal dubbelzinnig is. (voorbeeld 79)

Legend for Example 79:

- Eb: I6
- Gb: VI6
- Db: II
- IVov6/5/V
- IV
- V/V
- V
- Tonicatoon

Muziekvoorbeeld 79 *Der verlorene Haufen*: maat 6-11

Maat 11-21: polyfonie

De tonica D wordt benaderd door de overmatige drieklank F-A-C# op de eerste tel van maat 11 (mogelijk onttrokken uit de accenttonen van de beginmaten).

Het tweede couplet wordt begeleid door twee polyfone frasen, die zich bovendien ook polymetrisch gedragen. Van functionele harmonie is geen sprake in die zin dat een opeenvolging subdominant-dominant-tonica aanwezig is. Er blijken wel volop hiërarchische betrekkingen aanwezig te zijn, zowel melodisch als harmonisch. Binnen deze polyfonie lopen deze hiërarchische betrekkingen geenszins synchroon en zijn ze vooral horizontaal gericht. Ook in het tweede couplet maakt Schönberg relatief vaak gebruik van consonante drieklanken, die door chromatische stemvoering worden bereikt.

Annotations for Example 80:

- etwas ruhiger
- p
- cresc.
- III
- octaaf-verplaatsing
- V7
- vergelijk maat 11

Muziekvoorbeeld 80 *Der verlorene Haufen*: B-gedeelte

Maat 11-16 is gegeven in voorbeeld 80. De frase kent drie direct herkenbare akkoorden die vanuit D klein als I, III en V7 kunnen worden geïdentificeerd, zonder dat hier sprake is van een functionele progressie. We kunnen ze wel zijn als tonale pijlers, die een relatie hebben met het tooncentrum D. De akkoorden komen tot stand als resultaat van een polyfoon weefsel bestaande uit drieklanken in de rechterhand, een melodie in de bas (maat 11-14) en een melodie in de zangstem. Naast deze drie akkoorden zijn er nog schijnoplossingen, die wel de toonsoort D klein uitdrukken. Goed voorbeeld is

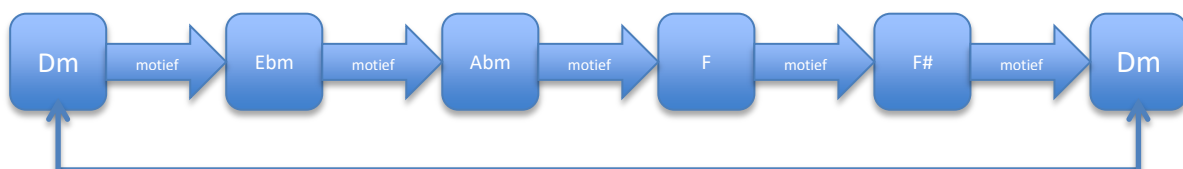
maat 11. Op het moment dat de C#, als onderdeel van de overmatige drieklank, oplost in de drieklank van D-klein, start de basmelodie met een “oplossingsverstorende” C. Deze procedure zien we ook in maat 16. In de begeleiding klinkt een Bb-akkoord op de eerste tel; de zanger zingt een C, die als versierende voorhouding opgevat kan worden. Deze lost op in de D van tel 2; op datzelfde moment vervolgt de middenstem haar chromatische ladder, waardoor de oplossing een schijnoplossing is. Het koorwerk *Friede auf Erden*, in dezelfde tijd gecomponeerd, maakt eveneens voortdurend gebruik van een polyfone schrijfwijze, waarin de versierende noten van de onderscheiden stemmen niet synchroon lopen. Iedere stem gedraagt zich hierin grotendeels traditioneel en kent de bijbehorende versierende gestiek en de processen van spanning en ontspanning. Een fraaie illustratie van deze processen in het lied *Der verlorene Haufen* vinden we in maat 13-15. Zanger en begeleidende basmelodie ontwikkelen zich melodisch in D klein. Dit wordt deels ondersteund in maat 13 en 14 door de accordiek van de rechterhand. In maat 15 echter gaat de rechterhand geheel haar eigen chromatische gang, juist daar waar bas en melodie samenkomen op de tonicatoon D.

De metrische complexiteit is groot: zo kent de pianopartij twee metrisch onafhankelijke partijen, terwijl de zanger in zijn eigen metrum daarboven zingt.

Muziekvoorbeeld 81 Maat 17-22

Het tweede gedeelte van de tweede strofe is gegeven in voorbeeld 81.

De passage geeft weer hoe Schönberg de tonale mogelijkheden benut en niet zozeer bezig is met afschaffen hiervan, maar met het uitbreiden van deze tonaliteit. De chromatische stemvoering en de functionele leidtoonwerking¹⁴⁰ geven nieuwe mogelijkheden, bijvoorbeeld in de wijze waarop drieklanken worden bereikt. Schönberg geeft nieuwe functionele cadensen, vanuit vergelijkbare of soms dezelfde gealtereerde septiemakkoorden. Boeiend is de wijze waarop de grote lijn uiteindelijk toch wijst naar D klein. De gehele tweede strofe is uiteindelijk verklaarbaar in D klein, zonder dat gebruik wordt gemaakt van cadensale structuren in deze toonsoort. De cadensen die worden gegeven zijn soms lokaal ver verwijderd van D klein (Ab, F#), maar zijn uiteindelijk onderdeel van een motivische structuur, die vertrekt vanuit D klein en eindigt in D klein. De tonale ruimte van D wordt vergroot en maximaal benut. Onderstaande afbeelding geeft een schematische weergave van deze tonaliteitsverrijking.



Samenvoeging van nieuwe structuren in een tonale wereld

De traditie waarin Schönberg staat is een traditie waarin akkoorden worden samengesteld uit diatonische ladders. De diatoniek komt in de negentiende eeuw onder druk te staan, door explosieve

¹⁴⁰ Wellicht ten overvloede: functionele leidtoonwerking is het stemvoeringsproces waarin iedere toon van een drieklank door haar leidtoon wordt voorbereid, waardoor een functionele dominant-tonica-suggestie ontstaat.

dominantwerking, die een chromatische stemvoering tot gevolg heeft. Het resultaat is een chromatische ladder.¹⁴¹ De chromatische ladder kan als toonvoorraad dienen van een sterk gealtereerde functionele progressie. Als echter de functionele harmonie wordt losgelaten, maar nog wel gebruik wordt gemaakt van de chromatische ladder, zijn er twee mogelijkheden op het gebied van akkoordbouw:

1. De componist maakt gebruik van de traditionele middelen; akkoorden zijn gebaseerd op een tertsenstructuur.
2. De componist maakt geen gebruik deze traditie; akkoorden worden op andere wijzen gebouwd, bijvoorbeeld door secundestapelingen (clusters) of kwartenstapelingen.

In opus 12 maakt Schönberg veelvuldig gebruik van nieuwe akkoorden, zoals kwartenakkoorden en plaatst deze naast traditionele akkoorden. De verbinding van deze akkoorden geschiedt door chromatische stemvoering.

Het is echter niet alleen het *ladderuittreksel* (lees: de harmonie) dat door Schönberg wordt verrijkt: ook de *ladder zelf* is aan verandering onderhevig. Nog beter gezegd: niet alleen de chromatische ladder wordt ingezet, maar ook van de hele toonsladder wordt gebruik gemaakt, zowel horizontaal (melodie) als verticaal (harmonie). *Der verlorene Haufen* kent passages die de synthese tussen deze nieuwe wegen en oude wegen uitstekend illustreren. (voorbeeld 82).

Het voorbeeld toont in de eerste plaats aan hoe het proces van motivische variatietechniek in dit lied werkt. Het basmotief uit de openingsmaat wordt in maat 41 en 42 onderdeel van een chromatische twaalftoonsstructuur. Niet volgens de regels der dodecafonie, maar als gevolg van een motivische verwerking waarboven een vrije melodie zingt. Analyse van deze chromatische passage leert dat slechts toon 10 (A) significant vaker voorkomt (6 keer), zonder dat gesproken kan worden van een dominantie, in elk geval niet voor mijn oren.

The image shows a musical score for 'Der verlorene Haufen' by Arnold Schönberg, measures 41-44. It features three staves: vocal line, right-hand piano accompaniment, and left-hand piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: 'und wenn die Sonne zur Ruhe geht, wird die Mutter vom Boden gefügt sein.' The piano accompaniment is marked 'pesante'. The score is annotated with circled notes and lines. Below the score, there are two labels: 'Chromatische ladderstructuren' and 'Hele loonstructuren'. A legend at the bottom right explains the chord construction: 'Traditie in akkoordbouw, Drieklank C' and 'chromatisch dalende ladder versus vrije modus (aandacht overmatige kwart) hele-toons-akkoord, Drieklank G, Am.' A note at the bottom center reads 'Polyfonie: materiaal gewonnen uit beginmotief'.

Muziekvoorbeeld 82 Maat 41-44

Schönberg componeert drie lijnen: een zangstem die gebruik maakt van acht verschillende tonen van de chromatische ladder; een rechterhandbegeleiding die chromatische ladderstructuren kent, die echter zo zijn geordend dat ze een variatie vormen op het basmotief; een linkerhandbegeleiding die een gevarieerde transpositie vormt van het begin-basmotief. Het feit dat de chromatische lijnen van de rechterhand niet helemaal consequent worden doorgezet, wijst erop dat Schönberg niet *rücksichtslos* een aantal motieven onder elkaar heeft gezet. De melodie van de zanger kent in die zin een klassieke zinsbouw dat na een sprongsgewijs bereikt octaaf ontspanning volgt in tegenovergestelde richting.

De polymetrische van de onderscheiden stemmen krijgt in de passage alle kans. Motieven kunnen zich ontwikkelen in alle metrische vrijheid, als functioneel harmonische kaders afwezig zijn. Kortom: maat 42 kent een vrije chromatische toonstructuur, waarin geen centrale toonsoort aanwezig is. Per

¹⁴¹ In zijn *Harmonielehre* legt Schönberg uit hoe de diatonische Moll- en Durladders door alteraties worden uitgebreid tot 12 chromatische ladders. Schönberg noemt dit de verdienste van Richard Wagner. (pag. 500)

motiefje kan een toonsoort worden vastgesteld. Toonsoortvaststelling vindt dan horizontaal plaats. Toepassing van deze methodiek in een dergelijk chromatische omgeving leidt dan tot de conclusie dat vele toonsoorten tegelijkertijd optreden.

Ook de hele-toonsladders in maat 43 kennen een vergelijkbare polyfone opbouw: de richting van de linkerhand is tegengesteld aan de richting van de rechterhand/zangstem (vergelijk maat 41 waar de zangstem een andere richting kent dan de pianopartij).

De tegengestelde richtingen van stemmen is ook duidelijk in maat 44 en 45. Traditionele akkoordstructuren in de rechterhand gaan samen met een opgaande ladder in de linkerhand. Het harmonisch resultaat van deze ladder-elementen is triviaal in die zin dat de polyfone structuur (met ritmische imitatie) voor het oor de logica verzorgt en dat doorspelen van de passage aandacht vraagt voor de horizontale lijnen in plaats van verticale samenklanken. Toch blijkt dat Schönberg wel terdege aandacht wil vragen voor de verticale samenhang, immers: er is een parallelgang van tertsen en (overmatige) drieklanken, maar aan het vijfde akkoord van maat 44 wordt een F# toegevoegd, waardoor een akkoordopbouw C-D-E-F# ontstaat. En waar de eerste drie akkoorden van de chromatische rechterhandreeks een grondtoon, terts en kwint bevatten, wordt in het vierde akkoord een toon weggelaten. Zou deze niet weggelaten zijn, zou een consonante drieklank op C niet mogelijk zijn. Schönberg houdt dus terdege rekening met de samenklanken.¹⁴² Nog boeiender wordt het als we de zangstem in maat 44 (E-A) verbinden met de begeleiding in maat 45. De zangstem kent een cadenspatroon in A, terwijl er een leidtoonwerking naar een A klein-akkoord is in maat 45. Neem daarbij het overmatige akkoord (opmaat maat 44) dat als III opgevat kan worden; het C-akkoord; het hele-toonsakkoord als hardverminderd septiemakkoord en de drieklank G: Schönberg componeert een chromatische progressie in A klein, waarbij gebruik gemaakt wordt van vagierende akkoorden, chromatische lijnen, betoonde overmatige kwarten in de bas. Al deze elementen zorgen ervoor dat de harmonie zich los kan bewegen in een chromatisch toengebied rond A klein. Daarnaast gaan de eerder besproken non-traditionele ladder-elementen nu samen met een non-traditionele progressie, maar blijkt er toch sprake te zijn van een uitgebreide tonaliteit: A klein. En wellicht is het dan toch niet zomaar dat de toon A het meest voorkomt was in de twaalftoonsstructuur.

Nieuwe structuren en functionele cadensen

Met voorbeeld 83 behandel ik een aantal cadensen zoals die in dit lied voorkomen en die kenmerkend zijn voor Schönbergs oeuvre in deze tijd. We zien ze ook in *Friede auf Erden* (opus 13) en het *Tweede Strijkkwartet* (opus 10). Het baspatroon in maat 64-67 suggereert een subdominant-dominant-tonica-progressie, en met dat in het oog, kan het ook op die wijze *gehoord* worden. Interessant is natuurlijk de wijze waarop deze functies worden ingevuld. Het is duidelijk dat alle consonante drieklanken – in elk geval tijdelijk, namelijk op het moment van de drieklank zelf – als toonsoort gelden. Het vormt namelijk de bevestiging en oplossing en is het sluitstuk van een functionele cadens. Iedere tonicadrieklank wordt voorafgegaan door een als dominant op te vatten klank, die in maat 64 als dominant-septiemakkoord is genoteerd, in maat 65 als kwartenakkoord, in maat 66 als gealtereerd kwartenakkoord en in maat 67 als kwartenakkoord en hele-toonsakkoord. De subdominant is een hele-toonsakkoord in maat 64; een overmatige drieklank in maat 65; een hele-toonsakkoord of overmatige drieklank in maat 66 en een hele-toonsakkoord in maat 67. Het is de chromatische stemvoering die de akkoorden met elkaar verbindt. En daar waar deze chromatiek wordt toegepast binnen een traditionele V-VI beweging (maat 69), is het de zangstem die hierin niet meegaat: precies wanneer de Eb in de zangstem klinkt, is het Ab-akkoord opgehouden.

¹⁴² Als in 1930 Alban Berg wordt geïnterviewd over het onderwerp “Was ist atonal?” wordt hem de vraag gesteld of de som van het totaal der stemmen (dus de harmonie) een bewuste constructie is, of toeval is. Berg antwoordt: “Ich kann nur mit einer aus der Erfahrung gewonnenen Wahrheit antworten (...): Kein Takt steht in dieser, unserer Musik, der nicht der schärfsten Kontrolle des Gehörs, des äußeren und des inneren Gehörs unterworfen wäre.”

Muziekvoorbeeld 83 Alternatief voor functionele cadensen

3.7.3 Van *Lockung* (1905) naar *Der verlorene Haufen* (1907)

Boucquet memoreert de samenhang tussen *Jane Grey* en *Der verlorene Haufen*: niet alleen delen ze dezelfde basistoonsoort (D klein), maar bovendien vertonen ze verwantschap in het bouw materiaal: naast traditioneel tonale elementen ook chromatische, heletoons- en kwartenharmonie. Voor Schönberg nemen deze liederen samen met *Friede auf Erden* een onmisbare plaats in zijn ontwikkelingsproces in: "Aber meine Lieder sind alle sehr wenig gesungen und werden daher noch immer wie neue wirken. Wenn ich nicht irre, ist übrigens z.B. die Ballade "Der verlorene Haufen" noch niemals gesungen worden, weil die wenigsten Sänger musikalisch genug sind sie zu erlernen. Aber auch die andere *Ballade* sowie die *Lieder* opus 13 (bedoelt Schönberg hier opus 14?) sind wenig gesungen und vielleicht darum interessant, wie sie die unmittelbare Vorläufer meiner späteren Schreibweise sind".¹⁴³

Analyse van het lied maakte duidelijk dat er een overheersende hoofdtoonsoort (D klein) aanwezig is. Deze wordt niet uitgedrukt door een functioneel harmonisch verloop, maar slechts door een basale verschijningsvormen: het plaatsen van drieklanken die als hoekstenen de belangrijkste articulatiepunten aangeven. Dit is een evolutie ten opzichte van het lied *Lockung* waar de functionele harmonische kracht in vrijwel het gehele lied aanwezig was. De wijze waarop Schönberg de tonaliteit invult, heeft overeenkomsten met zijn *Tweede Strijkkwartet*. In zijn artikel "My Evolution" schrijft Schönberg: "Already in the first and second movement there are many sections in which the independent movement of the individual parts ignores the fact whether their meeting results in catalogued harmonies. Still here and in the third and fourth movement the key is presented distinctly at all crossroads of the formal organization."¹⁴⁴

Schönberg voegt elementen toe aan tonaliteit die binnen een functionele tonaliteitsopvatting niet tonaal zijn te duiden. Nieuwe technieken treden op de voorgrond. Harmonische en melodische blokken ontstaan die uitsluitend chromatische, heletoons- of kwartenmateriaal bevatten. Tonale functies worden overgenomen door motivische componenten, zoals de kleine secunde. Scherpe

¹⁴³ Citaat in Gratzner: 2002: 170-171

¹⁴⁴ Schönberg, 1975: 86

dissonanten als akkoorden die combinaties van reine en overmatige kwarten bevatten, treden als motivische onderdelen op. Toch, ondanks al deze toekomstgerichte elementen, blijft tonaliteit een belangrijke, misschien wel de belangrijkste structurerende factor, waarbinnen de logica wordt verzorgd door motivische samenhang, ondersteund door “op zichzelf staande” consonante akkoordblokken. Verbinding tussen deze blokken vindt plaats door het motief; harmonisch functionele verbindingen zijn welhaast verdwenen. Een volgende stap in de ontwikkeling is uiteraard het vervangen van de steunpijlers door andere structuren. Of en zo ja: hoe dit in de *Zwei Lieder*, opus 14 gebeurt, zal de volgende paragraaf uitwijzen.

3.8 Analyse *Ich darf nicht dankend* (Zwei Lieder: opus 14, nummer 1)

“Yet, the overwhelming multitude of dissonances could not be counterbalanced any longer by occasional returns to such tonal triads as represent a key. It seemed inadequate to force a movement into the Procrustian bed of a tonality without supporting it by such harmony progressions that pertain to it. This dilemma was not only my concern, but should have occupied the minds of all of my contemporaries. That I was the first to venture the decisive step will not be considered universally as a merit, a fact which I have to ignore. This first step occurred in the *Songs*, opus 14, and thereafter in the *Fifteen Songs of the Hanging Gardens* [op. 15], and in the *Three Piano Pieces*, opus 11.”¹⁴⁵

Wat bedoelt Schönberg met de beslissende stap? De overdaad aan dissonante harmonieën kan volgens Schönberg niet meer bestaan naast de gebruikelijke terugkeer naar tonale drieklanken. Hij spreekt in dit verband over het oplossen van een dissonant in een consonant. Consonante klanken, als ‘naakte’ eenheden – zonder ondersteuning door een harmonische progressie – vormen een *Fremdkörper* in de dissonante overvloed. De beslissende stap is acceptatie van de dissonant. De betekenis hiervan is niet eenduidig om een aantal redenen.

1. Perceptie

In de oren van een luisteraar *kan* dit anders werken dan in de ogen van een muziektheoreticus. Oren van een luisteraar kunnen een dergelijk werk van Schönberg betitelen als “atonaal”. Dit is geen argument volgens Schönberg: “I have heard many a good musician, when listening to Beethoven’s *Great Fuge*, cry out: ‘This sounds like atonal music’”.¹⁴⁶

2. Wat is dissonant?

Hiërarchische betrekkingen en dissonant/consonantverhoudingen hebben alles met elkaar te maken. Ten opzichte van een majeure drieklank lijkt de kwart een versierende dissonant te zijn. Dit is wel afhankelijk van het harmonisch kader waarin de majeure drieklank en de al dan niet versierende kwart zijn gegeven. Dissonantie heeft vooral te maken met opvatting¹⁴⁷: een constellatie van naast elkaar bestaande drieklanken, die niet met elkaar verbonden worden door een functionele kracht, kan dissonanter ervaren worden dan een harmonische functionele passage die enkel en alleen bestaat uit septiem- en noneakkoorden. Schönberg lijkt het in deze passage te hebben over consonante drieklanken.

3. Dissonantie versus tonaliteit

Als tonale muziek draait om aanwezigheid van spanning en ontspanning op zowel melodisch als harmonisch vlak (hoofdstuk 2), kan acceptatie van de dissonant betekenen dat dit hiërarchie-aanbrengend proces verdwijnt, in elk geval op harmonische vlak. Immers: waarom is een dissonante harmonie dan nog ondergeschikt aan een andere harmonie? Maar melodisch hoeft dit niet zo te werken. Het tonale gebaar van spanning en ontspanning kan daar nog steeds aanwezig zijn.

Analyse van opus 14 is om al deze redenen extra interessant, omdat dit werk ons wellicht helderheid kan verschaffen over Schönbergs uitspraken. Schönbergs citaat aan het begin van deze paragraaf zegt ons nog iets anders: blijkbaar ziet Schönberg opus 14 als een van zijn eerste werken in ‘nieuwe’ stijl, volgens hem incorrect atonaal genoemd.

¹⁴⁵ *ibid*: 86

¹⁴⁶ *ibid*: 88

¹⁴⁷ Traditioneel heeft dissonant te maken met de ligging in de boventoonreeks of met de verhouding van de trillingsgetallen. In de lijn van Carl Stumpf en Ernst Kurth wordt het effect op de luisteraar (*Tonpsychologie*) belangrijker gevonden: werkt de klank stabiel of juist niet?

3.8.1 *Ich darf nicht dankend*: tekst en vorm

Ich darf nicht dankend

Stefan George

Ich darf nicht dankend an dir niedersinken.
Du bist vom geist der flur, aus der wir stiegen:
will sich mein trost an deine wehmut schmiegen,
so wird sie zucken, um ihm abzuwinken.

Verharrst du bei dem quälenden beschlusse,
nie deines leides nähe zu gestehen,
und nur mit ihm und mir dich zu ergehen
am eisigklaren tiefentschlafnen flusse?

Opus 14 ontstond tijdens het werken aan de laatste twee delen van het *Tweede strijkkwartet* (opus 10) en net voordat Schönberg in maart 1908 aan de eerste liederen uit *Das Buch der hängenden Garten* begon. Het eerste lied, *Ich darf nicht dankend*, kent voor de eerste keer de poëzie van Stefan George als tekstmodel. Met deze keuze anticepeerde Schönberg op het George-jaar (1908), als hij met zijn laatste tweede delen van het *Tweede Strijkkwartet* en de liedcyclus opus 15 alleen maar gebruik maakt van teksten van George.

Het gedicht *Ich darf nicht dankend* is afkomstig uit het hoofdstuk “Das Jahr der Seele”, opgenomen in het boek *Waller im Schnee* uit 1897. De tekst is autobiografisch en met het woordje “du” uit het gedicht bedoelt George Ida Coblenz, die hij in het jaar 1893 heeft leren kennen. George droeg “Das Jahr der Seele” aan haar op. Snel daarna trouwde Ida Coblenz met rivaal Richard Dehmel, dit tot grote teleurstelling van George. George eiste daarop het manuscript van haar terug en verbrandde dit. Schönberg wist hier niet van, en wellicht wordt Schönbergs keuze voor dit gedicht verklaard door de mogelijke projectie van gevoelens in dit gedicht op zijn vrouw Mathilde.¹⁴⁸ Schönberg componeerde opus 14 tussen december 1907 en februari 1908, onmiskenbaar voordat zijn huwelijk onder druk kwam te staan door het driehoeksconflict met schilder Richard Gerst, Schönbergs vrouw en Schönberg zelf. De focus in deze paragraaf ligt op het lied *Ich darf nicht dankend*. Uiteraard zullen elementen uit het andere lied *Winterweihe* (opus 14 nr. 2) worden meegenomen, indien nodig en van toepassing.

Op overkoepelend niveau kent het lied *Ich darf nicht dankend* twee secties: maat 1-16 (eerste tel) en maat 16-eind. Beide secties verwerken een strofe. De eerste sectie sluit af met een kleine drieklank op F# in kwartsextligging, terwijl het slotakkoord de veronderstelde tonica B klein geeft. Verder is nog op de eerste achtste van maat 8 een drieklank in tweede omkering te ontdekken, als afsluiting van de eerste twee regels: F# klein. Andere drieklanken zijn van voorbijgaande aard, en markeren geen eindpunt.

3.8.2 Het motief als vertrekpunt¹⁴⁹

Op 20 april 1917 maakte Arnold Schönberg in een notitieboekje de opmerking: “Ein musikalischer Gedanke, um Eindruck zu machen, erfasst zu werden muss (oft) wiederholt werden.”¹⁵⁰ Bij het ter

¹⁴⁸ Boucquet, 2007:302

¹⁴⁹ In deze paragraaf maak ik gebruik van het artikel dat Kristof Boucquet schreef voor het *Tijdschrift voor Muziektheorie*, jaargang 10, nummer 2 (2005), getiteld: “Klee en Schönberg: beweging in tijd en ruimte”.

hand nemen van de pedagogische geschriften van Schönberg valt onmiddellijk op dat hij uitgaat van een absoluut beginpunt, om daarna geleidelijk tot meer complexe fenomenen te komen. Schönberg begint in zijn *Harmonielehre* bij het basale uitgangspunt van muziek, de toon: “Der Ton ist das Material der Musik. Er muß daher mit allen seinen Eigenschaften und Wirkungen für kunstfähig angesehen werden.”¹⁵¹ Vervolgens begint Schönberg zijn uitleg over de boventoonreeks van een toon, waarop hij zijn graduele onderscheid tussen consonant en dissonant baseert: een dissonant is slechts een verder in de boventoonreeks liggende consonant. Maar belangrijker is het inzicht dat Schönberg de toon niet als in zichzelf besloten element ziet, maar hierin alle toekomstige mogelijkheden bespeurt: “Inzwischen haben aber die Musiker schon gefunden, daß der Ton fortsetzungsfähig ist, d.h. daß Bewegung in ihm liegt. (...) Der Ton lebt und will sich fortpflanzen.”¹⁵² Schönberg doet vervolgens een fanatieke poging alle mogelijke relaties tussen de muzikale basiseenheden systematisch te onderzoeken en behandelen. In zijn *Harmonielehre* legt hij in de hoofdstukken over modulatie niet alleen alle relaties uit tussen de verschillende toonaarden, maar onderzoekt hij ook hoe deze met steeds andere middelen tot stand wordt gebracht. Verder toont hij aan hoe alle drieklanken en septiemakkoorden onderling kunnen worden verbonden.¹⁵³ In *Fundamentals of Musical Compositions* begint Schönberg met de uitleg hoe een motief gevormd kan worden. Vanuit dit motief worden relaties gelegd met grotere eenheden binnen een vorm, zoals een thema, melodie en begeleidingsvormen. Opvallend is de ijver die Schönberg tentoonspreidt om iedere stap vergezeld te laten gaan van een overvloed aan voorbeelden, alsof hij de studenten wil wijzen op de onuitputtelijke hoeveelheid mogelijkheden. Schönberg legitimeert deze pedagogische aanpak in de appendix van zijn *Fundamentals*: kunst is niet onderwijsbaar en het onderwijs kan zich slechts toeleggen op aanleren van technieken. “...I have realised that the greatest difficulty for the students is to find out how they could compose without being inspired. The answer is: it is impossible. But as they have to do it, nevertheless, advice has to be given. And it seems to me the only way to help is if one shows that there are many possibilities of solving problems, not only one. This method of showing always a great number of methods of solving problems and explaining them systematically is carried out through the whole book on every point where it is necessary.”¹⁵⁴

Vanuit de toon ontstaat beweging, en de kleinste eenheid die dan ontstaat, is het motief. In de visie van Schönberg produceert het motief eenheid, verhouding, samenhang, logica en begrijpelijkheid. Kenmerken van het motief zijn intervallen en ritmes. Het basismotief is de kiem van het idee. Deze gedachte, de “Gedanke”, is een concept dat waarmee Schönberg concrete muzikaaltechnische elementen van zijn composities (harmonie, melodie, etc.) vanuit één centraal punt beschrijft. In de tot nu toe behandelde liederen hebben we de ontwikkeling meegemaakt dat de harmonische eigenschappen van Brahms en Wagner worden uitgebreid door het gebruik van nieuwe structuren (zwevende tonaliteit, heletonsladder, kwartenakkoorden). Meer en meer verandert de muziek van homofoon naar polyfoon. Contrapuntische technieken gaan een belangrijke rol spelen en de concrete samenklank die verschijnt is steeds meer een combinatie van verschillende melodische lijnen. Dit proces wordt geïntensiveerd door de sterk toegenomen motivische arbeid: motieven worden steeds abstracter en beknopter, waardoor elke noot een duidelijke thematische functie krijgt. Het is niet meer de functionele harmonie die melodieën draagt, maar het is het motief dat zorgt voor beweging, samenhang en samenklank. “A motive appears constantly throughout a piece: it is repeated. Repetition alone often gives rise to *monotony*. Monotony can only be overcome by

¹⁵⁰ Schönberg, 1994:104

¹⁵¹ HL, pag. 16

¹⁵² *ibid*, pag. 379

¹⁵³ Schönberg geeft niet alleen mogelijkheden volgens een functioneel harmonisch systeem. Chromatische stemvoering speelt een grote rol.

¹⁵⁴ Schönberg, 1967: 215

variation.”¹⁵⁵ Analyse van het lied *Ich darf nicht dankend* zal dan ook plaats vinden vanuit de motivische organisatie.

3.8.3 *Ich darf nicht dankend*: motivische organisatie en harmonie

De kiem voor het gehele werk is volgens Schönberg normaal gesproken te vinden aan het begin van de compositie. De kiem wordt gevormd door motief a: een gealtereerd kwartenakkoord (samenstelling van reine kwart en overmatige kwart) dat zich chromatisch beweegt naar een kwartenakkoord. (voorbeeld 84) Deze chromatische beweging (G#-G en D#-D) verschijnt onmiddellijk opnieuw, maar dan in getransformeerde vorm. Het wordt getransponeerd, horizontaal gespiegeld en krijgt een nieuwe ritmische context: motief b. Dit basmotief kent in zichzelf ook een gevarieerde ontwikkeling: de *seufzer* E#-F# wordt door middel van een neerwaartse kwartsprong getransponeerd en herhaald met de *seufzer* C#-D. Het basmotief wordt geaugmenteerd herhaald in de rechterhand van maat 2, waar motivisch profiel wordt uitgebreid tot E#-F#-D#. Op dit motief wordt in maat 4 overigens verder gevarieerd in de rechterhand.

Motief a is onderdeel van een frase, die in maat 3 eindigt. Deze frase kent een klassieke zinsbouw met een kern en een ontwikkeling, eindigend met (een suggestie van) artis/thesis-verhouding in maat 3. Deze suggestie wordt versterkt door de opmatige structuur in maat 2.

The image shows a musical score for the introduction of the song 'Ich darf nicht dankend'. It consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano right hand (treble clef), and a piano left hand (bass clef). The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. Motif 'a' is a quarter chord in the piano right hand, consisting of G#4, G4, and D#5. Motif 'b' is a quarter note in the piano left hand, consisting of E#3 and F#3. Annotations include 'dubbele leidtoon E#G - F#' pointing to the G# and F# notes in the piano right hand, 'voortzetting' above the piano right hand, 'Leidtoonwerking Spanning/ontspanning' next to the piano right hand, and 'b1' and 'b2' below the piano left hand.

Muziekvoorbeeld 84 *Ich darf nicht dankend*, voorspel

Het kwartenakkoord op de eerste tel van maat 3 is enerzijds resultaat van de bovenste en onderste stem, maar is ook een constructie door de toegevoegde noot D in de alt.¹⁵⁶ Dit kwartenakkoord lost op in een drieklank, die het einde van de frase markeert. Dat een oplossende toon wordt voorbereid door een dubbele leidtoon, is niet nieuw. In opus 2 al zagen we hele-toonsstructuren in gealtereerde dominantakkoorden, als daar de kwint van het akkoord wordt gealtereerd in zowel opwaartse als neerwaartse richting. De verminderde kwint en de terts van het dominantakkoord vormen dan een dubbele leidtoon voor de grondtoon van een tonicadrieklank. In dit lied echter ligt de dubbele leidtoon naast elkaar, in hetzelfde register. De dissonante harmonie is hiermee scherper, en kent een bestanddeel van op elkaar gestapelde secundes.

Motivische ontwikkeling strofe 1: maat 3-8

¹⁵⁵ *ibid*, pag. 8

¹⁵⁶ Deze D kan ook gezien worden als 'oplossing' van de voorbereidende leidtonen D# en C# in maat 2.

Muziekvoorbeeld 85 Motivische arbeid, eerste twee dichtregels

Hoewel de analyse in voorbeeld 85 voor zich spreekt, licht ik enkele zaken eruit:

- Klassieke articulatie van de frase-einden.
In maat 3 eindigt de piano zijn eerste frase met een traditioneel gebaar van betoning op een sterk maatdeel, gevolgd door een ontspanning. Dit gebaar gebruikt Schönberg als articulatie van zijn muzikale frasen voor iedere tekstregel. Vergelijk maat 5 en 7. Schönberg is eind 1907 het stadium voorbij dat een stabiele drieklank de norm is voor frase-einden. Maar Schönberg blijft deze articulatiemomenten behandelen als een punt waar een relatieve ontspanning ontstaat. De wijze waarop dit ontstaat is heel divers: “emancipatie van de dissonant” levert in dit opzicht een enorme rijkdom aan nieuwe mogelijkheden op. In elk geval is er een dalend melodisch patroon als gemeenschappelijk kenmerk. In maat 3 is het een kwartenakkoord dat ontspant in een drieklank in tweede omkering. Maat 5 kent slechts een dalend patroon door de octaafverplaatsing. In feite is er harmonisch geen ontspanning. Is het daarom dat Schönberg ons dynamisch een handje helpt? Immers: dit dynamisch gebaar is afwezig in maat 7. Boeiend is de vraag waarom daar toch terugnemende werking wordt ervaren: zuiver harmonisch is die er namelijk niet. Op het moment dat de zangstem een A zingt, klinkt een A# in het groot octaaf. Het is volgens mij de logica van het motief die dit tonale gebaar verzorgt. Bovendien is de harmonie het resultaat van diverse lijnen, die zich a-synchroon ontwikkelen en uiteindelijk, als een ontwarde kluwen, tot rust komen in de drieklank van maat 8.
- Leidtoonclusters.
In maat 3 is het een gelijktijdig klinkende E# in de zangstem en G in de piano die als dubbele leidtoon geldt voor de toon F#. Beide leidtonen zijn onderdeel van hun eigen melodische lijn en zijn met andere woorden resultaat van een polyfone schrijfwijze. Deze dubbele leidtoon – als resultaat van *entwickelnde Variation* (namelijk samensmelting van onderdelen motief a en b) – wordt als motivisch element in een melodische lijn gebruikt in maat 6 en 7. Het is dan geen harmonisch resultaat, maar een plotselinge tweestemmigheid in een melodisch complex.
- Doorgaande motivische variatie.
Motief c (maat 6) is terug te voeren op de rechterhand in maat 2-3, als daar de bovenste stem klinkt: D#-G-F#. Deze intervalconstructie is getransponeerd en ritmisch gevarieerd tot A#-D-C#. De eerste noot van het motief kan gezien worden als doorgaande lijn in de rechterhand van de piano: D#-E-F#. Motief c wordt letterlijk en gevarieerd geïmiteerd. Verplaatsing van motieftonen in een ander octaaf speelt hierin een belangrijke rol, waarmee Schönberg een grote verticale ruimte benut.

Herhaling van niet-traditionele en niet-functionele akkoorden draagt ook bij aan de helderheid in de vorm. Schönberg legt verbanden tussen akkoorden, waarmee hij frasen articuleert. Als voorbeeld kan maat 1-5 dienen (voorbeeld 84-85), waar de korte piano-inleiding wordt gevolgd door een verklanking van de eerste versregel. Schönberg verbindt het cadenspatroon van maat 5 nauw met de openingsgestiek van maat 1, zoals ook een componist van traditioneel tonale muziek dikwijls het eerste statement van zijn werk vormgeeft door te beginnen en eindigen met een tonicadrieklank. Op

vergelijkbare wijze komen de akkoorden van de rechterhand uit maat 1 terug in de linkerhand van maat 5, waar ze een kwint naar beneden zijn getransponeerd en ritmisch licht gevarieerd klinken.

Alles is thematisch: maat 8-12

De tweede helft van strofe 1 is gegeven in voorbeeld 86.

Iedere noot is in essentie terug te voeren op de motivische beweging van maat 1 (motief a). Hoe de motieven b en c hierop terug te voeren zijn, is reeds uitgelegd. Motief c verschijnt getransponeerd in maat 11 (c') in de zangstem en gevarieerd (gespiegeld) in de middenstem (c'') om vervolgens als nieuw gewonnen motief zich te presenteren in maat 12 en verder.

The image shows a musical score for measures 8-12. It consists of three staves: a vocal line (top), a piano right hand (middle), and a piano left hand (bottom). The vocal line has the lyrics: "will sich mein Trost, an dei - ne Weh - mut schmie - gen, so wird sie zuk - ken, um ihm ab - zu - win - ken." Motifs are indicated by brackets and letters: 'a' in measure 8, 'b1' and 'b2' in measures 9-10, 'b3 or a' in measure 10, 'c' in measure 11, and 'c'' in measure 12. Harmonic annotations at the bottom include: (E(m): I16/4, I14/3, V4/3b, I6/4, (V6/5)/V. A reference note says "vgl. Wehmüt schmiegen (maat 10)".

Muziekvoorbeeld 86 motivische verwerking maat 8-12

Opvallend in deze frase is de plotselinge functionele progressie in maat 8 en 9. Beter uitgedrukt: de mogelijkheid om deze passage als functionele progressie te horen. Misschien is dit vooral het gevolg van het gegeven in deze passage alleen maar gebruik wordt gemaakt van motief b, dat als traditioneel seufzermotief geldt, in tegenstelling tot motief a. Zodra motief a dan ook verschijnt, is deze harmonische functionaliteit dan ook direct verdwenen.

De cadens in maat 10-11 eindigt met een consonante klank (D klein in eerste omkering), maar fungeert nauwelijks als een stabiel punt. De voorbereiding van het akkoord is tamelijk complex: een kwartenakkoord in de rechterhand van de piano en zangstem (C# is Db) met een toegevoegde D in de bas (die reeds anticipeert op het akkoord). De rechterhand van de piano lost in hetzelfde register via een leidtoonverbinding op, de bas maakt echter een tertssprong. In opus 12 kwamen ook consonante drieklanken voor als oplossing van een kwartenakkoord. Functioneel kon dit gehoord worden als een dominant-tonica. Dit is hier lastiger, vooral door het "verstorend" basinterval. En net als in maat 8 is de tijdsduur van de consonante drieklank slechts kort, alsof ze toevallig zijn.

Cadens maat 15-16

Een veel grotere nadruk krijgt de cadens in maat 15-16 (voorbeeld 87). Met deze cadens wordt het eerste deel van het lied afgesloten, waarna de tweede strofe wordt ingeleid. De drieklank in tweede omkering wordt voorafgegaan motief a in de rechterhand. Het openingsakkoord van motief a gaat in maat 15 vergezeld van een B in de bas; het akkoord kan dientengevolge beschouwd worden als een dominant-tredecimeakkoord, hoewel functionele dominantwerking in E afwezig is. Vergelijk dit met maat 9 (voorbeeld 86): op tel 3 klinkt een vergelijkbaar akkoord en daar werkt zelfs de melodie mee aan een ervaring in Eb.

Muziekvoorbeeld 87 Cadens maat 15-16

Ook de verklanking van de tweede strofe kenmerkt zich door een polyfone schrijfwijze, waarin de behandelde motieven zich doorontwikkelen. De uit motief b ontwikkelde variaties kennen een dusdanig sterk tonaal gebaar, dat hierdoor tonale herinneringen kunnen ontstaan, die wedijveren met een niet-traditioneel en dissonante harmonische constellatie. De slotmaten zijn gegeven in voorbeeld 88.

Muziekvoorbeeld 88 Slotmaten

Voorbeeld 88 brengt enkele interessante aspecten aan het licht met betrekking tot deze opus:

- De chromatische seufzerbeweging in de bas (motief b) leidt in maat 28 naar een akkoord in de linkerhand van de piano: G-D-F#. Deze klank wordt voorafgegaan door het kwartenakkoord A#-D#-G#. De toon G# kent een chromatische beweging naar G, maar ook een grote secundebeving naar G#. Merk op dat deze beweging ook in de slotmaat is gegeven, net als de chromatische beweging D#-D. Haimo merkt op: "To my ear, it would have been far more logical and consistent for Schoenberg simply to have concluded with the A-D-G trichord (as in mt. 1). As it stands, the ending seems slightly risible".¹⁵⁷ Terecht merkt Haimo op dat de consonante drieklank bevreemdend werkt, als een *Fremdkörper*. Maar als het gaat om consistentie, is dit akkoord voorbereid door de relatie met maat 28. Als het gaat om logica wordt een ander akkoord verwacht, namelijk het kwartenakkoord uit maat 1. Ook Anton Webern hield zich bezig met de vraag of de slotklank wel op zijn plaats is: "Wenn es überhaupt noch notwendig sein sollte, am Schluß die Beziehung zu einem Grundton zu herstellen, so ist es kaum noch notwendig, dadurch noch zu betonen: Hiermit ist Schluß! – daß das Musikstück zu Ende ist, merkt man ja ohnedies."¹⁵⁸
- De slotmaat is een alternatieve versie van de openingsmaat. Het akkoord op tel 1 wordt op tel 2 vergezeld van een B, die daarna tonicatoon wordt. Eerder is opgemerkt dat met deze toevoeging ook een V13 ontstaat (vergelijk maat 9 en 15). Ook in voorlaatste maat 29 is een tredecimeakkoord gegeven. De samenstelling van het akkoord in deze maat is echter

¹⁵⁷ Haimo, 2007:235

¹⁵⁸ Webern, 1960:52

bijzonder: de bovenste drie tonen vormen samen een dominant-septiemakkoord in B, die vervolgens ook wordt gegeven in maat 30. Ook vanuit dit oogpunt is de consonante drieklank als slotakkoord wel voorbereid.

- Het resultaat van het polyfone weefsel is in maat 26 een dominantharmonie voor E. Toevallig of niet: de gegeven tredecime-akkoorden in maat 15 en de slotmaat zijn eveneens dominant in E. De gegeven drieklanken aan het einde van de frasen in maat 3 (D), 8 (F# klein) en 16 (F# klein) liggen allen in of dichtbij de regio's B klein en E (groot). En ook de progressie in maat 8 kan verklaard worden in E. Bryan Simms tekent op: "In his works that stand at the frontier of atonality, such as "Ich darf nicht dankend" or the latter movements of his Second String Quartet, op. 10, structural junctures are usually marked by the placement of triads, and these often have a distantly functional relation to the tonality suggested by the final chord."¹⁵⁹

We zien overigens dat het tweede lied van opus 14, *In diesen Wintertagen*, wel eindigt met een andere klank dan een drieklank. De inleiding van het lied eindigt echter met ondubbelzinnige V-I cadens, die veel meer doet herinneren aan opus 1 en 2.

Muziekvoorbeeld 89 Opus 14 nr. 2

Tot slot van deze paragraaf ga ik kort nog in op de zinsbouw. Het gehele lied kent een klassieke zinsstructuur, met de betoning op een (relatief) zwaar maatdeel en ontspanning op een (relatief) licht maatdeel. Het blijkt dat Schönberg zijn melodisch gegeven hierop consequent aanpast: steeds buigt de melodie neerwaarts af. Voorbeeld 90 brengt dit in kaart.

Muziekvoorbeeld 90 Zinsbouw

¹⁵⁹ Simms, 1998:34

3.8.4 Opus 14: tonaal?

Het lied *Ich darf nicht dankend* is een motivisch georganiseerde compositie, die gebruik maakt van een beperkt aantal motivische en harmonische ideeën, die samenkomen in een flexibel proces van gevarieerde ontwikkeling. Dit proces dringt door tot in alle structuren en lagen van het lied, zelfs tot op het laatste akkoord.¹⁶⁰

De opbouw van het lied wordt mede verzorgd door motieven die tonale gebaren als voorhoudingen (seufzers) bevatten. Harmonieën worden dikwijls chromatisch met elkaar verbonden: leidtoonwerking is volop aanwezig, zoals in harmonie als melodie.

De ritmiek is traditioneel, divisief¹⁶¹, en geldt in alle motieven als basaal uitgangspunt. De zinsbouw is heel klassiek, en kent aan het einde van iedere frase een natuurlijke ontspanning.

De tekst “will sich mein Trost” (maat 8) kent zelfs een traditionele harmonische progressie. De tweede helft van de zin echter is gebouwd met motief a en b en is hierdoor minder traditioneel tonaal (hoewel de A# in de bas het kwartenakkoord wel direct in een functioneel tonale herinnering plaatst, als V13). Hoe verhouden deze twee werelden zich tot elkaar? Als er daadwerkelijk twee grootheden zouden zijn – namelijk een tonale maat 8 en een atonale maat 9 – zou er sprake zijn van een breuk: één van de beide helft is dan als *Fremdkörper* te beschouwen en te horen. Dit is niet het geval. Blijkbaar is de motivische zeggingskracht en logica zo groot, dat beide werelden naast elkaar kunnen bestaan, sterker nog: ze zijn in elkaar geïntegreerd.

Aan het begin van deze paragraaf werd de vraag gesteld wat Schönberg bedoelde met deze opmerking:

“That I was the first to venture the decisive step will not be considered universally as a merit, a fact which I have to ignore.”

Wat is de beslissende stap? Ik denk dat deze analyse hier antwoord op heeft gegeven. De stap is dat er een compositie ligt die geen gebruik meer maakt van consonante drieklanken. De stap is dat Schönberg hiermee afziet van een tonaal centrum als regelend orgaan. Dit is mogelijk door emancipatie van de dissonant. Dat dit geenszins leidt tot opheffing van tonaliteit als geheel, is aangetoond. Dat de tonaliteit door andere muzikale paramaters dan een tonale drieklank wordt vertegenwoordigd, is ook een feit. Een dergelijke schrijfwijze betekent ook per definitie opheffing van een functioneel tonaal systeem, een procedure die ten onrechte als atonaal wordt bestempeld.

Toch balanceert opus 14 op de grens van twee werelden: de wereld met en de wereld zonder tonale drieklank. Het lijkt alsof Schönberg het nog niet helemaal aandurft om de drieklank in zijn geheel vaarwel te zeggen. Hiervan getuigen de drieklanken in maat 3, 8, 16 en met name de slotmaat, waar de aarzelings voelbaar is. Schönberg bevestigt dit; in het programmaboek voor de première van *Das Buch der hängenden Garten*, opus 15, schrijft de componist:

“Mit den Liedern nach George ist es mir zum erstenmal gelungen, einem Ausdrucks- und Formideal nahezukommen, das mir seit Jahren vorschwebt. Es zu verwirklichen, gebrach es mir bis dahin an Kraft und Sicherheit. Nun ich aber diese Bahn endgültig betreiben habe, bin ich mir bewußt alle Schranken einer vergangen Ästhetik durchbrochen zu haben; und wenn ich auch einem mir als sicher erscheinenden Ziel zustrebe, so fühle ich dennoch schon jetzt den Widerstand, den ich zu

¹⁶⁰ Haimo heeft een andere mening: “everything *but* its last chord” (pag. 240)

¹⁶¹ Een divisief ritme kent een grote tijdsduur als uitgangspunt, nl. de hele maat, die op allerlei manieren kan worden onderverdeeld. In divisieve ritmiek is een ritmisch patroon de onderverdeling van een gelijkblijvende grote eenheid, in additieve ritmiek is de maat een gevolg van de lengte van het ritmische patroon, dat vanuit een gelijkblijvende kleine waarde is opgebouwd.

überwinden haben werde; fühle den Hitzegrad der Auflehnung und ahne, daß selbst solche, die mir bisher geglaubt haben, die Notwendigkeit dieser Entwicklung nicht werden einsehen wollen.”¹⁶²

Hoe opus 15 zich onderscheidt van opus 14, is onderwerp van de volgende paragraaf.

¹⁶² Auner, *A Schönberg Reader*, p. 78, opgenomen als citaat in Haimo: 2007: 393

3.9 Analyse *Da meine Lippen reglos sind* (Das Buch: opus 15, nummer 4)

Na het completeren van de *Zwei Leider*, opus 14, keert Schönberg niet terug naar twee grote instrumentale werken (opus 10 en 38) die onvoltooid op zijn bureau lagen. In plaats daarvan gaat hij door met liederen schrijven, opnieuw gebruik makend van de teksten van Stefan George. Het eindresultaat is een cyclus van 15 liederen uit *Das Buch der hängenden Garten*, ontstaan met horten en stoten tussen 15 maart 1908 en maart 1909. De dateringen van de liederen uit 1908 weten we met zekerheid en zijn gegeven in onderstaande tabel.

Door Schönberg gedateerde liederen uit opus 15, gecomponeerd in 1908¹⁶³

15 maart 1908	IV	<i>Da meine Lippen reglos sind und brennen</i>
20 maart 1908	V	<i>Saget mir, auf welchem Pfade</i>
29 maart 1908	III	<i>Als Neuling trat ich ein in dein Gehage</i>
13 april 1908	VIII	<i>Wenn ich heut nicht deinen Leib berühre</i>
28 april 1908	VII	<i>Angst und Hoffen wechselnd mich beklemmen</i>
17 september 1908	XIII	<i>Du lehnst wider eine Silberweide</i>

Het werk beleefde zijn première op 14 januari 1910 in Wenen. De Oostenrijkse sopraan Martha Winternitz werd tijdens deze eerste uitvoering begeleid door pianiste Etta Werndorf. In zijn artikel over deze cyclus zegt Charles Stratford: “Die Komposition markiert einen Bruch mit der traditionellen Harmonielehre und dem bis dahin üblichen Umgang mit Dissonanzen. Zusammen mit den *Drei Klavierstücken* op. 11 steht *Das Buch der hängenden Gärten* am Beginn von Schönbergs so genannter *atonalen Phase*.”¹⁶⁴

Georges “Bücher der Hirten- und Preisgedichte, der Sagen und Sängers und der Hängenden Gärten” verscheen in 1895. Het boek kent drie aansluitende delen, waarbij Schönberg vooral gebruik heeft gemaakt van het derde deel. De daar verzamelde 32 gedichten geven de geschiedenis weer van een jonge prins en zijn ontwakende seksuele gevoelens in een paradijselijke tuin. Het thema ‘verandering’ loopt als een rode draad door de gedichten: een naïeve jongeman betreedt de tuin, om uiteindelijk de vervulling van alle verlangens met zijn minnares in een bloembed te vinden. Als hij na deze belevenis door haar wordt verlaten, vervalt ook de tuin.

Schönbergs keuze voor een selectie van 15 gedichten uit *Das Buch* sluit niet aan bij de vertellende lijn van George. Schönbergs werken worden in deze periode steeds korter, en ook in *Das Buch* is het grootste gedeelte van de liederen korter dan twee minuten. Ieder lied kan worden gehoord als het uitstallen van een idee, een stemming of een vluchtig moment. In de liederen openbaart zich een van de meest opvallende kenmerken van Schönberg als kunstenaar: zijn gevoel voor aforistische expressie.¹⁶⁵

Schönberg zelf beschrijft opus 15 als baanbrekend in zijn artikel “My evolution.” Schönberg volgt in zijn composities zijn intuïtie, die sterker is dan onderwijs. Hij vergelijkt de gedichten met schilderijen. De indrukken die de beelden geven, worden gevolgd, vanuit de innerlijke natuur, die sterker is dan welke opleiding dan ook.

Schönberg is het stadium dat frasen worden afgesloten door een functionele cadens al een poosje voorbij. In plaats van functionele samenhang van harmonische betrekkingen weeft Schönberg een net van motivische verwantschappen, gebaseerd op een oeridee, dat als kiemcel in de eerste maten

¹⁶³ Boucquet, 2007: 316

¹⁶⁴ Charles Stratford: *Einführung zu “Das Buch”*, online artikel op www.schoenberg.at

¹⁶⁵ Een aforisme is een korte, bondige uitspraak, vaak niet meer dan een regel lang.

is gegeven. Later zal Schönberg deze compositietechniek beschrijven als “ontwikkelen Variation”. Schönberg is hierin schatplichtig aan Johannes Brahms (1833-1897) die zijn muzikale materiaal iedere keer opnieuw formuleert. Exacte herhaling raakt ten gunste van een steeds verder uitgewerkt motief geheel op de achtergrond.

3.9.1 Da meine Lippen reglos sind: “ontwikkelen Variation”

Stefan George

Da meine lippen reglos sind und brennen,	mt 1-2
Beacht ich erst, wohin mein fuß geriet:	mt 3-6
In andrer herren prächtiges gebiet.	mt 7-11
Noch war vielleicht mir möglich, mich zu trennen,	mt 13-14
Da schien es, dass durch hohe gitterstäbe	mt 15-17
Der blick, vor dem ich ohne laß gekniet,	mt 18-20
Mich fragend suchte oder zeichen gäbe.	

Maat 1-6: *Urgestalt*

Gegeven zijn de eerste zes maten van het lied. Een metrische aanduiding ontbreekt: Schönberg neemt belangrijke of betoonde woorden als eerste tel van de maat; deze maat past zich in lengte aan de inventie aan.

The image shows a musical score for the first six measures of the song. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The vocal line is divided into three motifs: 'motief x' (G#-E), 'motief y' (A-F), and 'motief z' (G-D#). The piano accompaniment features a bass line with a 'grote terts' (major third) structure. The score includes dynamic markings like 'p' and 'espress.' and performance instructions like 'contrapuntische variaties'.

Muziekvoorbeeld 91 Openingsmaten *Da meine Lippen reglos sind*

De kern (*Urgestalt*) en het uitgangspunt van het lied is de toonzetting van de tekst “Da meine Lippen reglos sind und brennen”: maat 1 en 2. Dit is één muzikaal gebaar, maar is in essentie terug te brengen tot ontwikkeling van de grote terts, in de eerste plaats op motivisch vlak:

- Motief x is een octotonisch opgevulde grote terts G#-E.
- Motief y kan geïnterpreteerd worden als een vrij chromatische ingevulde grote terts A-F.
- Motief z is gecompriemd tot de grote terts G-D#.
- De basgang – E/E#/F#/G# - is een in bewegingsrichting gespiegelde invulling van de grote terts. De bas blijkt de inversus te zijn van motief y.

Ook harmonisch blijkt de essentie van de grote terts. Het eerste akkoord bevat de grote terts in de buitenstemmen E-G#. Het akkoord wordt verder ingevuld met de kwart A. Overigens kent het akkoord ook de karakteristiek van de grote septiem A-G#. Hierover later meer.

De tweede versregel (maat 3-6) bevat een variatie van het kernidee, en is gebouwd met diatonische motivische variaties. In maat 4-6 verzorgen afgeleide motieven het contrapunt, ritmisch complementair.

De middenstemmen zijn mogelijk terug te voeren op de *Sekundgang* die de grote terts invult: de beweging wordt immers gevormd door een aaneenschakeling van kleine en grote secundes. Met name zijn ze echter onderdeel van de verticale samenklank. Het eerste lied van opus 14 – in de vorige paragraaf behandeld – opent met de zo kenmerkende samenklank die is opgebouwd met een

tritonus en een groot septiem. Met name het groot septiem speelt ook een belangrijke rol in de samenstelling van de door Schönberg gebruikte harmonieën in de liederen van *Das Buch*. De openingsklank is een samenstelling van het groot septiem en de grote terts. De derde en vierde achtste van de maat kunnen worden gezien als doorgangstonen. Opnieuw via de kortst mogelijke stemvoeringsbeweging legt Schönberg verbinding met het tweede akkoord: E#-G#-E. Deze harmonie kan worden gezien als variant van de openingsharmonie, immers is de klanksamenstelling nu een groot septiem en een kleine terts. Ook de derde samenklank kent een groot septiem (A-G#), gebouwd op een reine kwint. Opvallend is de consonante drieklank op de eerste tel van maat 2. De melodische dynamiek en articulatie van de frase is heel natuurlijk; in vergelijking met klassieke liedstructuren heeft Schönberg echter de consonant en dissonant omgedraaid: de “consonant” (tel 1) lost op in een “dissonant” (tel 2).¹⁶⁶

Maat 6-15

Voorbeeld 92 geeft de volgende twee tekstregels weer.

Muziekvoorbeeld 92 maat 6-15

In maat 7 imiteert de zangstem de bovenste lijn van de piano, zoals die de frase vanaf de tweede tel van 6 inzet. Ook deze frasen zijn geheel gebaseerd op de terts: De overmatige kwint (kleine sext) Ab'-E'', waarmee de zangstem de melodie opent, is een melodische omkering van de grote terts. De stijgende lijn wordt met een kleine terts doorgetrokken naar de G''; deze kleine terts zagen we ook al in de overgang van maat 5 naar 6. De melodie is tot en met maat 11 hoofdzakelijk gebaseerd op een aaneenschakeling van kleine tertsen, met toevoeging van een grote terts en een grote secunde. De expressieve sprongen van “In andrer” (maat 7-8) omvatten een groot septiem Ab-G. Maat 7 bevat reeds op de tweede tel de tonen Ab-E-G, waarmee er in feite sprake is van een dubbele voorimitatie. Het toont verder aan dat Schönberg het akkoord ziet als een gestolde melodie. Schönberg schrijft in zijn *Harmonielehre* hoe iedere beweging binnen zijn polyfonie terug te voeren is op het lineair-

¹⁶⁶ In klassieke harmonieboekjes wordt wel gesproken over "Harmoniefremde" Töne. Dit zijn buurnoten, die niet in het op dat moment klinkende akkoord passen. Ze hebben daarom een meerder of minder dissonant karakter. Schönberg spreekt in zijn *Harmonielehre* van "dem Harmoniesystem fremden Tönen" (pag. 38), omdat volgens hem iedere tooncombinatie een harmonie is, en *an sich* niet vreemd is. Interessant is dat Schönberg inderdaad juist op deze plaats inderdaad "Harmoniesystem fremden Tönen" schrijft met de consonante drieklank: inderdaad is dan de *Harmoniesystemfremde* voorhouding hier een consonant drieklank.

muzikale element: “Denn wenden wir uns einer neuen Epoche des polyphonen Stils zu, und wie in den früheren Epochen werden die Zusammenklänge Ergebnis der Stimmführung sein: Rechtfertigung durchs Melodische allein!”.¹⁶⁷

Maat 6 tot en met 8 geven varianten van de motieven uit de grondgedachte a. Met gebruikmaking van octaafverplaatsing in maat 8 en de *Sekundgang* ontwikkelt Schönberg een nieuw secundemotief, dat zijn eigen leven gaat leiden vanaf maat 9. Het ritme ‘achtste-gepunteeerde kwart’ is een omkering van het ritme dat vanaf maat 9 in de zangstem klinkt.

Vanaf het moment dat motief b in de bas verschijnt, speelt de rechterhand vanuit de traditie bekende drieklanken zoals de verminderde en overmatige drieklank. Ze vormen een harmonisch bestanddeel van een complexere samenklank die een samenvoeging is van motief b en de drieklank. De buitenstemmen van de drieklanken worden eveneens door tertssprongen met elkaar verbonden.

Motief c (maat 11-12) is een samentrekking van de kleine tertssprong en motief b. Nog steeds zijn deze nauw gerelateerd aan de motivische cellen x, y en z (maat 1 en 2) die een door *Sekundgang* ingevulde grote terts vertegenwoordigen: motief b bevat deze *Sekundgang*, motief c bevat de *Sekundgang* en een kleine terts. Dit laatste motief vervult een brugfunctie naar de zangstem zoals die zich ontwikkelt in maat 13 en 14. De eerste vier noten van de zangstem zijn G-E-G-F#, op te vatten als een andere verschijning van motief c. De relatie van de melodie in maat 13-14 met maat 1-2 is evident: ook in maat 13-14 zien we de tertscellen x' (nu G-E, kleine terts), y' (A-F) en z' (G-D#). De invulling van motieven x' en y' verschilt: in plaats van louter *Sekundgang* speelt de kleine terts ook een rol. Motief z is letterlijk overgenomen; de gehele frase kan echter gezien worden als gevarieerde diminutie van de oervorm A.

Y' wordt als cel onttrokken uit de melodie van maat 14 en krijgt zelfstandigheid vanaf maat 15 (y''). Het motief speelt een belangrijke rol in de bewerkstelling van de climax zoals dit gestalte krijgt van maat 18-20 (voorbeeld 92).

Muziekvoorbeeld 93 Maat 16-20

Naast de *Steigerung* van de basmotieven y'' levert een aantal andere elementen hun bijdrage aan realisatie van het extatische “vor dem ich ohne laß gekniet”:

- De chromatische *Sekundgang* in maat 17 zorgt voor dynamische intensivering.
- De traditionele melodische gang in maat 17, met het gepunteeerde ritme en de grote terts geven een suggestie van een muzikale uitroep in bijvoorbeeld C groot.
- De augmentatie van het uitgangsthema in een hoog register door de zangstem (maat 18-20). Ook de linker- en rechterhand hebben zich naar hoge registers ontwikkeld.
- De totale ambitus in maat 20 van de pianopartijen bedraagt bijna vijf octaven. Vier maten eerder is de ambitus nauwelijks een octaaf (maat 16).
- Het ‘tonale’ gebaar van de zangstem in maat 17 wordt in maat 18 direct gevolgd door een zeer karakteristieke kwartsprong in de linkerhand, eveneens ‘in C’.

¹⁶⁷ Schönberg, 1911:466

De kwartsprong omhoog speelt een belangrijke rol in de realisatie van motiefverplaatsing in een ander register. De kwartsprong zien we in maat 15, 17 en 18; we herkennen de sprong vanuit de transpositie van de grote terts in maat 1 (x naar y: E'-A').

De overmatige drieklank als resultaat van twee grote tertsen krijgt eveneens een prominente plaats in het lied. Maat 17-18 toont melodisch deze gebroken drieklank (C-E-G#), maar ook harmonisch zien we de als motief o aangeduide drieklank.

Het belang van de grote septiem in het harmonische spectrum blijkt ook in maat 18: tot twee maal toe voegt Schönberg een groot septiem of een kleine secunde toe aan de overmatige drieklank:

- E-G#-C plus A: A-C-E-G# als tweede akkoord van maat 18
- E-G#-C plus F: F-G#-C-E als derde akkoord van maat 18

De slotmaten van het lied zijn gegeven in onderstaand voorbeeld.

The image shows a musical score for the final measures of a piece. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The vocal line starts at measure 21 with the lyrics 'mich fra - gend such - te' and continues through measure 26 with 'o - der Zei - chen gä - be.'. The piano part features complex chordal textures. Annotations include 'ingevulde grote terts, verg. grondgebaar' above the vocal line, 'verg. motief b: sekundgang' above the piano line, 'laatste noten y + z' above the piano line, 'leidtoonwerking' below the piano line, 'espress.' below the piano line, and 'motief o: overmatige drieklank' both above and below the piano line. Dynamics like *p*, *mp*, and *dim.* are indicated throughout.

Muziekvoorbeeld 94 Slotmaten opus 15/4

Overmatige drieklank en grote terts

De overmatige drieklank kan in feite gezien worden als het dubbele kerngegeven, immers is het uitgangsmotief A samen te vatten als een uitwerking van de grote terts. Ook in de slotmaten is de overmatige drieklank misschien wel het voornaamste gezicht van het lied. Zowel verticaal (akkoorden in rechterhand, maat 22-25) als horizontaal (basgang, maat 25-26) klinkt motief o. Hiermee is een belangrijk deel verklaard van deze maten. De grote terts vinden we terug in de zangstem van maat 21-22. De laatste twee noten van motief y (vergelijk maat 1) en motief z (vergelijk maat 2) worden gecombineerd en getransponeerd gebruikt in de pianopartij van maat 21. Op dat moment klinkt in de bas een A. Precies als de zangstem F' zingt, speelt de pianopartij D', waarmee opnieuw motief o is gegeven.

Twaalf tonen

Interessant is de 'tonale' stemvoeringsprogressie in maat 21, als de stemmen van het laatste akkoord zowel in piano als zangstem geheel chromatisch worden bereikt. Bij deze twee akkoorden maakt Schönberg gebruik van de tien tonen C-Db-D-E-F-F#-G-Ab-B. De twee tonen die uit de gehele chromatiek ontbreken, zijn Eb en A. Juist deze twee tonen (tritonus) zien we in de eerste helft van de maat.

Andere verbanden

De zangstem in maat 21 en 22 beweegt zich tussen F en C# (grote terts). De tweede overmatige drieklank van maat 22, 23 en 25 bevat eveneens deze tonen. De zangstem in maat 23 en 24 beweegt zich tussen E en C# (kleine terts). De eerste overmatige drieklank van maat 22, 23 en 24 bevat ook deze tonen.

Slotakkoord

Het slotakkoord is samengesteld uit een bastoon G (slottoon motief o), een grote terts Db-F (die vanuit de overmatige akkoorden is blijven liggen en die ook de ambitus is in de zangstem van maat 21-22) en een kleine terts Ab-B (ambitus zangstem maat 23-24). Met name de relatie van het

slotakkoord met de openingsmaat is evident. De buitenstemmen van de openingsmaat vormden samen de grote terts E-G#; de buitenstemmen van de slotmaten geven samen de grote terts G-B.

Nog belangrijker dan de selectieve verklaring voor het slotakkoord is het feit dat Schönberg in staat is het einde van een lied met een dissonante samenklank op zo'n wijze te articuleren, dat er ook daadwerkelijk een *fine* wordt ervaren. Traditionele middelen als het uitcomponeren van een vertraging, terugnemen van de dynamische spanning, enzovoort, werken hieraan mee. De laatste twee maten vervangen op deze wijze in feite de klassieke cadens.

3.9.2 Uitstap: ontwikkeling akkoord w

Bijzondere aandacht wil ik nog schenken aan akkoord w (voorbeeld 92), een klank die dikwijls bij Schönberg, maar ook bij zijn leerlingen Berg en Webern, voorkomt¹⁶⁸. Eerder in deze paragraaf is de openingsklank van het lied geanalyseerd als variatie op deze klank. Akkoord w maakt in Schönbergs werken een ontwikkeling door. De klank, als samenstelling van een groot septiemakkoord en een overmatige kwart, zien we in zijn vroegere "tonale" werken:

1. als primair harmonisch verschijnsel, of
2. als gevolg van een contrapuntische combinatie van verschillende stemmen, of
3. als resultaat van interactie tussen melodie en harmonie

Als harmonisch verschijnsel is het akkoord al aanwezig als bestanddeel van de vijfklank in het lied *Erwartung*, opus 2 nr. 1 (1899).

Muziekvoorbeeld 95 *Erwartung*, opus 2 nr 1, akkoord w

In deze fase is het klank resultaat van een tonale stemvoering: de overmatige kwart als leidtoon voor de kwint, het groot septiem als leidtoon voor het octaaf.

De openingsmaten van het lied *Verlassen*, opus 6 nr. 4 (1905) geven een fraai voorbeeld van het akkoord als resultaat van het contrapunt.

Muziekvoorbeeld 96 *Verlassen*, opus 6 nr 4, akkoord w

¹⁶⁸ Dankzij de mailwisseling met dr. Kristoph Boucquet werd ik hierop attent gemaakt. Boucquet besteedt in zijn onderzoek aandacht aan motieven (waaronder ook dit akkoord) als uitwerking van de *Gedanke* bij Arnold Schönberg.

Onderstaande passage uit het *Eerste Strijkkwartet* laat zien hoe de melodie in de altviool uitstijgt boven de eerste en tweede viool, die onderdeel zijn van de harmonie.

In al deze voorbeelden kan akkoord w gezien worden als stemvoeringsresultaat dan wel als versierend. De passages uit *Erwartung* en het *Eerste Strijkkwartet* zijn voorbeelden van versierende voorhoudingstonen, hoewel dit bij het *Eerste Strijkkwartet* al wat lastiger wordt. Weliswaar gedraagt de C# zich als voorhouding ten opzichte van de harmonienoot B, maar als we de melodie verder bekijken: is de E dan ook voorhouding voor de D? De melodie lijkt zich hier al voorzichtig los te zingen van de harmonie.

Muziekvoorbeeld 97 *Eerste Strijkkwartet*, opus 7, akkoord w

De harmonische samenklank w, die volgens de traditionele theorie het gevolg was van een melodische figuratie, ontwikkelt zich in Schönbergs muziek verder tot een akkoord met een volkomen autonome status. Deze status werd al voor een groot deel gerealiseerd in de sterke aanwezigheid van het akkoord in de *Zwei Balladen*, opus 12. Voorbeeld 98 geeft een passage uit het lied *Der verlorene Haufen*. (1907)

Muziekvoorbeeld 98 *Der verlorene Haufen*, opus 12 nr 2, akkoord w

Verzelfstandiging van deze klank werd gestimuleerd door de harmonische verrijking met kwartenharmonieën die Schönberg realiseerde in zijn eerste *Kammersymfonie*, opus 9. Als resultaat hiervan kan de verbinding van de twee typen kwartenakkoorden (gealtereerd en rein) in opus 14 worden uitgelegd. (paragraaf 3.8)

Ook in *Das Buch*, opus 15, kent het akkoord een belangrijke rol, soms geïsoleerd (voorbeeld 92), soms als een bestanddeel van meer complexe samenklanken. Geheel autonoom, als voorbeeld van totale klankverzelfstandiging, komt het akkoord in parallelle, zijdelingse beweging terug in de openingsmaten van één van de *Fünf Orchesterstücke*, opus 16. (1909)

Mäßige Viertel

Musical score for 'Mäßige Viertel' in 4/4 time, marked *mp*. The score consists of two systems. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The second system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The bass line in the second system features several chords marked with 'w'. An arrow points from the first 'w' in the bass line of the second system to the first 'w' in the bass line of the first system.

Mäßige Viertel

Muziekvoorbeeld 99 *Fünf Orchesterstücke*, opus 16 nr. 2, akkoord w

Hoofdstuk 4 Conclusies

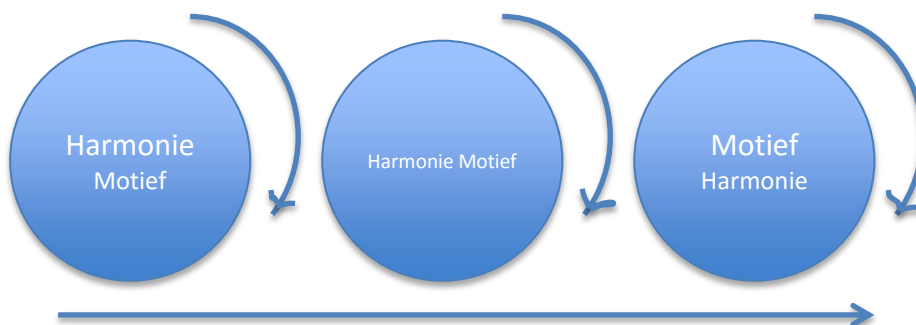
“Es wird immer deutlicher werden das wir uns zu einer neuen Epoche des polyphonen Stils zuwenden, und wie in den früheren Epochen werden die Zusammenklänge Ergebnis der Stimmführung sein: Rechtfertigung durchs Melodische allein!”¹⁶⁹

4.1 Inleiding

In dit hoofdstuk wordt concluderend antwoord gegeven op de centrale onderzoeksvraag: Hoe ontwikkelt zich de muzikale taal bij Schönberg in het eerste decennium van de twintigste eeuw? Vanuit deze probleemstelling is een aantal subvragen geformuleerd, waarop ik ook zal ingaan:

- Wat is tonaliteit? Wat is functionele tonaliteit?
- Wat is atonaliteit? Bestaat dit?
- Ondernijnt Schönberg de tonaliteit? Met andere woorden: verdwijnt deze? ? Of verrijkt Schönberg de tonaliteit?

Arnold Schönberg staat in de hedendaagse westerse muziekgeschiedenis te boek als een belangrijk pionier op het gebied van de moderne muziek. Zijn dagelijkse realiteit was er één van moed tonen om steeds nieuwe keuzes te maken. De vernieuwingsdrang die Schönberg ontegenzegglijk bezat, moet diep geworteld zijn in zijn persoonlijkheid. Alleen dat kan de sterke evolutie verklaren die bij Schönberg tussen 1899 en 1908 plaatsvindt. Ruim honderd jaar later bevinden we ons in een comfortabele positie: we weten waartoe alles heeft geleid en we zijn in staat zijn verdiensten te plaatsen in een groter muziekhistorisch perspectief dan Schönberg zelf kon doen. En in het perspectief van de gehele muziekgeschiedenis kunnen we Schönbergs emancipatie van de dissonant zien als een revolutionaire stap. Echter: in Schönbergs componeerproces hebben de analyses duidelijk gemaakt dat van een revolutie geen sprake is. Stap voor stap verrijkt Schönberg de tonaliteit totdat hij op een moment komt dat de wetten van de logica niet meer worden bepaald door een verticale functionele harmonie maar door een horizontaal motief. Dit proces is in onderstaande afbeelding in beeld gebracht. Het is als een bal die langzaam draait vanuit een regerende harmonie naar uiteindelijk een regerend motief.



4.2 Evolutie door *Entwickelnden Variation*

¹⁶⁹ Schönberg, 1911:466

De vernieuwingsdrang van Schönberg is niet de enige verklaring voor de wijze waarop zijn muziek ontwikkeld heeft. Ongetwijfeld kenden tijdgenoten als Debussy of Skriabin deze vernieuwingsdrang ook, zoals vele grote componisten van alle tijden het bestaande muzikale landschap verder willen ontwikkelen met eigen creativiteit, volgens eigen visie en naar eigen inzichten. Schönbergs artikel “My evolution” (1949) geeft inzicht in zijn visie op zijn eigen composities van jongs af aan.¹⁷⁰ Toen hij rond 1895 Zemlinsky leerde kennen, noemde Schönberg zichzelf een “brahmsiaan”. Al snel nam hij de vurige liefde van Zemlinsky voor Wagner over, zodat zijn muziek vanaf 1898 zowel de invloed van Brahms als van Wagner weerspiegelde. Van zijn *Strijkkwartet in D* (1897) echter valt het wagneriaanse idioom nog niet af te lezen; het materiaal vertoont volgens Eberhard Freitag sterke aan Brahms herinnerende kenmerken, met zorgvuldige motiefverstrengelingen, die de betrekkingen tussen de vier delen duidelijk maken.¹⁷¹ Over *Verklärte Nacht* (opus 4, 1899) verklaart Schönberg: “The thematic construction is based on Wagnerian ‘model and sequence’ above a roving harmony on the one hand, and on Brahms’ technique of developing variation – as I call it – on the other.” Tijdens het componeren van zijn *Eerste Strijkkwartet*, opus 7, oriënteerde Schönberg zich, naar voorbeeld van Brahms (van wie gezegd werd dat hij altijd een werk van Bach en een van Beethoven naast zijn lessenaar had liggen), op de strenge vormen van een klassiek model, het eerste deel van Beethovens *Derde Symfonie*. Uit de *Eroica* leerde Schönberg hoe pluriformiteit uit uniformiteit voortvloeit en hoe uit basismateriaal nieuwe vormen ontwikkeld kunnen worden; hoe uit ogenschijnlijk onbetekenende deeltjes onnoemelijk veel materiaal ontwikkeld kan worden door lichte modificatie en variatie.¹⁷² Kortom: het motief en de ontwikkeling daarvan, samengevat in het begrip *entwickelnden Variation*, is voor Schönberg al in zijn vroege composities aanwezig, schatplichtig hierin aan ‘oude’ meesters als Bach, Beethoven en Brahms.¹⁷³ De analyses toonden aan hoe deze motivische arbeid een belangrijke motor, misschien wel de belangrijkste stuwende kracht is geweest achter Schönbergs evolutie.

De kleine secunde

Zelfs het kleinste detail wordt onderdeel van de motivische variatiestroom. In het bijzonder nemen in het evolutieproces de kleine secunde en de tritonus een belangrijke plaats in. We mogen niet uit het oog verliezen dat in een chromatisch functionele omgeving als de post-Wagneriaanse harmonische taal de kleine secunde in de stemvoering een belangrijke rol speelt, door chromatisering van de stemvoering. Schönberg gaat hierin echter nog een stap verder door dit gegeven op alle niveaus te gebruiken. In het lied *Jesus bittelt* is het in horizontaal opzicht de kleine secunde die de eenduidige functionele progressie in de openingsmaten onder druk zet, ondanks de aanwezigheid van een traditionele functionele kwintvalsequens. De chromatiek van de middenstemmen is zo geconstrueerd dat iedere kwartnoot op te vatten is als in een functionele progressie voorkomend akkoord. Het gevolg hiervan is dat twee met elkaar verbonden akkoorden nog wel binnen een toonsoort verklaarbaar zijn, maar dat dit al lastig wordt met drie akkoorden, laat staan met de gehele frase. De kleine secunde speelt in melodisch opzicht niet alleen een rol in de middenstemmen, maar ook in de eerste maten van de rechterhand van de piano. Vanuit deze melodie wordt een wisselnootmotief onttrokken, wat we kunnen zien als een transformatie van een de kleine secunde als melodisch interval. *Jesus bittelt* is tonaal wel eenduidig in die zin dat de harmonische uitwijkingen naar andere regio’s zijn gerelateerd aan de hoofdtoonsoort F#. Andere regio’s die worden aangeraakt zijn G klein en F (klein). Ook hierin speelt de kleine secunde een grote rol, daar F en G de onder- en bovenbuur is van F#.

¹⁷⁰ Schönberg, 1975:80

¹⁷¹ Freitag, 1973:12

¹⁷² Rauchhaupt, 1971:40

¹⁷³ In 1950 beschrijft Schönberg zijn bewondering voor Johann Sebastian Bach in het artikel “Bach”. Drie jaar eerder breekt Schönberg een lans voor de progressieve motivische kracht die Johannes Brahms in zijn werken laat zien in het artikel “Brahms, the progressive”. Beiden zijn voor Schönberg meesters der polyfonie.

Regio's die op een kleine secunde afstand liggen van de harmonische hoofdrolspelers in een lied blijken steeds weer aanwezig te zijn. Het lied *Die Aufgeregten* (opus 3 nr. 2) vormt hierop geen uitzondering: de hoofdtoonsoort is F klein (hoewel deze niet of nauwelijks wordt bevestigd), terwijl de Napelse regio Gb groot een belangrijke neventoonsoort is in het lied. De tonaal lastig te duiden openingsfrase kent een sterk vertroebelde verwijzing naar Ab klein, terwijl vanaf maat 4 in G klein wordt gecomponeerd (de bovensecunde van Gb). Het lied, gecomponeerd in het voorjaar 1903, veronderstelt een toonsoort F klein. In maat 7 klinkt voor het eerst een tonicadrieklank, die echter door de 'verkeerde' dominant (namelijk die van G klein) is voorbereid. Daarnaast is de bestrijding van de tonicadrieklank door de seufzermotieven heftig en niet alleen op deze plaats: zelfs de besluitende tonicadrieklank blijkt *vagierend* te zijn, want is deze nu daadwerkelijk een tonica of heeft de drieklank toch dominantfunctie? De kleine secunde in harmonische verwantschappen verwerkt speelt een belangrijke rol in Schönbergs definitie van *schwebende Tonalität*. Dit is een harmonische techniek waarin toonsoorten worden gesuggereerd, maar nergens worden bevestigd. In een werk worden toonsoortcomplexen opgebouwd met de hoofdtoonsoort en andere harmonische regio's, zoals de Napelse regio, of de regio van het overmatig kwintsextakkoord. Deze regio's kunnen toonsoorten met de afstand van een kleine secunde verbinden.

Wat dat betreft is het orkestlied *Natur* (opus 8 nr. 1, februari 1904) een fraai voorbeeld van een werk met een *schwebende Tonalität*. De hoofdtoonsoort E en zijn belangrijke tegenstrever F wisselen elkaar af, terwijl E als tonicadrieklank tot op de laatste maat nergens ondubbelzinnig wordt gegeven. En daar waar E wel duidelijk aanwezig is, is de tonica onderdeel van een modale omgeving, waarin functionele harmonie geen rol speelt. De drieklank van F daarentegen wordt wel met een sterke functionele progressie voorbereid en gegeven. Een functionele progressie staat al in opus 2 onder druk: naast de problematiek dat iedere versieringstoon met significante lijkt te zijn (omdat een als harmonische versiering op te vatten toon ook als zelfstandige drie- of vierklank kan worden geïnterpreteerd), vermijdt Schönberg zoveel mogelijk een traditionele functioneel tonale cadens. Zo worden in het klavierlied *Jesus bettelt* (opus 2 nr. 2, 1899) dikwijls de onderscheiden functies in een cadens vervangen door substituten. Een tonicadrieklank wordt veelal voorbereid door een akkoord dat haar leidtonen bevat en niet zozeer door een traditionele functionele dominant. En daar waar een functionele tonicavoorbereiding plaatsvindt, wordt een tonicaoplossing niet gegeven of in een ander register geplaatst. In een functioneel netwerk kunnen vele functionele 'gaten' nog verklaard worden door ellipsen, maar dat doet niets af van de constatering dat bepaalde harmonieën door stemvoering worden bereikt, die de logica van een harmonisch functionele verbinding overneemt. Hoewel functionele harmonie in dit stadium steeds meer wordt verlaten, wil *schwebende Tonalität* wat mij betreft niet zeggen dat de tonaliteit zelf onder druk staat, integendeel: de tonaliteit wordt uitgebreid en verrijkt met andere middelen dan functionele harmonie. De heerschappij van de tonica wordt des te groter als deze ook in gevaar wordt gebracht. Ik kan dit onmogelijk beter uitdrukken dan dat Schönberg doet in zijn *Harmonielehre*: "Jeder Akkord, der neben den Hauptton gesetzt wird (Schönberg doelt op de Nachbartonalität, zo blijkt uit het voorgaande, PvdL), hat mindestens ebenso die Neigung, von ihm wegzuführen, wie zu ihm zurückzukehren. Und soll Leben, soll ein Kunstwerk entstehen, so muß dieser bewegungszeugende Konflikt angegangen werden. Die Tonalität muß in Gefahr gebracht werden, ihre Herrschaft zu verlieren, den Selbständigkeitsgelüsten und Meutereibestrebungen muß Gelegenheit gegeben werden, sich zu betätigen, man muß sie ihre Siege erzielen lassen, ihnen gelegentlich eine Gebietsvergrößerung gönnen, weil es einem Herrscher nur Vergnügen machen kann, Lebende zu beherrschen; und Lebende wollen rauben." (pag. 183-184).

Het lied *Lockung* (opus 6 nr. 7, oktober 1905) is voor Schönberg een pregnant voorbeeld van *schwebende Tonalität*: "Es drückt ein Es-Dur aus, ohne das nur ein einziges Mal den Es-Durdreiklang für eine reine Tonika angesehen könnte werden", aldus Schönberg in zijn *Harmonielehre* (pag. 459). De kleine secunde als motivisch onderdeelje bepaalt de harmonische spelers: Eb en zijn paralleltoonsoort C klein spelen de hoofdrol; B klein/groot is de belangrijkste bijrol, terwijl Fb een kleine bijrol heeft. De korte motivische cellen van de openingsmaten onttrekken zich aan de

harmonische progressie van C klein, maar tegelijkertijd is de toonvoorraad sterk verwant aan de belangrijkste harmonische spelers. De essentie van Schönbergs tonaliteitsopvatting in dit lied vinden we onder meer sterk terug in de maten 11-15, 20-23 en 54-57. In de laatstgenoemde maten bijvoorbeeld vinden we een polyfoon motivisch weefsel, dat een complexe harmonische constellatie als gevolg heeft. Zonder dat de tonen Eb en C daadwerkelijk aanwezig zijn, beheersen deze regio's de motivische lijnen, die harmonisch vooral B klein-gerelateerde samenklanken kennen. Het lied *Lockung* is voor mij een voorbeeld van "supertonaliteit", waarin functionele krachten gepaard gaan met motivische krachten, die zo'n sterke logica in zich dragen, dat de toonvoorraad ten allen tijde terug te brengen is op de harmonische hoofdrolspelers, zonder dat functionele akkoordverbindingen aanwezig zijn. Zelfs als er een chromatisch totaal aanwezig is, zonder dat deze chromatiek nog herinnert aan een traditionele dominant-tonica-verbinding, blijft een tooncentrum overeind staan.

De heerschappij van de tonica is nog steeds aanwezig in de *Zwei Balladen*, opus 12 (april 1907), hoewel de sterke harmonisch functionele kracht (die er nog wel in *Lockung* was) hier grotendeels afwezig is. Maar de motivische constructie, en daarmee ook het harmonisch complex, wijst in *Der verlorene Haufen* sterk op D klein. Schönberg bereikt dit door bijvoorbeeld de overmatige drieklank F-A-C# een belangrijke plaats te geven in de motivische opbouw. Zo zagen we dat de sequensen van de koortsachtige openingsmaten respectievelijk A, F en C# als begintonen kennen, waarmee de eerste strofe wordt ingeleid. De tweede strofe wordt met dezelfde drieklank voorbereid, maar dan als harmonie in de rechterhand (maat 11). De functie van de kleine secunde speelt ook hierin een grote rol. Het slot van de eerste versregel van strofe 1 bijvoorbeeld articuleert met een D klein akkoord, maar wordt voorbereid door de chromatische bovenbuurman Eb klein. In dezelfde regel vinden we ook de drieklanken van Db en C. Zoals ook in eerdere liederen het geval was, wordt een drieklank ook in dit lied voorbereid door een akkoord dat bestaat uit haar leidtonen. Met functionele oren is dit voorbereidende akkoord een dominantsubstituut en vindt Schönberg op deze wijze een alternatief voor de traditionele dominant, door de chromatische stemvoering. Het aantal mogelijkheden wordt hiermee natuurlijk enorm uitgebreid.

En ook in het lied *Ich darf nicht dankend* (opus 14 nr. 1, december 1907) speelt de kleine secunde onverminderd een bepalende rol, met name motivisch. Vanuit de chromatische progressie van akkoord w naar het kwartenakkoord in de openingsmaat wordt in een gevarieerd ritmisch patroon een seufzermotief ontwikkeld, gebaseerd op het interval van de kleine secunde. De secundrelatie tussen drieklanken of toonsoorten is afwezig in dit lied, omdat een structurele drieklank tot de laatste maat ontbreekt, met uitzondering van enkele articulerende punten in de tekst. Het zal de opmaat vormen voor de Georgelieder *Das Buch der hängenden Garten*, opus 15. Geanalyseerd is het vierde lied: *Da meine Lippen reglos sind und brennen* (maart 1908). De secunde speelt ook in dit lied een grote rol, bijvoorbeeld in de akkoordopbouw. Een belangrijk onderdeel van de complexe samenklanken in dit lied is de grote septiem, de omkering van de kleine secunde. Die septiemklank wordt in dit lied dikwijls aangevuld met de grote terts, die geldt als motivisch extract in het lied. Maar betoogd is ook hoe akkoord w in het lied zijn plaats krijgt, bestaande uit een overmatige kwart en grote septiem. Het akkoord illustreert de ontwikkeling die we tussen 1899 en 1908 zien in Schönbergs oeuvre, want waar de samenklank in opus 2 als akkoordbestanddeel voorkomt, waarin de akkoordtonen spanningstonen zijn die oplossen naar de kwint en tonica, is de samenklank in 1908 geheel verzelfstandigd, door Schönberg in zijn artikel "My Evolution" aangeduid als emancipatie van de dissonant. In 1908 heeft Schönberg dus het stadium bereikt dat dissonante samenklanken niet meer hoeven op te lossen. In feite is er dan in verticaal opzicht geen sprake meer van spanningstonen, als deze oplossingsbehoefte er niet is. Voor Schönberg geeft dit alle ruimte om melodieën en klanken te creëren die het beste zijn innerlijke emoties uitdrukken; muziek wordt een vorm van uiterste expressie.

De overmatige kwart

Behalve de kleine secunde/grote septiem is de overmatige kwart ook een kenmerkend onderdeel van akkoord w. Deze tritonus is substantieel onderdeel van het uitgangsmotief in *Jesus bittelt* (opus 2 nr. 2). Melodisch speelt de rechterhand van de piano als eerste drie tonen F#-G-C, waarin zowel de kleine secunde als van de overmatige kwart zijn vertegenwoordigd. Opvallend is ook de harmonische progressie, als de eerste drie akkoorden van het lied een progressie van F# naar C klein in de eerste omkering maken. Een tritonusverhouding vinden we in vroegere muziek ook veelvuldig, maar dan slechts in de progressies VI-II in mineur en IIN6-V. Hoewel speculatief, is het toch een interessante gedachte dat Schönberg nu juist de meest kenmerkende elementen van de napelse subdominant-dominantprogressie tot wellicht de belangrijkste motivische bouwstenen maakt: de kleine secunde en de overmatige kwart. De tritonusspanning speelt ook een belangrijke rol in *Die Aufgeregten* (opus 3 nr. 2). Alleen al in de eerste frase van de zanger horen we behalve de tonen D-Eb-F ook Ab, A en Cb. En in maat 7 e.v. is de tritonusklink de voornaamste bedreiger van de hoofdtoonsoort F klein. In het lied *Lockung* (opus 6) is de overmatige kwart op verschillende manieren actief: als motivisch element verstoort het interval de functionele progressie in C klein in de openingsmaten; als harmonisch bestanddeel is de klank onderdeel van een hele-toonsprogressie vanaf maat 21. Dit laatste is tegelijkertijd ook motivisch, want al in maat 2 is het motief gebaseerd op een hele-toonsreeks en worden variaties van dit motief gegeven in bijvoorbeeld maat 9 en 46. De overmatige kwart is een tonaal onduidelijk interval en in de diatoniek dikwijls onbruikbaar, afgezien van een kwintvalsequens. Met andere woorden: de overmatige kwart is een *vagierend* interval.

4.3 Evolutie van de ladder en het akkoord

Het gebruik maken van ladderstructuren en akkoorden die geen diatonische basis hebben, is onderdeel van het evolutieproces bij Schönberg. De afbeelding van een rollende bal aan het begin van dit hoofdstuk brengt de transformatieperiode in beeld. Ethan Haimo: "During this period, Schoenberg systematically, but incrementally, built on and from tradition by transforming the chordal vocabulary, harmonic syntax, role of dissonance, structure of form, and treatment of motive."¹⁷⁴

Betogd is Schönbergs horizontaal denken, dat zijn composities beheerst. Opus 2 kent de sterk chromatisch ingevulde harmonische progressie, maar in 1899 onderscheidt de horizontale ontwikkeling van melodieën en motieven en de progressieve chromatische taal hem van zijn collega's als Hugo Wolf en Franz Schreker. Voor Schönberg is de harmonische progressie geen kader waarbinnen de horizontale lijnen zich ontwikkelen; de harmonische progressie is onderdeel van het totaalconcept. Functionele harmonie is niet het uitgangspunt waarbinnen wordt gecomponeerd; er wordt van functionele harmonie gebruik gemaakt als middel om zijn doel te bereiken en dit doel is in de eerste plaats de tekst vertalen naar klank. De indrukken die Schönberg opdoet in de tekst, worden direct vertaald in een variabel motief, dat de compositie beheerst.

De *Sechs Lieder*, opus 3, en de *Orchesterlieder*, opus 8, laten op het gebied van motivische variatie een meer geavanceerde vorm zijn dan opus 2. Vanuit het motief als variabele eenheid experimenteert Schönberg in zijn liederenrepertoire voor het eerst in opus 3 met nieuwe structuren, zoals een octotonische ladder in de slotmaat. Het orkestlied *Natur* (opus 8 nr. 1) bevatte met name in de derde strofe verschillende hele-toonspassages. Als Schönberg gebruik maakt van deze ladders, plaatst hij ze tussen traditioneel tonale elementen, zoals drieklanken. Hiermee verrijkt Schönberg de tonaliteit; de motivische hele-toonsegmenten of octotonische frases worden onderdeel van een tonaal gemiddelde. In een dergelijk segment kan tijdelijk de tonaliteit zijn opgeschort, maar in een groter geheel zijn deze segmenten deel van een overheersend tooncentrum.

¹⁷⁴ Haimo, 2007, pag. 354

4.4 Evolutie door polyfonie

Hoewel de liederen van opus 2 naar opus 8 een ontwikkeling doormaken op motivisch gebied, kent het lied *Lockung* (opus 6) toch een andere textuur dan de voorgaande klavierliederen. De homofonie van opus 2 heeft plaats gemaakt voor de polyfonie van opus 6. Dit heeft belangrijke consequenties, die ik met een voorbeeld zal verduidelijken. Uit *Lockung* komt onderstaande passage.

The image shows a musical score for a passage from the song 'Lockung'. It consists of three staves: a vocal line at the top, a piano right hand in the middle, and a piano left hand at the bottom. The vocal line has the lyrics 'Schreck - chen, wie glühn dei-ne'. The piano accompaniment includes a 'cresc.' (crescendo) marking. The passage is numbered 1 to 12 below the staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 7/8.

Muziekvoorbeeld 7 Polyfone passage *Lockung*

In opus 2, 3 en 8 is de organisatie geregeld op een manier dat de bewegende stemmen in combinatie met de liggende stemmen een snel-wijzigende keten van septiemakkoorden als resultaat hebben. Het harmonisch ritme is hierdoor snel: de openingsmaten van opus 2 zijn hiervan een fraai voorbeeld. Een polyfone schrijfwijze brengt deze procedure op een ander niveau. De drie lijnen uit voorbeeld 1 bewegen zich onafhankelijk van elkaar (hoewel de zangstem ten dele in de harmonie past), en zorgen voor een extreem snel harmonisch ritme. In twee maten tijd worden 12 verschillende verticale combinaties aangedaan, die bovendien bijna allen zijn terug te brengen op (gealtereerde) drieklanken en septiemakkoorden. In vroeger repertoire begrijpen we dergelijke polyfone passages anders: het harmonische ritme is daar eenvoudiger geregeld, omdat ons gehoor bepaalde tonen als versierend opvat. Dit was al moeilijker in de behandelde liederen in opus 2 en 3 (die veel meer homofoon zijn georganiseerd), laat staan in een dergelijk passage als in *Lockung*. Akkoord 1 kunnen we als septiemakkoord beschouwen dat oplost in akkoord 2, maar hoe verhoudt zich akkoord 2 tot akkoord 3? Want is het niet de baslijn waarin we de tweede noot als doorgaand ervaren? En stel dat we dat zo ervaren, en een progressie in C klein analyseren in de eerste drie akkoorden, hoe is dan de verbinding naar akkoord 4 te verklaren? Niet vanuit deze progressie, maar wel vanuit de rechterhand van de piano: immers vormen de eerste en tweede zestiende bij elkaar een Eb-akkoord, terwijl de derde en vierde zestiende met elkaar een Db-akkoord vormen. Maar die analyse strookt niet met een eventuele progressie in C. Een dergelijke dubbelzinnigheid hebben we in de analysehoofdstukken veelvuldig behandeld. Vernieuwend is in dit voorbeeld niet zozeer de harmonie zelf, maar vooral de wijze waarop Schönberg bijvoorbeeld deze harmonie behandelt.¹⁷⁵ Kenmerkend voor Schönbergs polyfone schrijven is de aanwezigheid van bitonale elementen: de onderscheiden stemmen in een polyfoon complex worden aangestuurd door verschillende grondtonen. Al in opus 3 (*Die Aufgeregten*, 1903) kent de melodie in de openingsmaten een ander tooncentrum dan dat de begeleiding heeft. In *Lockung* (1905) is deze bitonaliteit nog veel pregnanter aanwezig: de motivische cellen van de openingsmaten zijn veel eerder te verklaren vanuit D klein dan vanuit de onderliggende functionele progressie C klein. Een nog duidelijker voorbeeld is het dominant-none-complex van maat 11-16 waar de dominant-none-akkoorden van C klein en Eb groot de lijnen uitzetten.

¹⁷⁵ Haimo behandelt in zijn analyses het *Eerste Strijkkwartet*. Over ambivalente passages, die door vergelijkbare polyfone procedures ontstaan, zegt hij: "What is novel is not so much the concept, but the texture in which it occurs." (2007:135)

Hele-toonssegmenten zien we regelmatig in het lied *Lockung* (1905). Dat Schönberg de harmonie meer en meer gaat zien als een gestolde melodie, bewijst de hele-toonspassage in maat 21 en 22, waar zowel het horizontale motief als de verticale harmonie onderdeel zijn van een hele-toonsklank (vijfklank). Dergelijk non-diatonische structuren worden explicieter in de *Balladen* opus 12 (april 1907). Behalve de hele toonsladder vinden ook een veelvoud aan kwartenakkoorden en vrije chromatische passages. Hoewel minder sterk aanwezig, wordt de tonale cohesie daar nog gewaarborgd door een aantal strategieën:

- Het plaatsen van tonale drieklanken, als referentiekaders, om de niet-tonale (in de zin van het ontbreken van één tooncentrum) passages heen.
- Het verbinden van kwartenakkoorden of hele-toonsakkoorden door een chromatische stemvoering met een drieklank.
- Het fraseren in D klein of A groot/klein (als dominanttoonsoort) op momenten dat de strofen articuleren.

4.5 Besluit

Voorbeeld 2 heb ik bewaard voor dit slotbetog. In dit voorbeeld zien we hoe de harmonische relatie van de kleine secunde, niet-diatonische passages als hele-toonsakkoorden en functionele harmonieën allen binnen een context van D klein voorkomen. Allereerst kent de frase een aantal pijlers, gevormd door de omkaderde drieklanken van Eb klein en Db. Het gehele lied is in de appendix opgenomen. De lezer kan zien hoe de pijlers Eb klein en Db (C#) (klein) ook in de maten erna een rol spelen. Analyse van die passage (vanaf maat 64) is te vinden in hoofdstuk 3. Uiteindelijk cadenseert de melodie in maat 70 in D klein.

The image shows a musical score for two systems of measures (56-59 and 60-63). The top system (measures 56-59) features a piano part with annotations: 'octotoniek' (measures 56-57), 'chromatiek' (measures 57-58), and '12 tonen twee hexachorden hele toonscomplexen' (measures 58-59). A vocal line with lyrics 'Nun vol-len-det der' is present. The bottom system (measures 60-63) includes piano and vocal parts. Annotations include 'hele-toonspassage' (measures 60-61), 'Chromatische progressie' (measures 61-62), and 'rit.' (measure 62). Chords Ebm and Db are indicated. The lyrics are: 'Mond den stil - len Lauf, wir sehn ihn nicht - ver - blei - chen.' The score uses various musical notations including dynamics (pp, p), articulation (accents), and phrasing slurs.

Muziekvoorbeeld 8 D klein! (*Zwei Balladen*, opus 12, nr. 2)

Tussen de genoemde akkoordpijlers gebeurt veel: maat 56 bevat een stijgende ladder, die een octotonisch ingevulde tritonus kent, en een chromatisch vervolg, waarin alle twaalf tonen worden gegeven. In maat 60 komt het overmatige akkoord F-A-C# weer terug, als belangrijkste harmonische

indicator in het gehele lied van de toonsoort D klein. Tussen de akkoorden van maat 57 en 62 speelt de hele toonladder een belangrijke rol. Het spel tussen D en Eb wordt gesymboliseerd in de chromatisch functionele progressie van maat 61. De zangstem tenslotte vult de gehele chromatiek in van de kwint Eb-Bb.

Ich darf nicht dankend (opus 14, nr. 1, december 1907) kent een sterke verzelfstandiging van dissonante harmonieën. Het proces van dissonantemancipatie voltrekt zich in feite in dit lied. Een tonale samenhang wordt niet meer gestuurd vanuit één aanwezige grondtoon. Dit wordt echter gecompenseerd door intense motivische processen, waarmee frasen worden afgesloten. Denk bijvoorbeeld aan de overeenkomst van maat 1 met maat 5, waarmee de frase wordt gearticuleerd, of de strettotechniek in maat 6 en 7 die uiteindelijk resulteert in een 'tonica' op de eerste achtste van maat 8. Een structurele drieklank die als toonsoort kan worden opgevat, blijft helemaal uit in de liederen uit *Das Buch*, opus 15. Deze vaststelling verwijst automatisch naar de vraag of er dan sprake is van een 'tonale' breuk. Uitgaande van de definities die zijn gegeven in het onderzoekskader, waarin tonaliteit als toonladdermanifestatie van waaruit op een grondtoon gerichte melodische of harmonische constructies worden gerealiseerd, ligt een eerste antwoord voor de hand: er is sprake van een breuk, want waar is de gerichtheid op een centrale grondtoon? Toch ligt het niet zo eenvoudig, zoals ik hierna zal uiteenzetten, welke definitie dan ook als uitgangspunt wordt genomen. En in feite is het ook niet het belangrijkste de verhouding tussen 'tonaliteit' en 'atonaliteit' weer te geven als een volledige breuk of een geleidelijke overgang. Ik onderschrijf de mening van Boucquet: "laten we beide tegenstellingen in een dialectisch proces met elkaar verbinden."¹⁷⁶

Procesbeschrijving in de zin van 'breuk' met de tonaliteit, is vertekenend in die zin dat tonaliteit dan wordt opgevat als een louter harmonisch fenomeen. Immers is betrekking op een grondtoon dan alleen geldend voor de harmonische processen: als de tertsenstructuur wordt verlaten, betekent dit uitschakeling van een grondtoon. Een dergelijke redenering gaat voorbij aan het feit dat tonaliteit ook lineair kan worden opgevat, met andere woorden: motivische passages kunnen nog steeds betrekking hebben op een tooncentrum, te herkennen aan natuurlijke processen van spanning en ontspanning omdat tonen een functie hebben in een ladder(segment). Ook deze opmerking is echter betrekkelijk, want vrijwel iedere melodische progressie van twee tonen is natuurlijk wel in een toonsoort te plaatsen. Ieder motief heeft dan ook wel één of meerdere toonsoorten in zich. Dit is ook precies wat Schönberg beweert: zijn 'atonale' muziek is pantonaal: alle toonsoorten tegelijk. Hoewel aannemelijk, is het de vraag of een of meerdere grondtonen op dat moment daadwerkelijk actief zijn. Als voorbeeld kunnen we de tweede maat van *Da meine Lippen reglos sind und brennen* (opus 15 nr. 4, maart 1908) nemen. Onmiskenbaar staan de D# en E# in relatie met elkaar en dan wel op zo'n wijze dat we de D# als 'zwaar' en de E# als 'licht' ervaren. De tonen hebben dus betrekking op elkaar, maar om ze in een toonsoort te plaatsen is nog niet zo eenvoudig.¹⁷⁷ Het lied kent ook diatonische motieven, zoals in maat 4-6 (eenvoudig te bedenken in D groot) of de besproken cadensering in C groot (pagina 2). Maar in dit alles is het belangrijk dat we ons realiseren dat een dergelijke toonsoort achteraf op een motief wordt geplaatst, een motief dat niet door een toonsoort is gevormd, maar door gevarieerde ontwikkeling. En juist daarom kunnen traditionele diatonische passages bestaan naast 'moderne' chromatische, octotonische of hele toonspassages. Schönberg componeert niet meer vanuit een grondtoonbegrip, maar van een motiefbegrip, dus eigenlijk vanuit de toon zelf. Vanuit deze optiek is de ontwikkeling naar de dodecafonie goed te begrijpen, waarin wordt gewerkt met tonen die slechts op zichzelf betrekking hebben. Daarnaast is het maar de vraag

¹⁷⁶ Boucquet, 2007: 337; overigens bespreekt Boucquet alleen de 'tonale' klavierliederen, tot en met opus 14. Vanuit zijn analyses wordt het daarom wat moeilijker een adequaat antwoord te formuleren op de vraag hoe de verhouding tussen "tonaliteit" en "atonaliteit" in de ontwikkeling van Schönberg moet worden begrepen. Boucquet onderkent overigens dit 'probleem'.

¹⁷⁷ Als ik toch zou moeten kiezen, lijkt me C# klein/groot een voor de hand liggende toonsoort, waarin de secunde oplost in een terts. Maar deze mening is speculatief, en inwisselbaar voor andere meningen.

of het toewijzen van dergelijke motieven aan een toonsoort op enigerlei wijze door het gehoor herkend kunnen worden, in aanmerking genomen de omgeving waarin dit alles voorkomt. Los van dit alles keer ik me tegen de mening dat Schönberg de tonaliteit opheft in deze periode. Deze opvatting is een negatieve opvatting, waarbij wordt uitgegaan van het idee dat tonale krachten het laten afweten. Tonaliteit is dan een normatief systeem, dat voor de componist beknellend werkt en waarvan hij zich wil bevrijden. De analyses gaven echter een tegengesteld beeld: Schönberg verrijkt de tonaliteit en ziet tonaliteit blijkbaar als een sterk positieve kracht. Deze tonaliteitsverrijking kan ook worden gezien als een tonaliteitsvervorming. Als we tonaliteit in de muziekgeschiedenis zien als een flexibel geraamte, voegt Schönberg elementen toe aan dit geraamte waardoor dit geraamte er na elk lied anders uit komt te zien. En langzaam maar zeker voltrekt zich het proces dat de functioneel harmonische omtrekken van het geraamte worden vervangen door motivische omtrekken. Vanuit deze visie heeft Schönberg een harmonische tonaliteit vervormd tot een melodische of motivische tonaliteit. En vanuit deze optiek staan de nog steeds aanwezig tonale gebaren primair in relatie met het motief.

Anderzijds is er ook op dit beeld genoeg af te dingen. Ook al vermijdt Schönberg steeds meer de tonicadrieklank in zijn liederen opus 2, 3, 8 en 6, is het juist het gevoel van afwezigheid en tonicavermijding dat ervoor zorgt dat een tonica wel ervaren wordt, ondanks de afwezigheid. Paradoxaal genoeg is het de tonica zelf die ervoor zorgt dat de tonica wordt vermeden. Want in de liederen opus 14 (*Zwei Lieder*) en vooral opus 15 (*Das Buch*) is deze tonicavermijding er niet: er is eenvoudigweg geen tonica. In dat opzicht is er dus wel een breuk. Vanuit deze optiek zijn de nog steeds aanwezige tonale gebaren restanten van tonaliteit.

Ethan Haimo probeert het probleem “tonaal-atonaal” op te lossen door een andere indeling te maken in Schönbergs oeuvre.¹⁷⁸ Doorgaans wordt Schönbergs muziek ingedeeld in drie verschillende perioden: een tonale periode, een atonale periode en een twaalftoonsperiode. Haimo vindt deze verdeling problematisch, want de indeling tonaliteit versus atonaliteit ziet alleen op wat afwezig is (namelijk de drieklank) en niet op wat de muziek nu juist wel heeft. Hij komt met een voorstel om Schönbergs muziek in te delen in een transformatieperiode (1899-augustus 1909), een periode genaamd *New Music*, en een periode die het meest gewijd is aan de twaalftoonsmuziek. Het verschil tussen de periode *New Music* en de transformatieperiode is de afwezigheid van het herhalingsprincipe in de *New Music*.

De oplossing van Haimo is interessant. Opus 11 (*Drie Klavierstücke*) nummer 3 zou dan *New Music* zijn, terwijl nummer 1 en 2 horen bij de transformatieperiode. Het verschil tussen opus 11 nr. 3 enerzijds en opus 11 nr. 1 en 2 anderzijds lijkt me echter even groot als het verschil tussen bijvoorbeeld opus 12 en opus 14. Het is inherent aan Schönbergs componeren dat hij aan vrijwel iedere compositie nieuwe elementen toevoegt. Het is voor mij dan ook niet heel zinvol vast te houden aan een periode-indeling, in elk geval niet in deze fase van Schönbergs componeren. En als ik toch een voorstel mag doen, lijken me de begrippen “tonicaliteit” en “a-tonicaliteit” beter op zijn plaats. Het begrip a-tonicaal geeft dan slechts aan dat er geen sprake meer is van een vormscheppende drieklank.

Tot slot lijkt het me dat het onderzoekskader en de analyses hebben aangetoond dat het begrip “atonaliteit” minder geschikt is als term voor Schönbergs muziek vanaf 1908. De bewering dat een werk atonaal is, zegt in feite niets over de intrinsieke muzikale eigenschappen van het werk zelf. En in het geval van opus 15 nr. 4 is onder meer vastgesteld dat de cohesie wordt verzorgd door motivische constructietechnieken, waarbinnen de motieven een muzikale gestiek dragen. Dat lijkt me toch wat anders dan “atonaal”.

¹⁷⁸ Haimo, 2007:352 e.v.

Appendix 1 Schönbergs eigen analyse van *Lockung* (opus 6 nr. 7)

Schoenberg: *Lockung*, Op.6, No.7

1 2 3 4 5

6 7 8 9 10 11 a) 12

13 b) 14 15 16 *tr* 17 18 (come ms.1 & 2)

19 *+* free auxiliary 20 c) 21 22 d) 23 24-41 etc.

42 43 44 e) 45 46 etc.

(see 122e for analysis)

a) (see ms. 11) b) (ms. 13) c) (ms. 20) (ms. 21) d) (ms. 22)

V^{b9} _{#5} V V^{b9} _{b5} V^{b9} _{b5} V^{b9} _{#5} V^{b9} _{- 2} _{#5}

Analysis of ms. 4-45

e) 42 43 44 45

sm VI II VI VII II II(ncap)
sm V II V VI II I

Appendix 2 Jesus bettelt (opus 2 nr. 2)

4

Schoenberg: 4 Lieder, Op. 2

Schoenberg Schenk mir deinen goldenen Kamm (Dehmel) Op. 2, No. 2

Sehr langsam (♩)

Schenk mir — dei - nen gol - de - nen Kamm; — je - der
ausdrucksvoll
p

Mor - gen soll dich mahnen, daß du mir die Haa - re küß - test.
p *rit.*

Schenk mir dei - nen sei - de - nen Schwamm; je - den A -
p *steigernd - -*

- bend will ich ah - - nen, wem — du dich im Ba - de rü - stest —
p *etwas belebend*

15 *breit* 16 17
 oh, Ma - ri - - a, oh, Ma - ri - a!

18 *zurückhaltend* 19 *etwas bewegter* *warm* 20
 Schenk mir al - les, was du

21 22 23
 hast; mei - ne See - le ist nicht ei - tel,

24 *zurückhaltend* 25 *wieder langsamer* 26
 stolz emp-fang ich dei-nen Se - gen. Schenk —
sehr innig

27 zurückhaltend. - 29 30

— mir dei - ne schwer - ste Last: willst du nicht auf meinen

zart

f p

31 32 33 34 langsam

Scheitel auch dein Herz, dein Herz noch le - gen -

cresc. f p

35 rit. 36 37 38 zurückhaltend

Mag - da - le - na?

pp dim.

39 langsam 40 41 42 43 44

pp ppp

Appendix 3 Die Aufgeregten (opus 3 nr. 2)

Schoenberg: 6 Lieder, Op. 3

5

Schoenberg Die Aufgeregten (Keller) Op. 3, No. 2

Breit, pathetisch (♩)

Wel - che tief be - weg - ten Le - bens -
- läuf - chen, wel - che Lei - den - schaft, welch wil - der Schmerz!

fff

ff

12/8

Detailed description: This system contains the first six measures of the piece. The vocal line is in a wide interval, with notes marked 1, 2, and 3. The piano accompaniment features a heavy, expressive texture with a forte (fff) dynamic. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 12/8. The piano part includes a 'ff' dynamic marking and a fermata over the final measure.

Leicht bewegt (♩), sehr zart

Ei - ne Bach - wel - le und ein Sand - häuf - chen bra - chen ge - gen - sei - tig

pp

12/8

Detailed description: This system contains measures 7 through 10. The tempo and mood change to 'Leicht bewegt (♩), sehr zart'. The piano accompaniment is much more delicate, marked 'pp'. The key signature remains three flats and the time signature is 12/8.

sich das Herz! Ei - ne Bi - ne summt

rit. - - - - - 10 wie vorher

pp

12/8

Detailed description: This system contains measures 9 through 10. Measure 9 is marked 'rit.' and measure 10 is marked 'wie vorher'. The piano accompaniment continues with a delicate texture, marked 'pp'. The key signature remains three flats and the time signature is 12/8.

11 hohl und stieß ih - ren Sta - chel in ein Ro - sen - düft - chen, 12 rit. - - -

- - - etwas rascher, leicht 13 und ein hol - der Schmet - ter - ling zer - riß den a -

14 - zur - - nen Frack im Sturm der Mai -

15 rit. - - - 16 Und die Blu - me schloß ihr zart

pp sehr zart

17 18 rit. - - - -

Hei - lig-tüm - chen ster - bend ü-berdem ver - spritz - ten Tau!

pp

Breit, pathetisch

19 20 21 22

Wel-che tief - be - weg - ten Le - bens -

ff

23 24 25

- läuf - chen, wel - che Lei-den-schaft, welch wil - der Schmerz!

ff

sehr rasch und leicht

26 27 28

ppp

Appendix 4 Natur (opus 8 nr. 1)

Schoenberg: 6 Orchester-Lieder, Op. 8

1

Schoenberg
Natur
(Hart)
Op. 8, No. 1

Mäßige ♩

Nacht fließt in

Tag und Tag in Nacht, der

Bach zum Strom, der Strom zum Meer, in

Tod zer - rinnt des Le - bens Pracht, und

Tod zeugt Le - - - ben licht und hehr

pp

etwas bewegter

Und je - der Geist, der brün - stig

p

etwas bewegter

f

strebt, dringt wie ein Quell in al - le

steigernd

Welt was du er-lebst, hab' ich er -

pp

immer steigend

lebt, was mich er - hellt, hat dich er -

cresc.

Detailed description: This system contains the first two measures of the piece. The vocal line is in a soprano register, with lyrics 'lebt, was mich er - hellt, hat dich er -'. The piano accompaniment features a complex, chromatic texture with many accidentals. A 'cresc.' marking is present in the piano part.

hellt.

f *ff cresc.* *rit.*

Detailed description: This system contains measures 3 and 4. The vocal line continues with 'hellt.'. The piano accompaniment becomes more intense, marked with '*f*' and '*ff cresc.*'. A 'rit.' marking appears in the vocal line at the end of the system.

All. sind wir ei -

f

Detailed description: This system contains measures 5 and 6. The vocal line has a dynamic marking of '*All.*' and lyrics 'sind wir ei -'. The piano accompaniment is marked with '*f*'.

- nes Baums Ge -

pp.

Detailed description: This system contains measures 7 and 8. The vocal line has lyrics '- nes Baums Ge -'. The piano accompaniment is marked with '*pp.*'.

trieb, ob Ast, ob

Zweig, ob Mark, ob Blatt

gleich hat Na - tur uns al -

- le lieb, rit. - - - l.H.

First system of the musical score. It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staves. The vocal line contains the lyrics "sie un - ser al -". The piano accompaniment includes dynamic markings such as *pp* and *ppp*.

Second system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics "- ler Ru - - - he - statt." The piano accompaniment features complex textures with dynamic markings of *pp*.

Third system of the musical score. The piano accompaniment is more active, with dynamic markings including *pp*, *ppp*, and *r. H.* (ritardando).

Fourth system of the musical score. The piano accompaniment continues with dynamic markings of *f*, *pp*, and *ppp*, ending with a fermata.

Appendix 5 Lockung (opus 6 nr. 7)

22

Schoenberg: 8 Lieder, Op. 6

Schoenberg
Lockung
(Aram)
Op. 6, No. 7

Leicht, aber nicht allzu rasch

zart 1 2 3 4 5 rascher

6 7 8 9 10 flüchtig rit.

11 12 13 14 15 rascher

Komm, komm mit nur ei - nen Schritt!

zart p

16 17 18 19 20 fließend zögernd

Hab schon ge - ges - sen, will dich nicht fres - sen, komm,

p f p

21 22 23 24 25 **sehr rasch**

— komm mit nur ei-nen Schritt!

26 27 28 29 30 31 **drängend** **sehr rasch** **etwas langsamer**

Komm, komm mit noch ei-nen Schritt!— Kaum — zwei

32 33 34 35 36 37 **fließend**

Ze - hen weit — noch zu ge - hen bis zu dem Häus - chen, komm,

38 39 40 41 42 43 **flüchtig**

— mein Mäus - - - chen,

44 45 46 47 48

ei sieh da, da sind wir ja! Hier in dem leicht

pp pp

49 50 51 52 53

Eck - chen, { pst, nur kein Schreck - chen, wie glühn dei - ne Bäck - chen,

{ (halt,)

cresc. -

54 55 56 57 58 59

jetzt hilft kein Schrein, ————— mein - bist du,

rit. - - -

fff ff

Zeitmaß

60 61 62 63 64 65

mein!

ppp ppp

Appendix 6 Der verlorene Haufen (opus 12 nr. 2)

Schoenberg: 2 Balladen, Op. 12

7

Schoenberg Der verlorene Haufen

(Klemperer)
Op. 12, No. 2

Sehr rasch (mäßige d.)

1 *ff* *Sehr rasch (mäßige d.)* 2

3 *f* *Trinkt aus, ihr zeh - tet zum letz - ten mal,*

6 *f* *mf* *p* *sf* *p*
nun gilt es Sturm zu lau - fen; wir stehn zu vor - derst aus

9 *f* *p* *cresc.* *p* *etwas ruhiger*
frei - er Wahl, wir sind der ver - lor - ne Hau - len.

12 *p* 13 14 15
Wer län-ger nicht mehr wan - dern mag, wes Fü - ße schwer - ge -

16 17 18 19 *f*
wor-den, wem zu grell das Licht, wem zu laut - der Tag, der tritt in un - sern

20 21 22 *Tempo I*
Or - den. *steigernd*

23 24 25 *f*
Trinkt aus, schon fährt sich der

The musical score consists of four systems. Each system has a vocal line (bass clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat). The first system (measures 12-15) starts with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 16-19) features a forte (*f*) dynamic. The third system (measures 20-22) includes a tempo change to *Tempo I* and a *steigernd* (accelerando) instruction. The fourth system (measures 23-25) continues with a forte (*f*) dynamic. The piano accompaniment is highly textured with complex chordal structures and arpeggiated figures.

26 *mf* 27 *f* 28 *mf*

0 - sten fahl, gleich wer-den die Büch - sen sin - gen, und

29 blinkt - der er - ste Mor - genstrahl, so will ich mein Fähn - lein

30 *f* 31 *p*

Steigernd, ein wenig beschleunigend

32 33 34 35

schwin gen.

p *cresc.* *V*

36 *Etwas bewegter* 37 *p* 38 *f*

Und wenn die Son - ne im Mit - tag steht, so -

39 *mp* wird die-Bre - sche ge - legt sein; 40 *mp* und wenn die Son - ne zur 41 *p*

42 *f* Rii - ste geht, 43 *f* wird die Mau - er vom Bo - den ge - fegt sein. 44 *ff*

pesante

45 Und wenn die Nacht - sich nie - der senkt, sie 46 *pp* 47

48 raf - fe den Schlei - er zu - sam - men, daß sich kein 49 *mf*

50 Fun - ke drin ver - fängt von - den lo - dern - den Sie - ges -

53 flam - men!

54

55 allmählich ruhiger

56

57 rit. - - -

58 - - -

59 Etwas langsamer

Nun vol - len - det der

60 Mond den stil - len Lauf,

61

62 rit. - - -

63 wir sehn ihn nicht - ver - blei - chen.

64 **Langsam** *pp*

Kühl zieht ein neu - er Mor - gen her -

67 auf - dann sam - meln sie un - se - re

rit. - - - - *pp* - Sehr langsam *pp*

Erstes Zeitmaß (aber ein wenig langsamer)

70 71 72 73 74 75

Lei - chen.

76 77 78 79 80

dim. *pp* *pp* *ff*

Appendix 7 Ich darf nicht dankend (opus 14 nr. 1)

Schoenberg: 2 Lieder, Op. 14

1

Schoenberg Ich darf nicht dankend

(George)
Op. 14, No. 1

Langsam (♩)

p Ich darf nicht dan - kend an dir

nie - der - sin - ken. *p* Du bist vom Geist der Flur, aus der wir stie - gen.

p will sich mein Trost an dei - ne Weh - mut schmie - gen,

p so wird sie zuk - ken, um ihm ab - zu - win - ken.

p

Ver-harrst du bei dem quä-len-den Be-schluss - se, nie

p

mf

dei - nes Lei - des Nä-he zu-ge-ste - hen, und nur mit ihm und

mf

cresc.

sf

p

mir dich zu er-ge - hen am

mf

ei - sig - kal - ten tief - ent-schlaf-nen Fluss-se?

p dim.

mp

Appendix 8 Da meine Lippen reglos und brennen (opus 15 nr. 4)

8

Schoenberg: Das Buch der hängenden Gärten, Op. 15

Schoenberg Da meine Lippen reglos sind und brennen

(George)
Op. 15, No. 4

Gehend (♩ ca 63)

Da mei - ne Lip - pen reg - los sind und bren - nen, be - acht ich erst, wo -

hin mein Fuß ge - riet: in an - drer

Her - ren präch - ti - ges Ge - biet.

p

espress.

p

(♩ = ♩)

Noch war viel-leicht mir mög-lich, mich zu tren-nen, da schien es,

cresc.

daß durch ho-he Git-ter-stä-be der Blick, vor dem ich oh-ne

f

drängend

zurückhaltend

Laß ge-kniet, mich fra-gend such-te

p

p

espress.

o-der Zei-chen gä-be.

pp

pp dim.

pp