MARTIJN HOONING

# Afscheid van de traditie?
## Tonaliteit versus atonaliteit in het vierde deel van Schönbergs Tweede Strijkkwartet opus 10

In werken als *Verklärte Nacht* opus 4 en het Eerste Strijkkwartet opus 7 bereikte Schönberg al duidelijk de grenzen van harmonisch-tonaal denken. Toch komt in deze stukken nog geen wezenlijk nieuwe compositorische weg in zicht. Het bijzondere aan het vierde deel van het Tweede Strijkkwartet daarentegen is juist dat zich hier oplossingen voor het tonaliteitsvraagstuk aandienen, die vooruitwijzen naar een geheel nieuwe manier van componeren. Martijn Hooning laat in zijn analyse van dit vierde deel zien hoe het contrast tussen tonaal en atonaal wordt uitgecomponeerd als ware het een conflict tussen twee 'werelden'. Dit conflict blijft uiteindelijk min of meer onbeslecht: (schijnbare) tonale harmonie staat lijnrecht tegenover gedeeltes zonder enig tooncentrum, met andersoortige klanken, en een vooral op intervalrelaties gebaseerde organisatie van melodisch materiaal.

Het Tweede Strijkkwartet opus 10 bekleedt in het oeuvre van Arnold Schönberg een bijzondere plaats, en dan met name vanwege het vierde deel. In dit laatste deel is het overgangsstadium tussen een harmonisch-tonale en een vrij-atonale componeerwijze, vaker en duidelijker dan in de andere delen van het kwartet, vaker en duidelijker ook dan in vroegere werken van Schönberg, als tegenstelling binnen een en hetzelfde stuk te ervaren. Door deze tegenstelling, hoorbaar als een soort 'moduleren' van en naar tonaal of quasi-tonaal gebied, wordt benadrukt dat hier sprake is van een slotfase van een ontwikkeling, maar tegelijk ook van een nieuw begin.

Het lijkt alsof Schönberg (misschien bewust?) afscheid neemt van de traditionele tonaliteit, en alsof hij conclusies trekt uit zijn compositorische ontwikkeling vanaf ongeveer de eeuwwisseling. En voorzover de vrije atonaliteit als resultante van deze ontwikkeling kan worden beschouwd, zijn werken als *Verklärte Nacht* opus 4 en het Eerste Strijkkwartet opus 7 uiteindelijk belangrijke tussenstadia. Ook in deze stukken zijn al duidelijk de grenzen van harmonisch-tonaal denken bereikt, zo niet hier en daar al overschreden. Toch lijkt met name de harmonische component nog uitsluitend een 'niet-meer-functioneren' te weerspiegelen, zonder dat al een wezenlijk nieuwe compositorische weg in zicht komt.

Het bijzondere aan het vierde deel van het Tweede Strijkkwartet daarentegen is juist dat zich hier oplossingen voor het tonaliteitsvraagstuk aandienen - oplossingen die vooruitwijzen naar een geheel nieuwe manier van componeren en compositorisch denken, die noodzakelijk een radicale breuk met de traditie tot gevolg zal hebben. Het is daarbij fascinerend te zien hoe het contrast tussen tonaal en atonaal wordt uitgecomponeerd als ware het een conflict tussen twee 'werelden'. Dit conflict blijft uiteindelijk - althans in dit stuk - min of meer onbeslecht: (schijnbaar) harmonisch gebonden tonaliteit en samenklanken met tertsopbouw staan lijnrecht tegenover gedeeltes zonder enig tooncentrum, met andersoortige klanken, en een vooral op intervalrelaties gebaseerde organisatie van melodisch materiaal.

Het is overigens niet ongebruikelijk het vierde deel van Schönbergs strijkkwartet opus 10 te beschouwen als een sleutelwerk, als een stuk waarin zich het begin van de 'Neue Musik' openbaart.[1] Vooral de associatie van bepaalde plaatsen in het gedicht van Stefan George ("Ich fühle luft von anderem planeten", "Ich löse mich in tönen, kreisend, webend..." etc.) met de nieuwe compositietechniek, maakt dat het bijna als een soort manifest ter gelegenheid van het begin van de moderne muziek kan worden opgevat. Duidelijk is hoe dan ook dat het een ander geluid laat horen dan bijvoorbeeld het eerste deel van dit kwartet: daar is tonaliteit op veel belangrijke momenten nog als functioneel te ervaren, terwijl zij in het vierde deel op zijn hoogst nog fungeert als rest, als huls, en misschien als iets waar naar kan worden terugverlangd.

Schönberg schijnt overigens zelf van mening geweest te zijn dat hij inderdaad juist in het vierde deel van opus 10 een beslissende stap op weg naar een nieuwe muzikale taal heeft gezet, en is zich ook bewust geweest van de betekenis van die stap.

1 Zie bijvoorbeeld: Manfred Pfisterer: "'Ich fühle luft von anderem planeten' - ein George-Vers kommentiert den Beginn der Neuen Musik, Analyse eines Themas von Arnold Schönberg", in: *Die Wiener Schule*, Darmstadt 1989, en van dezelfde auteur: "Zur Frage der Satztechnik in den atonalen Werken Arnold Schönbergs", *Zeitschrift für Musiktheorie* (1971) 1.

Misschien is verder de vraag hoe de vrije atonaliteit van de Weense School precies is ontstaan naar aanleiding van een analyse als de hier volgende iets concreter dan dit over het algemeen gebeurt te beantwoorden. De redenering dat door de intensivering van de chromatiek in de negentiende eeuw de tonaliteit zichzelf uiteindelijk als het ware 'opheft', is te zeer een gemeenplaats om zonder meer geaccepteerd te kunnen worden. In principe is een hiërarchisch, op een tooncentrum gefixeerd systeem ook goed denkbaar bij vrijwel voortdurend gebruik van het chromatisch totaal. Een gedeeltelijk antwoord op deze vraag kan gevonden worden door de structuur van de niet-tonale passages en motieven van dit vierde deel te vergelijken met die van de tonale gedeeltes. Daarbij zal dan al snel blijken dat de niet-tonale momenten inderdaad essentieel anders en essentieel nieuw zijn. Waarschijnlijk is dus ook het compositieproces van waaruit deze structuren zijn ontworpen van een nieuwe orde.
Ons wordt bijvoorbeeld al direct aan het begin van het stuk de mogelijkheid ontnomen 'in een toonsoort te horen', waarbij de muzikale structuur geheel bepaald lijkt door materiaalorganisatie op basis van intervalrelaties en ritmische relaties; anderzijds kant lijken later met name de homofoon en 'harmonisch' klinkende passages toch tenminste gedeeltelijk in het teken te staan van klanken die als tonaal te begrijpen zijn. Dit geldt uiteraard met name voorzover consonante drieklanken en akkoorden met een oplossingstendens worden gebruikt. In sommige opzichten werken hieraan ook bepaalde andere klanken mee, klanken die op zichzelf niet in een tonale context thuishoren, maar in de specifieke situatie van een homofone zetting toch de indruk wekken 'tonaal mogelijk' te zijn. Duidelijk hoorbaar is dit verschijnsel in de maten 21-26, in mindere mate in 52-66, en weer heel duidelijk vanaf maat 100. Het slot van het stuk lijkt stapsgewijs steeds tonaler te worden, met name vanaf maat 140 (eigenlijk een 'consonante herhaling' van maat 21-26). Misschien een beetje tot onze verbazing eindigt het stuk met een Fis-groot-drieklank.

## Het gedicht en de vorm

**Entrückung**

Ich fühle luft von anderem planeten.
Mir blassen durch das dunkel die gesichter
Die freundlich eben noch sich zu mir drehten.

Und bäum und wege die ich liebte fahlen
Dass ich sie kaum mehr kenne und du lichter
Geliebter schatten - rufer meiner qualen -

Bist nun erloschen ganz in tiefern gluten
Um nach dem taumel streitenden getobes
Mit einem frommen schauer anzumuten.

Ich löse mich in tönen, kreisend, webend,
Ungründigen danks und unbenamten lobes
Dem grossen atem wunschlos mich ergebend.

Mich überfährt ein ungestümes wehen
Im rausch der weihe wo inbrünstige schreie
In staub geworfner beterinnen flehen:

Dann seh ich wie sich duftige nebel lüpfen
In einer sonnerfüllten klaren freie
Die nur umfängt auf fernsten bergesschlüpfen.

Der boden schüttert weiss und weich wie molke...
Ich steige über schluchten ungeheuer.
Ich fühle wie ich über letzter wolke

In einem meer kristallnen glanzes schwimme -
Ich bin ein funke nur vom heiligen feuer
Ich bin ein dröhnen nur der heiligen stimme.

*Stefan George*

Uitgangspunt voor de vorm van de compositie lijkt de strofische vorm van het gedicht te zijn geweest. Daarbij worden slechts het eerste en het laatste couplet door Schönberg onderverdeeld. Overigens is in het laatste couplet onder andere door het gedachtestreepje al een duidelijke tweedeling aanwezig. In schema 1 eerst een globaal overzicht van de vorm.

## De inleiding

De opeenvolging van identieke figuren waarmee de inleiding begint (zie voorbeeld 1) wekt onmiddellijk de indruk van een niet-tonaal muzikaal idioom. En meteen al de eerste figuur bevat in de kern vele van de belangrijkste elementen van het gehele deel. Het begin van deze figuur bestaat uit een met een kleine terts ingevulde grote septiem (gis-b-g). Deze ingevulde septiem keert vervolgens omgekeerd een toon lager terug (fis-d-f), waarbij tevens gebruik wordt gemaakt van twee opeenvolgende grote tertsen, oftewel van een overmatige drieklank (fis-ais-d). De eerste en tevens laagste toon van de figuur staat in tritonusafstand tot de bovenste toon van deze overmatige drieklank. Deze tritonus gis-d zal van grote betekenis blijken bijvoorbeeld aan het begin van het eerste couplet (vanaf maat 21). De onderste en bovenste toon van de overmatige drieklank (fis en d) zullen zich gaandeweg ontpoppen als de twee belangrijkste grondtonen van het stuk - belangrijk vooral omdat ze

| | | |
|---|---|---|
| 1-20 | inleiding | *Overwegend niet-tonaal* |

| | | |
|---|---|---|
| **21-51** | **couplet 1 t/m 3** | |
| 21-30 | couplet 1, 1e regel | *Eerste hoofdthema. Quasi-tonale contra niet-tonale klanken; diatonische melodie zangpartij.* |
| 31-35 | couplet 1, 2e en 3e regel | *Overwegend niet-tonaal; steeds sterkere verwantschap* |
| 36-51 | couplet 2 en 3 | *met de inleiding* |

| | | |
|---|---|---|
| **51-74** | **couplet 4 en 5** | |
| 51-74 | couplet 4 | *Tweede hoofdthema. Quasi-tonaal materiaal, 'vervagend' na maat 67.* |
| 74-82 | couplet 5 | *Niet-tonaal; sterke verwantschap met de inleiding.* |

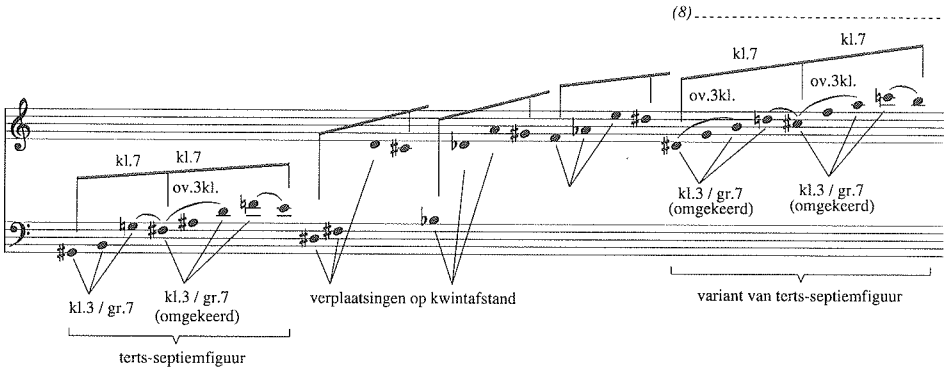
| | | |
|---|---|---|
| **83-99** | **couplet 6 t/m 8, 1e regel** | |
| 83-90 | couplet 6 | *Niet-tonaal; combinatie van materiaal uit de inleiding* |
| 91-99 | couplet 7 en 8, 1e regel | *en het eerste couplet.* |

| | | |
|---|---|---|
| **100-120** | **couplet 8, 2e en 3e regel** | *Combinatie van melodieën zang 1e en 2e hoofdthema. Hierdoor 'reprise-achtig'. Quasi-tonale contra niet-tonale klanken.* |

| | | |
|---|---|---|
| **120-156** | **epiloog** | |
| 120-140 | eerste gedeelte | *Vrijwel tonaal (in Fis-groot)* |
| 140-156 | tweede gedeelte | *Citaten van het eerste hoofdthema en later de inleiding. 'Tonaal' slot in Fis-groot.* |

*Schema 1*

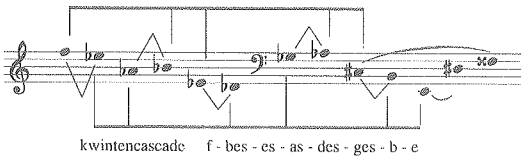
als aan elkaar tegengesteld worden behandeld, waarbij fis zal blijken te staan voor (quasi-)tonaliteit, en d voor atonaliteit.
De hoekpunten van de figuur (die ik vanaf hier voor het gemak terts/septiemfiguur noem) worden gevormd door de twee kleine septiemen gis-fis en fis-e, waarbij de septiem beide keren door middel van een dalende kleine secunde wordt bereikt (g-fis en f-e).
De kleine septiem is van belang omdat hij, zoals in het verloop van de inleiding steeds duidelijker zal blijken, kan worden beschouwd als de optelsom van twee kwarten, en als zodanig congrueert met het in maat 1 gebruikte verplaatsingsinterval: de eerste terts/septiemfiguur wordt hier namelijk drie keer telkens een kwint hoger herhaald (hij begint achtereenvolgens op gis, dis, bes en f). Dit verplaatsingsinterval is vooral opvallend omdat het, in tegenstelling tot de terts/septiemfiguur zelf, bij uitstek kan worden geassocieerd met (diatonische) tonaliteit, zodat een contrast aanwezig is tussen de structuur van de terts/septiemfiguur en de manier waarop deze wordt verplaatst. Zowel in het verdere verloop van de inleiding als bij het begin van de zang (vanaf maat 21) blijkt de kwint en zijn omkering, de kwart, veelal in combinatie met de kleine septiem (en/of grote secunde) een vergelijkbare rol als bij uitstek 'diatonisch interval' te spelen.
De vanaf de laatste tel van maat 1 volgende variant van de terts/septiemfiguur wekt de indruk dat eigenlijk twee overmatige drieklanken op kleine-septiemafstand met een paar neventonen worden omspeeld (met name de toon d werkt als neventoon, voor cis). Dit komt vooral doordat de figuur nu zodanig gestructureerd is, dat beide helften identiek zijn: de kleine terts zit nu namelijk in beide helften bovenin (b-d respectievelijk a-c), en beide bevatten een overmatige drieklank (dis-g-b respectievelijk cis-f-a). De variant begint overigens op de begintoon van de eerste verplaatsing in maat 1 (dis), en fungeert tot en met maat 3 als ostinato. Vanwege de identieke helften van de variant, en omdat hij over twee instrumenten wordt verdeeld, kan men ook spreken van afsplitsing van de tweede helft van de oorspronkelijke terts/septiemfiguur.
Vanaf maat 3 wordt de bijzondere rol van de kwint duidelijker, evenals de relatie tussen kwint/kwart en klein septiem/grote secunde (zie voorbeeld 2). Hier wordt namelijk de ostinato gebruikte terts/septiemfiguur gecombineerd met een keten van acht dalende kwinten, die ten opzichte van elkaar dusdanig verschoven zijn dat telkens tevens de som van twee kwinten in de vorm van een grote secunde hoorbaar wordt (namelijk f-es, as-bes enz.), evenals - in mindere mate - de omkering van de kwint (de kwart dus, namelijk es-bes, as-es, des-as en ges-cis). De eerste vier kwinten van deze 'kwintencascade' blijken overi-




*Voorbeeld 1*

gens overeen te komen met de begintonen van de eerste terts/septiemfiguur en zijn drie verplaatsingen. Ook de grote terts waarmee de kwintenreeks wordt besloten (dis-fisis) is terug te vinden, namelijk als begin van de ostinate variant van de terts/septiemfiguur. De toon fisis gaat hierbij een tritonusrelatie aan met de voorafgaande cis (vergelijk ook maat 7/8).

ool en cello). We kunnen hierin een (nog nauwelijks als zodanig waarneembare) 'aankondiging' zien van de ook met deze intervallen opgebouwde melodie van de stem bij 'ich fühle luft' aan het begin van het eerste couplet (maat 21-23). De achtste toon van de kwintencascade (de toon e) blijft in de cello als orgelpunt liggen (maat 7/8).




*Voorbeeld 2*

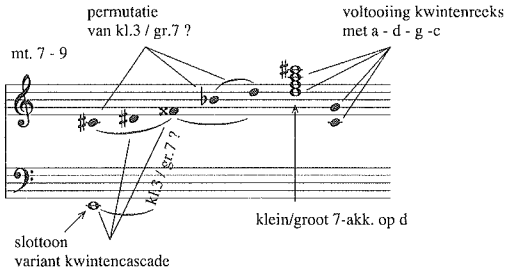
Maat 3 (en vergelijkbaar in maat 6).

In maat 4 wordt het ostinato in grote secundes dalend verplaatst. In de afstand van een grote secunde kan men opnieuw de kleine septiem, en in feite ook de kwart/kwint weerspiegeld zien. De terts dis-g (= dis-fisis) keert hierbij terug als (sext)afstand tussen het eerste en laatste figuurtje. In maat 5 lijkt iets vrijer met het beginmateriaal te worden omgegaan. Het chromatisch omspelen en verplaatsen van de overmatige drieklank speelt hier een hoofdrol - en hierin is een overeenkomst te zien met het ostinato en zijn verplaatsingen in maat 3 en 4; bovendien komen de in maat 5 gebruikte overmatige drieklanken alle al in maat 3 en 4 voor. Tussen de belangrijkste hoekpunten en tussen de overmatige drieklanken vinden we weer kwint/kwart- dan wel klein septiem/grote secundeafstanden.[2]

In maat 6 keert de kwintencascade terug in een vorm die zo gewijzigd is, dat de combinatie van een grote secunde met een reine kwart en kwint voor het eerst duidelijk motivische betekenis krijgt (vooral in altvi-

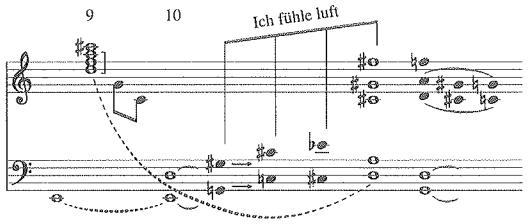
De overige stemmen hebben een ostinatofiguur gebaseerd op de grote tertsen bes-d en, ook hier weer, dis-g. In dit ostinato komt verder de toon cis voor. Deze toon zorgt voor verbinding met de volgende maat (9), waarin voor het eerst een quasi-tonale klank (namelijk een klein/groot septiemakkoord) op de voor het stuk cruciale grondtoon d verschijnt. Deze grondtoon zal later (in maat 21) het 'vertrekpunt' vormen van het eerste couplet (waar hij een duidelijke relatie aan zal gaan met de andere belangrijke grondtoon, de fis). Misschien kunnen we in het klein/groot septiemakkoord bovendien de tot nog toe veelvuldig gebruikte overmatige drieklank weerspiegeld zien (in dit geval dus f-a-cis). Met de d en de a uit dit klein/groot septiemakkoord, en de g en de c van de cello wordt de kwintenreeks (die immers op f begon) voltooid (zie voorbeeld 3).

2 Gezien de plaatsing van de overmatige drieklanken op as en fis, cis, es en b; kwartafstanden dus tussen b, fis, cis, as en es; grote secunde/kleine septiem tussen as en fis, en es en cis, en tussen de hoekpunten e en fis en b, a en g.




*Voorbeeld 3*

In maat 10 worden de tonen d en e gecombineerd als orgelpunt. Afgezien van de kleine-septiemafstand, heeft de keus van juist deze twee tonen misschien tevens een ander verband met de terts/septiemfiguur waarmee de inleiding begon. De e trad daar namelijk op als eindtoon van de figuur, de d als hoogste toon van de overmatige drieklank en als tritonus op de bastoon gis; de bovenste chromatische lijn in maat 10-12 neemt steeds de gis als uitgangspunt. Vanuit de tritonus d-gis bereikt de altviool hier de septiem d-cis. Hier wordt zowel terugverwezen (naar het klein/groot septiemakkoord in maat 9 en naar de eerste terts/septiemfiguur in maat 1) als vooruit (naar de klank d-gis-a in maat 21). In laatste instantie (maat 13) verschijnt ook nog de toon es (kwartafstand ten opzichte van gis), waardoor - in combinatie met de hoogste toon van de samenklank op de tweede tel van maat 13 - een 'verstopte' samenhang wordt aangebracht tussen de belangrijkste hoogste tonen in de maten 10-13 en het begin van de zangmelodie bij 'ich fühle luft' (zie voorbeeld 4).




*Voorbeeld 4*

De samenklank die in maat 13 (2e tel) wordt bereikt is misschien van net zo cruciale betekenis als het klein/groot septiemakkoord op d in maat 9. Hier verschijnt de grondtoon d namelijk voor het eerst in combinatie met de tonen a en gis, zoals later ook aan het begin van het eerste couplet. Bovendien staat deze klank in relatie met de septiemen d-cis en a-gis die vanaf maat 18 het intreden van het 'd'-akkoord aan het begin van het eerste couplet voorbereiden.
In de maten 13 t/m 15 wordt verder voornamelijk gespeeld met tertsen, uitmondend in een citaat van de kwintenketen (maat 15), terwijl in de cello de kwint d/a wordt voortgezet met g/d en tenslotte c/g (waarmee de kwintenreeks nogmaals, en misschien duidelijker dan in maat 9, wordt gecompleteerd).
De klank op dit moment is weer een klein/groot septiemakkoord, dit keer met c als grondtoon. Ook deze grondtoon is voor het stuk van grote, zij het vergeleken met d en fis secundaire, betekenis. Zowel de overgang naar maat 16 als andere, vergelijkbare situaties in het stuk zullen laten zien dat 'op c' voornamelijk geassocieerd is met 'op cis' dan wel 'naar fis' of 'vanuit fis'.
De situatie bij de overgang van maat 15 naar maat 16 (een klank op c die overgaat in een klank op cis) blijkt namelijk in het verloop van het stuk niet op zichzelf te staan; de tonen fis, cis, c en (minder duidelijk) g kunnen worden beschouwd als één samenhangende groep. Hiertegenover staat een andere samenhangende groep tonen: d, a, gis en (minder duidelijk) es. Binnen beide groepen gaan de tonen relaties met elkaar aan, terwijl tussen de groepen sprake is van contrast. De twee groepen zijn namelijk in zoverre als elkaars tegenpool te beschouwen, dat het vermoeden gerechtvaardigd lijkt dat de 'd-groep' staat voor de niet-tonale aspecten en gedeeltes, en de 'Fis-groep' voor de tonale of quasi-tonale.
De tegenstelling zoals ik die zie tussen enerzijds met name d, gis en a, en anderzijds met name fis, c en cis berust daarbij vooral op enkele kenmerkende klankverschillen tussen momenten in het stuk waarop tonen uit de ene of de andere groep als fundament voor een samenklank worden gebruikt. Zo kan men

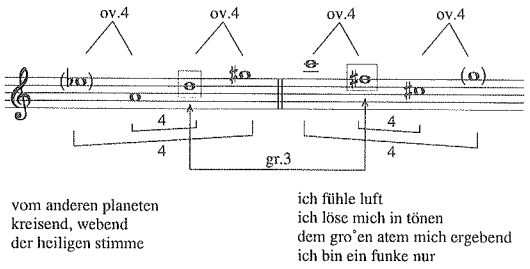
bijvoorbeeld in de eerste twintig maten de tonen d, gis en in mindere mate dis vooral associëren met de niet-tonale terts/septiemfiguur, alsmede met de niet-tonaal geplaatste akkoorden in de maten 9 en 13. En de manier waarop de twee septiemen d-cis en a-gis vanaf maat 18 worden geplaatst maakt vooral een relatie tussen d en a zichtbaar - maar deze tonen gaan ook een relatie aan met de dis, en keren in combinatie met de toon gis terug in de eerste klank van het eerste couplet (maat 21). De tonen c, fis, cis en g spelen in de inleiding nog geen rol van betekenis.[3] Zij treden pas vanaf het begin van het eerste couplet, en later in het vierde couplet op de voorgrond, en zullen op deze en vergelijkbare momenten vooral het vestigen van een schijnbare tonaliteit - als contrast tegenover een atonale omgeving - als functie hebben.
Het is natuurlijk gewaagd zo'n tegenstelling tussen twee groepen tonen te poneren. Bovendien wil ik, wat misschien nog gewaagder is, deze tegenstelling koppelen aan een belangrijke inhoudelijke tegenstelling in het gedicht, namelijk tussen 'het ik' en 'het gebeuren' en 'de aankondiging', 'het nieuwe'.
Toch kan het schema in voorbeeld 5 mijns inziens enigszins bijdragen aan het begrijpelijk maken van de in dit stuk aanwezige tegenstellingen tussen (schijnbare) tonaliteit en atonaliteit. Problematisch is dit schema vooral omdat het geen recht kan doen aan de omstandigheid dat tonale en niet-tonale elementen soms tegelijkertijd aanwezig zijn (en dan is met name bijvoorbeeld te denken aan de combinatie van diatonische melodiek met deels niet-tonale samenklanken, zoals vanaf maat 21); het schema moet in die gevallen beschouwd worden als een poging tot weergave van vooral harmonische relaties. Met deze restrictie kunnen de belangrijkste toonrelaties en 'toonbetekenissen' weergegeven worden als in voorbeeld 5. Onder het schema heb ik enkele passages uit het gedicht geciteerd, die ik associeer met of de ene, of de andere toongroep. De tonen d en fis spelen een hoofdrol; hun 'tritonusverwanten' gis en c zijn eveneens van groot, zij het secundair belang; a en cis zijn van ondergeschikte betekenis, en g en vooral es zijn zonder meer twijfelachtig.

## Eerste couplet

De eerste zes maten van het eerste couplet (maat 21-26) zijn te beschouwen als een van de twee hoofdthema's van het stuk, waarbij zowel de zangpartij als de melodie van de eerste viool van grote betekenis voor de rest van het stuk zal blijken. (Het andere hoofdthema vinden we bij 'ich löse mich' vanaf maat 51.) In deze maten is de tegenstelling tussen beide toongroepen voor het eerst duidelijk binnen één segment van de compositie waarneembaar. De structureel belangrijkste samenklanken (in detail aangegeven in voorbeeld 6) zijn:

- een kwint/tritonusklank op d in maat 21, die via een aantal als doorgaand te beschouwen klanken 'oplost' naar een c-klein-drieklank in maat 23;
- een overmatige drieklank met d als laagste toon in maat 24, die via een aantal andere klanken 'oplost' naar een Fis-groot-drieklank in maat 25/26.

De klanken op c en op fis (tritonusafstand!) worden dus als rustpunt gebruikt, en zijn inderdaad consonant. Hiertegenover staan de klanken op d, die als vertrekpunt gebruikt worden en dissonant zijn.
Belangrijker misschien nog dan het concrete verschil tussen consonante en dissonante klanken is het *effect* dat ontstaat bij de overgang naar het c- en het Fis-akkoord. Het is alsof een plotselinge omslag plaatsvindt naar een volkomen andere klankwereld, een 'terugval' naar de wereld van consonante, via tonale spanningen aan elkaar gerelateerde samenklanken. Maar we hebben op een ander waarnemingsniveau op het moment dat het eerste couplet begint ook al te maken met een vergelijkbare 'terugval': tegenover de abstracte, atonale inleiding wordt nu door de homofone zetting en de structuur van de zangmelodie een schijnbare tonaliteit gevestigd.
In het horizontaal verloop van dit eerste hoofdthema blijkt overigens ook de kwart weer een belangrijke rol te spelen. In de eerste viool is deze te vinden tussen gis en es (dit zijn overigens de begintonen van de terts/septiemfiguur en zijn eerste verplaatsing in maat 1). Belangrijker lijken mij de kwarten in het begin van de zangpartij (tussen d, g en c), maar aan-

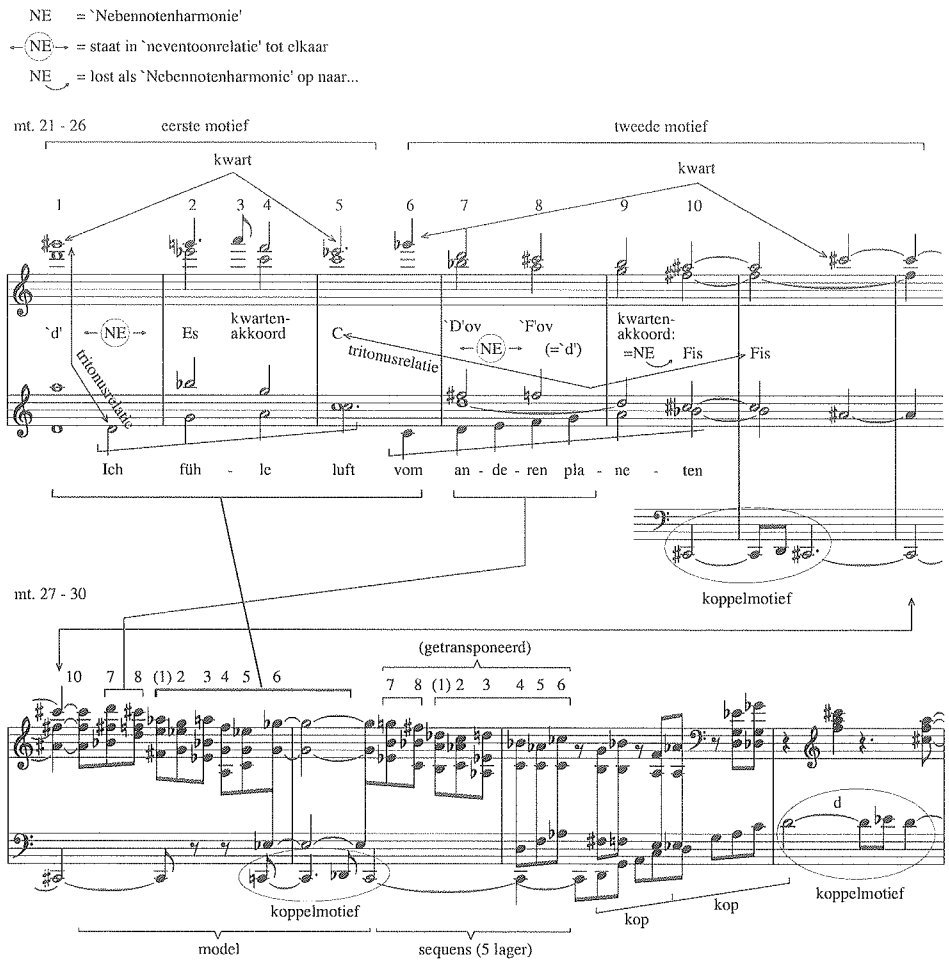



*Voorbeeld 5*

3 Met uitzondering van het akkoord op c in maat 15, en de tritonus cis/g in maat 3/4 (altviool) en 7/8.

gezien deze melodie volledig diatonisch is, heeft hij sowieso een 'kwartig' karakter. Hierdoor ontstaat een verdere tegenstelling binnen dit eerste hoofdthema: een contrast tussen enerzijds diatoniek in de zangpartij, en anderzijds chromatiek in de akkoordopeenvolgingen en in de melodie van de eerste viool. Deze laatste tegenstelling lijkt mij vergelijkbaar met het bij maat 1 gesignaleerde contrast tussen het verplaatsingsinterval, de kwint, en de structuur van de terts/septiemfiguur. Een andere, directere relatie van de zangpartij met de inleiding is met de kwintencascade in maat 3 en vanaf maat 6.
De secundebeweging cis-d-cis in de cello in maat 25-27 tenslotte kan in verband worden gebracht met de septiem d-cis van het eind van de inleiding (maat 18-20); bovendien is een relatie te leggen met de akkoorden op d in de maten 9 en 21. Aangezien een dergelijke secundebeweging een aantal keren dient om gedeeltes met elkaar te verbinden lijkt mij 'koppelmotief' hiervoor wel een aardige benaming.

In maat 27 en 28 suggereren klank en beweging een volledige terugkeer naar de atonale wereld van de inleiding. Toch is dit niet helemaal waar: bij nadere beschouwing blijken de klanken uit de maten 21-26 in maat 27 in principe ongewijzigd terug te keren (alleen vanwege de nu feitelijk driestemige zetting in 'gereduceerde' vorm). En in maat 28 staat vervolgens een sequens (een kwint lager) van maat 27. Afgezien van de drastische verandering van het karakter (alle samenklanken uit de maten 21-26 keren in slechts één maat terug; de melodie ontbreekt) is ook de volgorde van de klanken gedeeltelijk veranderd (zie voorbeeld 6: de klanken 7 en 8 verschijnen aan het begin). Men kan hierin een toepassing zien van een techniek die vanaf ongeveer de eeuwwisseling steeds meer kenmerkend wordt voor niet-tonale muziek.
Aangezien een duidelijk tooncentrum ontbreekt, en samenklanken daardoor ook geen specifieke 'richting' of 'tendens' meer hebben, is het in principe niet meer nodig samenklanken in een bepaalde volgorde te




*Voorbeeld 6*

plaatsen; ze worden tot compositorisch materiaal, dat door de componist op 'willekeurige' plaatsen in een stuk kan worden gebruikt.[4] Dit geldt overigens in dit stuk niet alleen voor de samenklanken, maar ook voor sommig melodisch materiaal, met name waar dit is afgeleid van de terts/septiemfiguur. Vooral in het tweede hoofdthema (vierde couplet, vanaf maat 51) zal blijken dat een melodie kan ontstaan door permutatie van de intervallen waaruit deze figuur bestaat (waarover later meer). Met andere woorden: beslissingen over de volgorde van klanken, en over de volgorde van tonen in een horizontale lijn zijn niet meer afhankelijk van een tonale context, of van een tonaal systeem als zodanig. Het elementaire materiaal zelf is aan voortdurende verandering onderhevig - een verschijnsel dat al enigszins doet denken aan principes die later bijvoorbeeld in twaalftoonmuziek zullen worden toegepast. In de woorden van Adorno (in een artikel over de *Orchesterstücke* op. 16):

> "Diese Themen jedoch sind - heute erst liegt es offen zutage - die Regeln der Stücke. *Sie sind 'Grundgestalten' bereits in einem ähnlichen Sinn wie das Material in der 'Komposition mit zwölf Tönen'*, nur daß diese Gestalten nicht aus Zwölftonreihen, sondern frei gebildet sind. Das will sagen: die Variation des melodisch-motivischen Materials vollzieht sich derart radikal, daß es wirklich nur noch Material darstellt, an dessen originaler Harmonik und vor allem Rhythmik keineswegs festgehalten wird, das auch melodisch, unter Ausnutzung der Beziehungen der Gestalten untereinander, erhebliche Modifikationen erlaubt. Weiter: im Rahmen jener Technik der Grundgestalten kommt nichts vor, was nicht aus den Grundgestalten abgeleitet wäre."[5]

Hierbij moet echter wel aangetekend worden dat de veranderingen aan met name het melodisch materiaal nog aanmerkelijk minder radicaal zijn dan in opus 16 (met uitzondering wellicht van de manier waarop de intervalrelaties van de terts/septiemfiguur in met name het tweede hoofdthema worden verwerkt); over het algemeen blijven de afzonderlijke 'Gestalten' redelijk tot goed herkenbaar.
In de maten 29 en 30 wordt duidelijk verwezen naar het uitgangspunt in maat 21. Via een herhaling van de zang-melodie in de cello (gecombineerd met secundegewijs dalende septiem/terts- en septiem/kwart-klanken in de overige stemmen) wordt in maat 30 het klein/groot septiemakkoord op d bereikt - waarmee dus ook weer een verband wordt aangebracht met de inleiding.

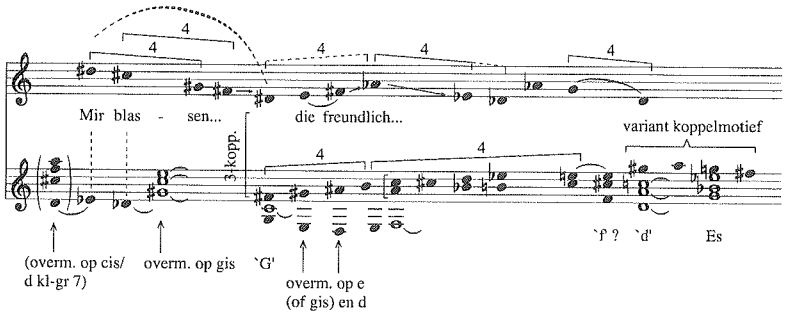
In het tweede gedeelte van het eerste couplet (vanaf maat 31, zie voorbeeld 7) kunnen de eerste vier tonen van de zangpartij wellicht worden beschouwd als een tritonus getransponeerde permutatie van de eerste vier melodietonen in maat 21-23.[6] Deze tritonusrelatie d-gis is overigens ook te vinden in de afstand tussen de overmatige drieklanken in maat 24 (op d) en maat 31/32 (op gis), tussen het koppelmotief zoals dat in maat 30/31 in de cello verschijnt en het motiefje in de eerste viool in maat 35/36 (dit motiefje is ook te beschouwen als een variant van de bovenstem in maat 21/22). Net als in maat 21-26 lijken de eerste vier tonen van de zangpartij, evenals de voornaamste melodische steunpunten tot maat 34 (cis, gis/as en dis), te verwijzen naar kwart/kwint- en klein septiem/grote secunde-relaties. Anderzijds is natuurlijk duidelijk, dat de zangpartij in maat 31-35 zijn voorheen diatonische karakter verliest.
De klanken vanaf maat 33 zijn te beschouwen als 'doorgaand': ze verbinden de overmatige drieklank (eerste tel maat 33) via een (dominant?) akkoord op a met het 'd'-akkoord in maat 35 (weer 'oplossend' naar Es in maat 36), waarbij de twee bovenstemmen voornamelijk in tertsen bewegen. Maat 35/36 is hierbij weer op te vatten als een soort 'omslag': zowel de akkoorden (op d en es) als de laatste twee tonen van de melodie verwijzen terug naar het begin van het eerste couplet.
Mijns inziens kunnen we stellen dat in het geheel van de maten 31-35 de tonen gis en d een hoofdrol spelen: gis als basis van de overmatige drieklank, als uitgangspunt voor de permutatie dis-cis-gis-fis in maat 31, en als melodisch hoekpunt in de maten 33 en 34; d als slottoon van de melodie, als grondtoon van het akkoord in maat 35, en als grondtoon van het klein/groot septiemakkoord van waaruit dit gedeelte van start gaat (maat 30) (zie voorbeeld 7).
Terugblikkend op het gehele eerste couplet is vooral het volgende van belang:

- De toon d staat centraal, vanwege zijn status als grondtoon van de centrale samenklanken, maar ook vanwege zijn betekenis in melodische zin. De toon gis gaat in een aantal opzichte een relatie aan met de d: als tritonus in een d-klank (maat 21), en als melodisch hoekpunt vlak voordat melodie en harmonie d bereiken (maat 33/34). De tritonus

4 Vergelijk de in voetnoot 1 genoemde artikelen van Manfred Pfisterer.

5 Theodor W. Adorno, "Schönberg: Fünf Orchesterstücke , op. 16." Voor het eerst gepubliceerd in *Pult und Taktstock* 4 (1927), Sonderheft: Arnold Schönberg und seine Orchesterwerke, p. 36-43; hier geciteerd uit *Die Wiener Schule* (zie voetnoot 1).

6 Letterlijke transpositie zou de volgorde gis-cis-dis-fis opleveren.




*Voorbeeld 7*

d-gis wordt bovendien als transpositie-interval gebruikt (in de relatie tussen enerzijds maat 21-30, en anderzijds maat 31-35).

- De tegenstelling tussen d (en gis) en fis (en c) wordt manifest in maat 21-26. Bovendien wordt hier duidelijk dat de tegenstelling tussen de 'd-groep' en de 'Fis-groep' onder andere betekent dat met elkaar contrasterende typen samenklanken worden gebruikt.
- Het feit dat men een 'omslag' kan horen in maat 21 betekent dat het conflict tussen 'tonaal' en 'atonaal' zich afspeelt op meerdere waarnemingsniveaus, waarbij de associatie met tonaliteit vanaf maat 21 primair te maken heeft met het zettingstype. Een soortgelijk contrast is te zien in de gelijktijdigheid van een diatonische melodie in een chromatische context.
- Het eerste couplet contrasteert sterk met de inleiding. Toch zijn er ook allerlei duidelijke verbanden, met name door de belangrijke status van de tonen d, gis en a, en door de in beide vormdelen aanwezige 'diatoniek-op-de-achtergrond' in verband met de speciale rol van kwint en klein septiem en hun omkeringen.

## Tweede en derde couplet

In het gedeelte van maat 36 tot maat 51, waarin Schönberg het tweede en derde couplet verwerkt, worden vrijwel alle elementen van de inleiding met enkele belangrijke elementen van het eerste couplet gecombineerd. In tegenstelling tot met name het begin van het eerste couplet wekt deze passage de indruk overwegend niet-tonaal te zijn, wat vooral wordt bewerkstelligd door het motivische en melodische materiaal. Uiteraard ligt ook nu de vraag voor de hand of deze eerste indruk in zoverre wordt bevestigd, dat de tonen uit de 'd-groep' prevaleren. Hiervoor zijn inderdaad wel aanwijzingen te vinden. Zo wordt de terts/septiemfiguur een aantal keren geciteerd, met de gis als begintoon letterlijk, en met de a als begintoon in gevarieerde[7] vorm. Een overmatige drieklank op gis, zoals deze voorkwam bij 'blassen' in maat 31, is terug te vinden in de maten 42, 44, en 49 - zij het in meer 'verhulde' vorm.[8] Ook in de tertsenketens zoals deze vanaf de tweede helft van maat 46 optreden (en al in maat 37 worden 'aangekondigd') lijkt de 'd-groep' de overhand te hebben: de grote tertsen (en overmatige drieklanken) op a en met name as/gis lijken van grotere betekenis dan de overige.[9]

Opvallend is dat de zangpartij in maat 36 op a begint (een tritonus vanaf de dis waarop in maat 31 werd begonnen, en kwintafstand t.o.v. de begintoon d in maat 21), en dat de tonen d en a in maat 36/37 als hoekpunten fungeren. In eerste instantie daalt de melodie, evenals in maat 31 (tegenover een vooral stijgende beweging in maat 21-26). In maat 38-40 maakt de zangpartij voornamelijk gebruik van permutatie van het begin van de terts/septiemfiguur - een duidelijke verwijzing naar de inleiding. Daarbij valt op dat de begintoon in de zangpartij in maat 39 in tritonusrelatie staat tot de begintoon van de terts/septiemfiguur in de tweede viool/altviool, en in maat 40 tot die van de eerste viool (d-gis respectievelijk a-es). Vanaf 'um nach dem' is de melodie door de dalende beweging en door het gebruik van de tonen dis, cis en gis als hoekpunten vooral verwant met maat 31 en 41, en daardoor indirect met maat 36. Vanaf 'mit einem' heeft de zangpartij dezelfde chromatisch dalende

7 Maat 39-41, na twee 'aanloopjes' in maat 36/37 die vooral ritmisch al aan deze figuur doen denken, maar qua toonhoogte-organisatie de melodie bij 'ich fühle luft' weerspiegelen, daardoor opnieuw een verband tussen beide elementen suggererend.

8 Overigens zijn de maten 31-35 en 41-43 ook verder zowel harmonisch als melodisch sterk verwant, wat echter maar zeer ten dele waarneembaar is, omdat de melodie deels anders gestructureerd is, en vooral omdat de onderliggende klanken in vergelijking met maat 31-34 ten opzichte van de melodie zijn verschoven - vergelijk de opmerkingen van Adorno hierboven.

9 Er is hier uiteraard een verband met de overmatige drieklank in de terts/septiemfiguur; een directer verband - vooral in ritmisch opzicht - is echter met de tertsen in maat 7 en 8.

grote tertsen als de eerste viool, om tenslotte te eindigen met de tonen es en d. Gezien het feit dat de belangrijkste steunpunten van de zangpartij alle in de 'd-groep' te vinden zijn (namelijk d, a en es), en dat de terts/septiemfiguur in maat 39/40 op gis en a inzet, lijkt ook in het horizontale verloop van de maten 36-49 de 'd-groep' de overhand te hebben. Dit verandert vanaf maat 49. De begeleiding eindigt na de tertsenreeksen in de maten 46-49 namelijk op de klank g-a-f (te herleiden tot twee grote secundes, of kleine septiemen), terwijl de tweede viool en altviool nogmaals (maar dit keer veel sneller) de terts/septiemfiguur citeren, met gis, g, fis en weer gis als begintonen. In maat 50 ontwikkelt de klank g-a-f zich tot een kwintloos klein septiemakkoord op g, terwijl de melodie een soort uitvergroting heeft van het slot van de terts/septiemfiguur. (De slottoon c hierin zal zorgen voor verbinding met het vierde couplet.) Op het allerlaatste moment (in maat 51) blijkt dat we de klank in maat 50/51 waarschijnlijk ten onrechte als klein septiemakkoord hebben opgevat: deze ontpopt zich namelijk als voorstadium van een kwartklank g-c-f-bes, die als 'Nebennotenharmonie' van de Fis-klank aan het begin van de volgende strofe gaat fungeren. Men kan stellen dat zo vanaf het akkoord op g een overgang wordt bewerkstelligd tussen de 'd-groep', die het tweede en derde couplet beheerst, en de 'Fis-groep', die in het vierde couplet de boventoon zal blijken te voeren.

## Vierde couplet

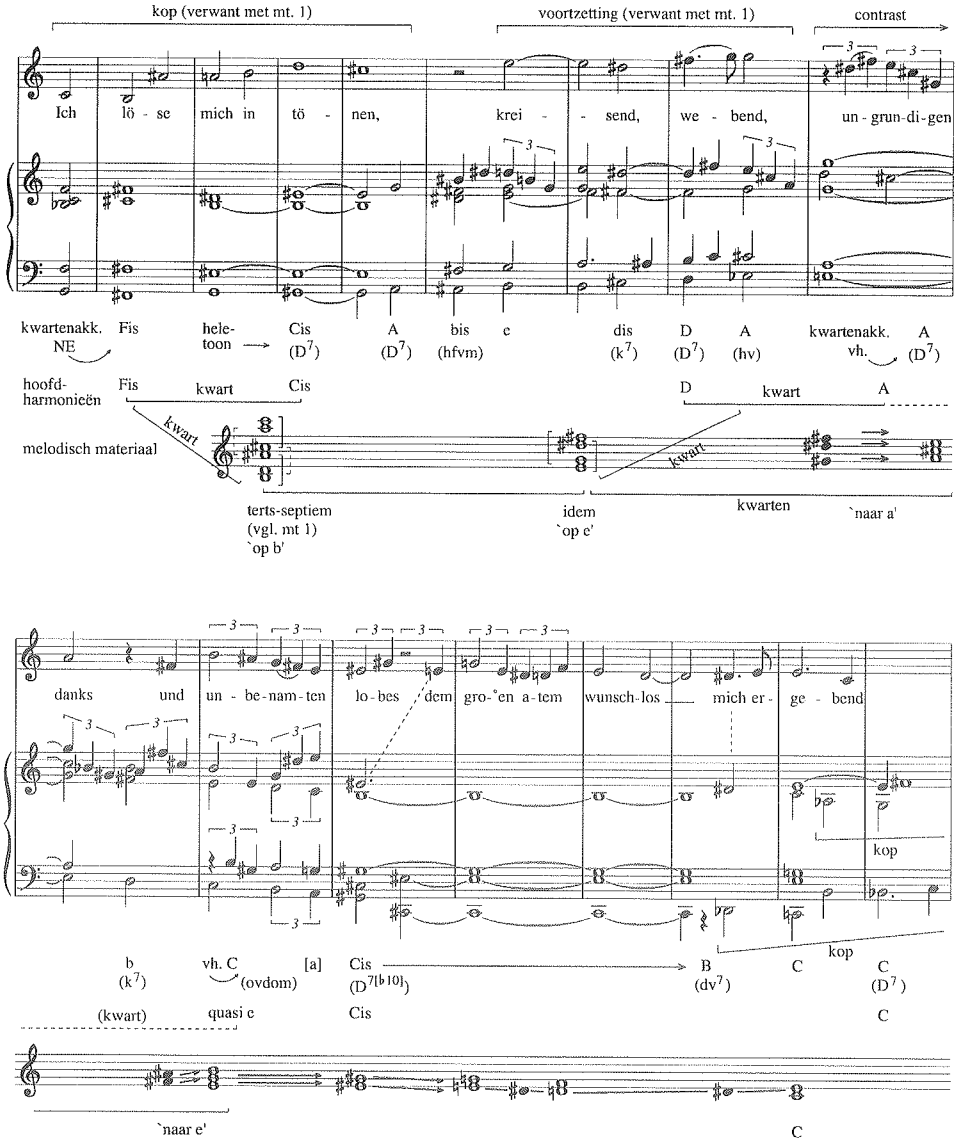
In dit tweede hoofdthema wordt een andere, meer op intervalrelaties gebaseerd verband gelegd met zowel de inleiding als de voorgaande coupletten. De betrekkelijke rust en homofonie in de zetting, en de gesuggereerde harmonisch-tonale wijze van klankverbinding doen denken aan maat 21-26; ook de gebruikte samenklanken vertonen overeenkomsten. Melodisch is er echter ook een belangrijk verschil met deze maten. De volgende klanken staan centraal (zie ook voorbeeld 8):

- aan het begin (maat 52) een kwartenklank met fis als laagste toon. Het lijkt mij mogelijk de toon b hierin als een soort 'vreemde' vertraging op te vatten - vreemd omdat hij niet in hetzelfde octaaf oplost, en de ais daardoor niet echt als oplossing klinkt - en de klank een grote drieklank op fis te noemen. In de combinatie van kwart en secunde kunnen we tevens een analogie zien met het begin van de melodie bij 'ich fühle luft' in maat 21.
- een dominantseptiemakkoord op cis. Dit treedt voor het eerst op in maat 54/55, en wordt daar betrekkelijk snel weer verlaten (hoewel het, aan het eind van de eerste 'boog', zeker wél opvalt). Vanaf maat 62 beheerst het de laatste regel van het vierde couplet, om uiteindelijk als een overmatig kwintsextakkoord op te lossen naar C-groot in maat 66.

Het materiaal van het begin van de melodie vanaf maat 52 is afgeleid van de terts/septiemfiguur uit de inleiding: we kunnen hier spreken van permutatie van de twee toongroepen b-d-ais en cis-a-c. Ook het tweede gedeelte van de melodie, bij 'kreisend, webend', kan worden beschouwd als ontstaan uit permutatie van twee in elkaar geschoven toongroepen (e-g-dis en g-dis-fis). Ik denk dat de melodie vanaf 'ungründigen danks' daarentegen in essentie ontstaan is door omspeling van de onderliggende harmonieën. De situatie is hier tegengesteld aan die van maat 21-26. Daar was immers sprake van een diatonische melodie in combinatie met een reeks samenklanken waarin de atonale 'd-groep' de boventoon voerde. Hier is het begin van de melodie afgeleid van de atonale terts/septiemfiguur, en behoren de belangrijkste akkoorden tot de tonale 'Fis-groep' (zie voorbeeld 8).

De gedeeltelijke tegenstelling tussen het vierde couplet en het eerste tot en met derde couplet vertoont overeenkomsten met de structuur van het gedicht van George. De eerste regel van het gedicht vormt een duidelijk contrast met de overige regels van de eerste drie coupletten. Het vierde couplet vormt een contrast met het voorafgaande, maar kan tevens worden beschouwd als een voortzetting van de eerste regel. De overige regels van de eerste drie coupletten beschrijven het 'gebeuren' zelf, en het vierde couplet de reactie van 'ich' hierop (zoals ook eigenlijk al de eerste regel van het eerste couplet). In zekere zin wordt hier het subjectieve, dat wat 'ich' voelt, en wat er met hem gebeurt, uitgedrukt in werkwoordsvormen als 'fühle', 'löse', 'sich ergebend', geplaatst tegenover het objectieve van de handeling, uitgedrukt vooral in werkwoordsvormen als 'blassen', 'fahlen', 'erloschen'. Ook in de overige coupletten van het gedicht is deze tegenstelling duidelijk zichtbaar - een tegenstelling die in de laatste beide regels tegelijkertijd op de spits wordt gedreven en gesublimeerd. Dit wordt door Schönberg inderdaad ook 'gecomponeerd', door het combineren van de beide hoofdthema's van het stuk. Ik kom hier later op terug.

Het is interessant dat de atonale terts/septiemfiguur in de melodie bij 'ich löse mich' terugkeert juist op een moment in het gedicht waar de situatie van de muziek van de Weense School rond 1910, en meer in het algemeen de stand van zaken in het denken over componeren rond de Eerste Wereldoorlog, beschreven lijkt te worden. Zowel het 'uiteenvallen' van de muziek in losse tonen en intervallen, als het bijna als zoeken klinkende 'cirkelen en weven' in vroege atona-




*Voorbeeld 8*

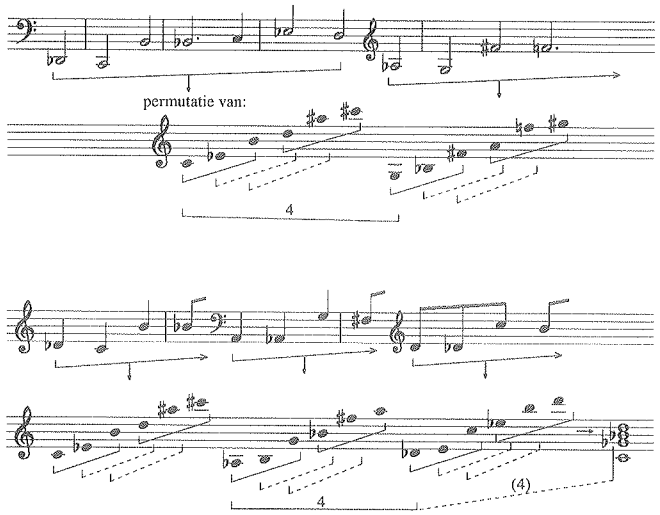
Maat 51-67

le stukken lijken hier door George weergegeven. Los van de bedoelingen van de dichter is het zeer waarschijnlijk dat Schönberg deze of vergelijkbare associaties heeft gehad, en om die reden voor juist dit materiaal koos. Als we bovendien bedenken dat hierboven een duidelijke relatie aangetoond kon worden tussen de melodie van het vierde couplet en de terts/septiemfiguur van de inleiding, lijkt het achteraf alsof de eerste maten van het stuk door hun atonale karakter, hun op 'losse' intervalrelaties gebaseerde structuur en hun kennelijke permuteerbaarheid vooruitwijzen naar de tekst van juist het vierde couplet.

De maten 66-74 zijn een soort tussenspel, maar tegelijk ook vervolg van het vierde couplet. De kop van het tweede hoofdthema wordt hier namelijk gebruikt voor een aantal imiterende inzetten (waarvan de eerste al in maat 65 begint). Net als in het vierde couplet is het melodisch materiaal dus ontstaan uit permutatie van de terts/septiemfiguur. Hierbij fungeert de kwart/kwint als afstand tussen de materiaalgroepjes, zoals we ook al in het tweede hoofdthema zagen, en bij de verplaatsing van de terts/septiemfiguur in maat 1. Uitgaande van de materiaalgroepjes vinden we inzetten 'op' c, g en weer c (in de verkleining); de laatste drie inzetten (in de tweevoudige verkleining) zijn 'op' des en op as (zie voorbeeld 9). Op de des na komen alle genoemde tonen voor in de 'Fis-groep'. De tweede viool heeft vanaf maat 67 een aantal

(grotendeels chromatische) tertsenketens. In maat 67-69 vormen hierin de tonen d en cis de voornaamste hoekpunten, in maat 69-71 zijn de es en de a opvallend, en in maat 72 en 73 de hoogste tonen gis en a. Op de cis na komen de belangrijke hoekpunten van de tertsenketens alle voor in de 'd-groep'.
Het tussenspel eindigt in maat 74 min of meer zoals het begon, namelijk met een klank op c (dit keer een tertsloos hardverminderd dominantseptiem-none-akkoord, waarin men ook een overmatige drieklank ges-bes-d weerspiegeld kan zien), zodat de balans - vooral ook omdat de tertsenketens slechts begeleiding vormen - doorslaat ten gunste van de 'Fis-groep'. Ook in dit opzicht is het tussenspel een voortzetting van het vierde couplet, en contrasteert het samen met dit vierde couplet met de coupletten 1-3.

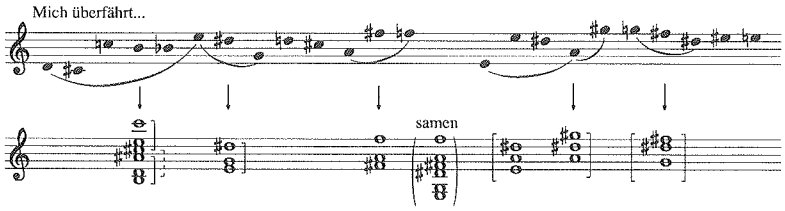
terts/septiemtoongroepje (fis-a-f). Vanaf maat 76 bestaat de melodie voornamelijk uit 'ingevulde' grote septiemen, terwijl de laatste twee maten (79 en 80) uitcomponering lijken van de toon dis, onder andere door middel van zijn tritonus a. De belangrijkste hoekpunten in de melodie (in de maten 74-76 met name cis, en in mindere mate fis, in de maten 77-81 gis en es) suggereren een geleidelijke overgang tussen, of een combinatie van de 'Fis-groep' en de 'd-groep'.
De begeleiding biedt echter weinig houvast voor deze veronderstelling. Hier verschijnt de terts/septiemfiguur weliswaar vijf keer volledig, beginnend op tonen uit zowel de 'Fis-groep' als de 'd-groep' (achtereenvolgens fis, g, gis, d en c). Maar zowel de keuze van de begintonen van de hierop volgende onvolledige inzetten (cis en g), als de omstandigheid dat dit couplet wordt 'omlijst' met akkoorden op c en cis maken dat de balans - net als in het vorige couplet - toch eerder doorslaat in de richting van de 'Fis-groep'. Bovendien doet de 'homofone zetting' in maat 79-82 enigszins denken aan de maten 51-67 (en in mindere mate aan maat 21-26). Op een variant van het koppelmotief (de ambitus wordt uitgebreid tot de tritonus g-cis) staat een reeks samenklanken, waarin de klanken op cis (overmatige drieklank in 79, en een gedeeltelijk als kwartenakkoord klinkende dominantklank in 81/82) en g het meest opvallen.
De eerste en tweede viool zijn in maat 74-78 ondanks de dynamiek te beschouwen als begeleiding; de chromatisch verschoven overmatige drieklanken in maat 74 en 76, maar ook de kleine tertsen in maat 75 doen hierbij denken aan de tertsenketens in de maten 68-73.




*Voorbeeld 9*

## Vijfde couplet

Ook in het vijfde couplet (maat 74-82) kan de zangpartij bij 'mich überfährt ein ungestümes wehen' worden beschouwd als een permutatie van de eerste drie tonen van de terts/septiemfiguur. Daarbij komt één toongroep letterlijk, en een tweede toongroep bijna letterlijk overeen met de groepjes in maat 51-55 (namelijk de groepjes b-d-ais en cis-e-c; het derde groepje is: e-g-dis). Bovendien is de structuur van het tweede en derde groepje samen vergelijkbaar met de toongroep in maat 56/57 (vergelijk voorbeeld 8).
Wat natuurlijk opvalt is dat de melodie aan het begin klinkt als een 'sequens' van 51-55, maar al snel een andere kant blijkt op te gaan. Dit hangt samen met de keuze voor een andere permutatie (vergelijk voorbeeld 10 met voorbeeld 8). Ook de drie melodietonen bij 'im rausch' kunnen worden afgeleid van een




*Voorbeeld 10*
Melodisch materiaal maat 74-78

## Zesde couplet, zevende couplet en eerste regel achtste couplet

Het zesde en zevende couplet, en de eerste regel van het achtste couplet worden door Schönberg met elkaar verbonden, hoewel door de onderbreking in de zangpartij in maat 90/91 enige scheiding wordt aangebracht tussen het zesde en zevende couplet. Met name doordat materiaal uit de voorafgaande gedeeltes sequensmatig wordt verwerkt, dan wel in 'lagen' over elkaar heen gelegd, lijkt dit gedeelte een doorwerkingsachtig middendeel. De begrenzing door de orgelpuntachtige klank op des in maat 82, en de 'stolling' op de klank op g vanaf maat 97, gevolgd door de als radicale verandering waarneembare overgang naar de klank op fis in maat 100 versterken deze indruk. Ook dynamiek en tempo dragen hieraan bij: zowel maat 83 als 100 wordt ingeleid door een crescendo en een molto ritenuto, en beide keren is sprake van een subito piano in combinatie met een tempowisseling. De maten 83-99 worden dus als contrasterend met hun omgeving ervaren - waardoor maat 100 des te meer als een repriseachtige terugkeer zal klinken. Met name op plekken waar motieven worden gecombineerd, lijkt dit te gebeuren op een manier die in een tonale context vrijwel onvoorstelbaar zou zijn: motieven worden, zo schijnt het, volledig 'vrij' over elkaar heen gelegd, en volledig losgemaakt van hun oorspronkelijke context.[10]

In maat 83 wordt het ostinato van de maten 10-13 weer opgepakt, wat ritmisch al voorbereid werd in de maten daarvoor. De begeleidende stemmen behouden tot maat 100 een ostinaat karakter. Evenals maat 10-13 bestaan de maten 83-85 voornamelijk uit samenklanken van telkens wisselende samenstelling op e, waarbij de tritonusafstanden gis-d en ais-e op de voorgrond treden (ook dit doet denken aan de maten 10-13). Met name de laatstgenoemde tritonus maakt dat de klank duidelijke overeenkomsten vertoont met de eerste klank op d bij 'ich fühle luft' (op e zou deze klank luiden: e-b-(e)-ais).

De eerste vier tonen van de melodie wijzen terug naar maat 51 (het zijn op de octaafverplaatsing na dezelfde tonen), en dus ook naar maat 74. De rest van de melodie in maat 85/86 (tot 'lüpfen') is echter niet van het vierde of vijfde couplet af te leiden. Het is natuurlijk goed mogelijk dat de melodietonen met name in maat 85 omspeling zijn van de onderliggende samenklanken: op de f na komen alle tonen in de melodie in maat 85 ook in de samenklanken vanaf maat 83 voor.[11] Van belang is in maat 86/87 en 88/89 het optreden van een uitgebreide versie van het koppelmotief in de cello (gevolgd door een sequens, een grote secunde lager). Op de tonen fis, f en es van dit koppelmotief verschijnen klanken die kunnen worden beschouwd als 'hele-toon-met toevoegingen'. Met name de klank op es kan, omdat deze een compleet heletoonveld vormt, ook worden beschouwd als combinatie van twee overmatige drieklanken op secundeafstand: es-g-b en f-a-cis. De begeleiding (tweede viool/altviool) bereikt aan het eind van maat 88 de septiemen a-gis en d-cis - net voordat in maat 88 de beginmotieven van het eerste couplet terugkeren; het optreden van deze septiemen is te beschouwen als een analogie met de maten 19/20.

De maten 83-87 lijken vooral te worden bepaald door materiaal afkomstig uit de inleiding (het ostinato, het motief in de eerste viool, de septiemen d-cis en a-gis) in combinatie met het koppelmotief uit het eerste couplet. Na maat 87 daarentegen wordt voornamelijk gebruik gemaakt van de twee melodieën van het begin van het eerste couplet. De zangpartij heeft

10 Vergelijk het Adorno-citaat hierboven.

11 Het is in principe mogelijk de melodie ook na de eerste vier tonen van terts/septiemfiguurtjes af te leiden; dit lijkt mij echter hoogst speculatief. Het zou daarbij gaan om de volgende combinatie van toongroepjes: d-f-cis/cis-a-c/c-dis-b/b-g-ais. Ook de tweede boog in de zangpartij (maat 86/87) zou - even speculatief - kunnen worden opgevat als zo'n permutatie (namelijk van de toongroepjes e-g-dis/dis-fis-d/d-f-ais(?)-cis/cis-e-c). Waarschijnlijker is ook hier dat de melodie 'vrij' is ontworpen, namelijk - evenals in maat 85 - vanuit een paar begintonen (hier vooral e-g-dis) die wél duidelijk, ook hoorbaar in relatie staan tot reeds bekend materiaal. De relatie tussen de beginpunten en belangrijkste hoekpunten in beide melodieën (volgens mij de tonen e, g, dis, fis en eventueel de slottoon bis) doet overigens vrij duidelijk denken aan de terts/septiemfiguur.

namelijk vanaf maat 88 twee inzetten van de kop van het eerste hoofdthema, op grote-tertsafstand (beginnend op d en op fis). De cello volgt vanaf maat 89 met drie inzetten op kleine-sext(=grote terts-)afstand (beginnend op f, des, a). Tegelijkertijd heeft de eerste viool vanaf de laatste tel van maat 88 twee keer het begin van de bovenstem van het eerste hoofdthema, echter zonder de eerste toon (gis), zodat de afstand tussen begin- en eindtoon door de tritonus g-cis wordt gevormd. Misschien is het van belang dat de inzetten in de zangpartij de twee belangrijkste 'contrasttonen' d en fis als begintoon hebben; ook de inzetten op des en as in de cello contrasteren volgens het schema in voorbeeld 5 (de inzet op f is overigens niet uit het schema af te leiden).

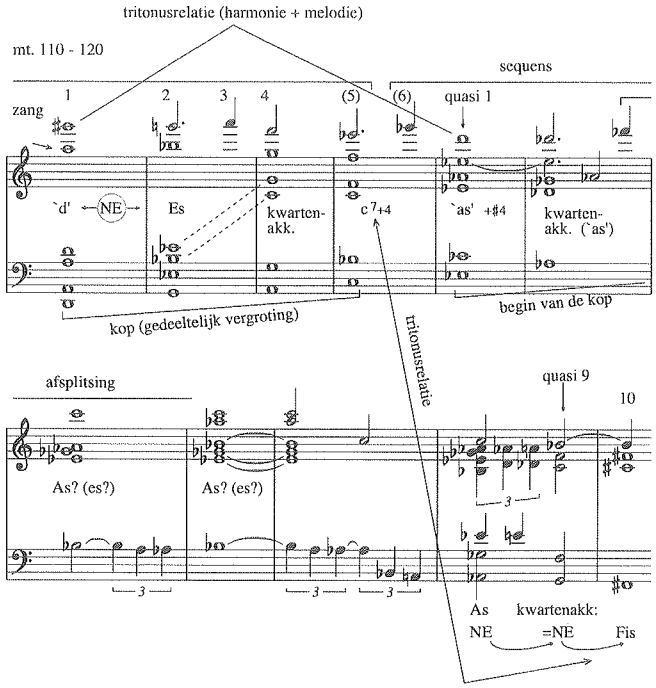
In het tweede gedeelte van dit 'middendeel', maat 92-99, lijkt de melodie eerst (in maat 92/93) vooral de tertsenfiguurtjes, zoals die bijvoorbeeld voorkwamen in de maten 67-71 te weerspiegelen (maar is misschien toch weer 'vrij' ontworpen), en wordt in maat 94 vervolgens even 'gekoppeld' aan de altviool. Dit tweede gedeelte bestaat melodisch verder volledig uit het - gedeeltelijk omspeelde - in sequensvorm herhalen van het kopmotief van de bovenstem van het eerste hoofdthema. Dit kopmotief verschijnt vanaf maat 93 in de eerste viool, waarbij de altviool in kwintafstand 'vorausimitiert'. Dit keer ontbreekt de begintoon van het motief niet, maar doordat slot- en begintonen overlappen treedt ook hier weer steeds een tritonus op de voorgrond (bijvoorbeeld aan het begin gis-d in de eerste viool en cis-g in de altviool).
De overeenkomst met maat 21-26 gaat nu echter verder dan alleen motivische verwantschap: ook de samenklanken in maat 93/94 komen vrijwel volledig overeen met de klanken in de maten 21-26. Het enige essentiële verschil is dat tussen de samenklanken 1 en 2 een samenklank wordt toegevoegd, waarschijnlijk in verband met de imitatie, en dat slechts de eerste zeven klanken verschijnen (vergelijk voorbeeld 6). Afgezien van de 'te laat' verschijnende eerste melodietoon in de eerste viool worden harmonie en bovenstem dus gecombineerd zoals in maat 21-26. De 'vorausimitierende' altviool fungeert als een 'stoorzender'. Vanaf de laatste tel van maat 94 volgt een herhaling waarbij de rollen worden omgedraaid: hier is het de eerste viool die 'vorausimitiert', en de altviool die volgt. Het begin van de zangmelodie in maat 95 - de kwarten d-g-c - is te beschouwen als variant van het 'ich fühle luft'-motief, wat gezien de tekst niet verbazingwekkend is. Vervolgens heeft deze melodie steeds vrijere omspelingen van de motieven in de eerste viool.
In de maten 95-99 wordt toegewerkt naar wat men als het hoogtepunt van het gehele stuk kan beschouwen. Ook het gedicht lijkt hier een climax te bereiken, een climax die alleen maar wordt versterkt door de met behulp van het gedachtestreepje gesuggereerde adempauze, en de verandering van perspectief die daarop volgt. De harmonie neemt vanaf maat 96 een nieuwe wending (nadat een tweede keer de reeks klanken 1 t/m 7 is voltooid, vergelijk voorbeeld 6): via twee overmatige drieklanken (op a en as) wordt aan het eind van de maat opnieuw een klank op d bereikt, in de volgende drie maten gevolgd door een kwartenklank g-c-f-bes, gecombineerd met de terts/septiemfiguur (beginnend op gis, g, fis, e en c). Het is alsof de muziek hier als het ware 'stolt' of 'stikt' in het lange crescendo, een effect dat wordt geïntensiveerd door het ritenuto in maat 99.
De kwartenklank op g is dezelfde als de klank die in maat 51 op de drempel van het vierde couplet verscheen; zowel in maat 51 als in 99 wordt hij gebruikt als 'Nebennotenharmonie' voor Fis. Hij heeft echter dunkt mij ook een duidelijke relatie met het Des-akkoord in maat 82, en dan dus indirect tevens met het Cis-akkoord in maat 62-65. En de relatie die de g-akkoorden in maat 99/100 en 51/52 aangaan met een Fis-akkoord is vergelijkbaar met de relatie Cis-C in maat 65/66: in beide gevallen is sprake van een neventonige relatie, waarbij de tweede klank klinkt als oplossing, op een belangrijk moment in de compositie. Het is hierbij niet zonder betekenis dat de vier grondtonen fis, g, cis en c samen de 'Fis-groep' representeren.

## Achtste couplet, tweede en derde regel

In de maten 100-120 worden de beide laatste regels van het achtste couplet getoonzet, waarbij in het eerste gedeelte, dat loopt tot maat 110, voor het eerst de melodieën van beide hoofdthema's van het stuk met elkaar worden gecombineerd. Dit heeft dunkt mij alles te maken met het gedicht: de laatste twee dichtregels zijn een soort conclusie van alles wat is voorafgegaan. Opvallend is verder vooral dat de inzetten van de beide hoofdthema's - in vergelijking met de rest van het stuk - sneller op elkaar volgen, waardoor vaker een 'omslag' voorkomt (behalve in maat 100 doet zich dit voor in maat 110, en iets minder sterk in maat 120).
Het contrast en het conflict tussen 'de wereld van d' en 'de wereld van Fis' lijkt op de spits gedreven te worden. Beide werelden blijven in beginsel onverenigbaar, maar blijken toch met elkaar te kunnen (of te moeten?) worden gecombineerd, alsof het 'ich', geworteld in de traditie, in de wereld van Fis, weliswaar deel kan uitmaken van de (echte?) wereld van d, maar dit slechts schoorvoetend doet. Het conflict tussen 'ich' en de werkelijkheid, het gebeuren, de toe-

komst, wordt niet opgeheven. Er blijft dus een soort schizofrene spanning bestaan tussen beide werelden. Deze schizofrenie houdt ook later in de epiloog (vanaf maat 120) onverminderd aan. Het is goed denkbaar dat Schönberg (ook gezien zijn bijna Messiaanse gedrevenheid) de laatste twee dichtregels vanwege zinsnedes als 'funke vom heiligen feuer', 'dröhnen der heiligen stimme' op zichzelf heeft betrokken.

De zetting vanaf maat 100 is, zoals ook aan het begin van beide hoofdthema's, quasi-tonaal en homofoon. De zangpartij heeft hier eerst drie keer achter elkaar de kop van het eerste hoofdthema in stijgende grote-secundeafstand, gevolgd door een variant van de voortzetting van dit thema (in maat 104/105). De eerste viool heeft het begin van het tweede hoofdthema (vanaf de c in maat 99). Tot aan 'kreisend' wordt dit letterlijk overgenomen van 'Ich löse mich', waarbij de maten 100-103 overeenkomen met de zangpartij in maat 51-55, en maat 104/105 met de eerste viool in de maten 56 en 57. De altviool heeft vanaf de derde tel van maat 104 de voortzetting van deze letterlijke herhaling, gezet als 'strettoachtige' imitatie. De imitatie van de eerste viool door de altviool wordt vanaf maat 106 voortgezet met varianten van hetzelfde figuurtje; de keus van de toonhoogtes zal hier mede bepaald zijn door de harmonie.
De harmonie in de maten 100-110 is aan het begin vergelijkbaar met het vierde couplet: uitgangspunt is weer de Fis-klank, gevolgd door dominantseptiemakkoorden op cis en op a. Daarna volgen boven een chromatische bas andere samenklanken, namelijk een reeks chromatisch stijgende akkoorden, die alle een klein septiem bevatten. Dit mondt tenslotte in maat 109 uit in een overmatige drieklank op a, die in maat 110 op zijn beurt 'oplost' naar de samenklank op d die in maat 21 het begin vormde van het eerste hoofdthema.
De maten 110-120 zijn overduidelijk geënt op maat 21-26, waarbij de melodie van de zangpartij is toegevoegd. Daarbij valt vooral op dat op de hoekpunten van de melodie vanaf 'ich bin ein dröhnen' de tonen as, a, es en weer as verschijnen. Al deze tonen zijn te vinden in de 'd-groep'. De eerste vier maten (110-113) zijn verder een letterlijke herhaling van maat 21-23, waarbij echter wel gedeeltelijke ritmische vergroting plaatsvindt (zie voorbeeld 11).
De maten 114-120 zijn echter anders. In maat 114 begint een sequens (in kleine-secundeafstand), die niet wordt voltooid, maar blijft 'hangen' op bes in de onder- en c in de bovenstem, terwijl de harmonie uit een vaag, tussen as en es 'twijfelend' akkoord bestaat. In maat 119 is het pleit beslecht ten gunste van as, met name doordat deze toon in de bas verschijnt (de klank is dan te interpreteren als dominantseptiemnoneakkoord). Via alweer een kwartenklank op g wordt tenslotte in maat 120 de Fis-groot-drieklank bereikt.

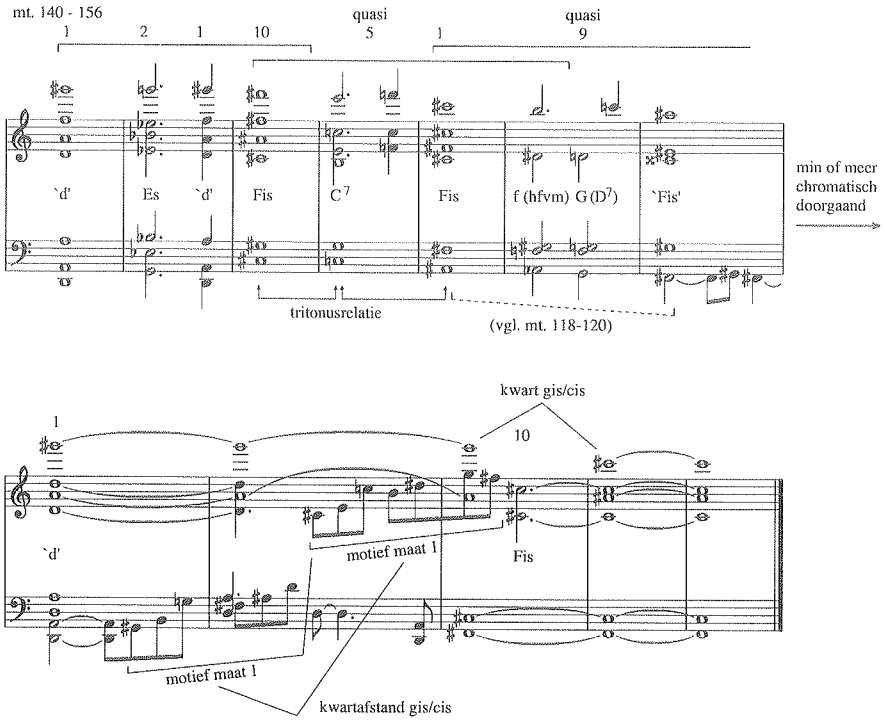



*Voorbeeld 11*

De tegenstelling tussen 'de wereld van d' en 'de wereld van Fis' is in de maten 110-120 op soortgelijke wijze als in 21-26 aanwezig: 'd' en c fungeren als begin- en eindpunt van de eerste vier maten. Vervolgens wordt het vertrekpunt d-overmatig (zie maat 24) weliswaar vervangen door 'as', maar blijft het slotakkoord Fis, alsmede de manier waarop dit wordt bereikt (vanuit een kwartenakkoord als 'Nebennotenharmonie') gehandhaafd.

## Epiloog

In het eerste gedeelte van de epiloog (maat 120-140) lijken de triolenfiguurtjes afgeleid van het 'kreisen und weben' in het vierde couplet (zie de eerste viool in maat 56 en 58, maar ook de zangmelodie bij 'ungründigen danks' in maat 59/60). Een andere overeenkomst met het vierde couplet is het begin- en eindpunt van de harmonie, Fis, en het uitgebreid omspeelde dominantseptiemakkoord op Cis, en het 'omslaan' naar C (hier in maat 134). Het lijkt alsof de tekst 'ich löse mich in tönen' in de maten 120-134 in zoverre geherinterpreteerd wordt, dat de context consonanter, tonaler, en in zekere zin 'berustender' is dan met name aan het begin van het vierde couplet. Via een aantal inzetten van het 'ich fühle luft'-motief in de bovenstemmen (in de verkleining, beginnend op de tonen g, es en bes) en chromatische daling in de beide onderstemmen (cello: van c tot es, altviool: van ges tot des) in de maten 134-139, wordt uiteindelijk weer het 'd'-akkoord bereikt (eerst in maat 140 en nogmaals in maat 152). Deze samenklank lijkt echter veel 'tonaler' te worden behandeld dan alle voorgaande keren, door de vrijwel onmiddellijke nabijheid, en nadrukkelijke aanwezigheid van het Fis-akkoord, en door het ontbreken van de tonaal moeilijk plaatsbare klanken 3, 4, 6, 7, 8 en 9 (vergelijk voorbeeld 12 met voorbeeld 6). Ook hierin kan men een herinterpretatie zien: het 'ich fühle luft'-motief wordt nu in een context geplaatst die vooral harmonisch veel 'milder' aandoet dan in de maten 21-26. Het laatste 'd'-akkoord, in maat 152, wordt met de terts/septiemfiguur gecombineerd (beginnend op gis en cis), en slaat op het allerlaatste moment toch nog om naar het slotakkoord Fis-groot (zie voorbeeld 12).

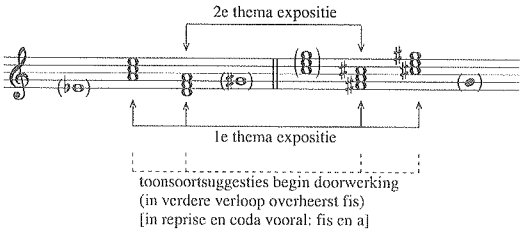



*Voorbeeld 12*

## Conclusie

Het hele vierde deel van opus 10 overziend, is de overwegende indruk dat de 'tonale restanten', alle te vinden in de 'Fis-groep' (zie voorbeeld 5) deel uitmaken van een in 1908 voor Schönberg verloren gegane wereld - een wereld namelijk waar tonen en samenklanken door de aanwezigheid van een tooncentrum

nog in vaste onderlinge relatie stonden, en muzikale structuren onder meer werden bepaald door traditionele verhoudingen tussen consonant en dissonant. Schönberg lijkt naar deze wereld als naar een 'entfernte Geliebte' te verwijzen, maar daar blijft het bij: de toekomst is aan de 'wereld van d', niet aan de 'wereld van Fis' - met hoeveel weemoed ons dat soms ook moge vervullen. Elke poging tot terugkeer is gedoemd te mislukken, want zal altijd klinken als een citaat uit een ver of nabij verleden. Zo klinkt zelfs het ene Fis-akkoord aan het eind van opus 10 al als zo'n citaat, en het is daarmee wellicht tevens een verwijzing naar het 'verleden' van het eerste deel, waarin de voornaamste tooncentra met belangrijke tonen van het vierde deel overeenkomen. In voorbeeld 13 worden deze tooncentra weergegeven, gerelateerd aan de 'toongroepen' van het vierde deel.




*Voorbeeld 13*

Tegelijk worden in dit vierde deel de contouren zichtbaar van een nieuwe 'compositorische weg' - en in zoverre voltrekt zich in dit stuk ook een (nog niet volledige) breuk met de traditie. Te denken valt daarbij uiteraard aan het toepassen van permutatie op groepen tonen of klanken (bijvoorbeeld te vinden in de relatie tussen de terts/septiemfiguur aan het begin van het stuk en het 'ich lose mich'-motief vanaf maat 51, en in de veranderende volgorde van klanken in het eerste couplet). Maar ook de intervalstructuur van sommig materiaal wijst vooruit naar de toekomst van na 1908. Zo zijn de structuur van de terts/septiemfiguur en permutaties hiervan een duidelijke voorbode van wat later kenmerkende 'Weense School-figuren' zullen blijken. Men kan bovendien de opvatting dat de tonaliteit tegen het einde van de vorige eeuw 'onder de last van de leidtoon is bezweken' in zoverre nuanceren, dat het lijkt alsof structuren als deze terts/septiemfiguur atonaliteit tot *gevolg* hebben. Hiermee kan het verdwijnen van de tonaliteit dus (ook) een 'positieve' oorzaak blijken te hebben: niet zozeer een veronderstelde ineenstorting, maar vooral nieuwe compositorische ideeën en daaruit voortvloeiende motieven en klanken lijken aanleiding te zijn geweest de fixatie op een tooncentrum te laten vallen. En doordat een vast tooncentrum ontbreekt is de componist - en ook dit is nieuw in 1908 - vrij in de keus voor toonrelaties, die af kunnen wijken van de relaties binnen het tonale systeem. Deze zelfgekozen relaties kunnen bovendien min of meer gelijkwaardig zowel in de horizontale als in de verticale component van een stuk tot uitdrukking komen.

Het lijkt alsof Schönberg, zich bewust van zijn eigen betekenis als componist op de drempel van een nieuwe periode, met opzet het tonaal-oude tegenover het atonaal-nieuwe plaatst. Misschien kan men zelfs zo ver gaan te menen dat Schönberg in het laatste deel van opus 10 doelbewust en met muzikale middelen de tonaliteit ten einde verklaart - behalve uiteraard het gedicht wijzen verschillende omstandigheden in die richting. Zo zijn overgangen van de 'd-groep' naar de 'Fis-groep' en vice versa veelal te ervaren als 'modulatie' naar een ander 'toongebied' en naar een andere klankwereld. De beide groepen, en met name de 'hoofdtonen' d en fis staan daarbij in scherp contrast tot elkaar, onder andere omdat de gedeeltes die gebaseerd zijn op de 'Fis-groep' statischer, spanningslozer, in zekere zin 'minder interessant' zijn dan gedeeltes die geënt zijn op de 'd-groep'. Waar beide groepen binnen één vormdeel worden gecombineerd, zoals aan het begin van het eerste couplet, staat de 'd-groep' voor spanning, en de 'Fis-groep' voor ontspanning. Het contrast tussen tonaliteit en atonaliteit is echter ook op twee andere niveaus werkzaam:

- Momenten waarop scheidslijnen in de vorm worden gecombineerd met het verschijnen van een 'homofone zetting' zijn sterk met tonaliteit geassocieerd (tegenover voorafgaande atonaliteit). Dit effect - met name hoorbaar aan het begin van het eerste en vierde couplet, en een paar keer in de epiloog - doet zich voor onafhankelijk van de vraag of er werkelijk sprake is van tonaliteit.
- Atonaal en tonaal materiaal is vaak tegelijkertijd aanwezig; op het niveau van intervalrelaties staan hierbij kleine terts en groot septiem (en hun omkeringen) voor atonaliteit, en kwint en klein septiem (en hun omkeringen) voor tonaliteit (zie bijvoorbeeld weer het begin van het eerste couplet; vergelijk ook de inleiding).

De exacte functie van de kwint (en kwart) in het stuk

is te achterhalen via de volgende overwegingen:

1 De terts/septiemfiguur aan het begin van de inleiding wordt vier keer op kwintafstand herhaald (hij verschijnt op gis, dis, bes en f).
2 De kwintencascade in de inleiding begint met dezelfde tonen in omgekeerde volgorde. Hij bestaat uit aanvankelijk acht, later feitelijk twaalf tonen op kwintafstand.
3 De terts/septiemfiguur is te beschouwen als tweedelig, en heeft drie 'steunpunten' op kleineseptiemafstand. Inclusief de drie verplaatsingen levert dit in maat 1 de volgende hoekpunten op: gis-fis-e; dis-cis-b; bes-gis-fis en f-dis-cis. De tonen gis, fis, dis en cis komen twee keer als steunpunt voor, zodat acht verschillende tonen resteren. Deze acht tonen komen geheel overeen met de kwintencascade (min of meer in omgekeerde volgorde).
4 Het 'ich-fühle-luft'-motief is te beschouwen als permutatie van vier tonen op kwintafstand (c, g, d en a). Precies deze vier tonen ontbreken aanvankelijk in de kwintencascade in de inleiding.
5 Aan het begin van het eerste hoofdthema (maat 21-23) komen in de klanken én de melodieën in totaal slechts acht tonen voor. Deze staan in kwintafstand tot elkaar (gis-es-bes-f-c-g-d-a). De voortzetting vanaf de laatste tel van maat 23 brengt onder andere de ontbrekende tonen e-b-fis-cis.
6 De 'grondtonen' van de eerste drie terts-septiemtoongroepjes van het 'ich löse mich' vormen samen met de grondtonen van de twee belangrijkste akkoorden van dit vierde couplet weer een groep van vier tonen op kwintafstand: e, b, fis en cis. Deze vier tonen ontbreken aanvankelijk aan het begin van het eerste couplet (maat 21-23).

Bovenstaande punten geven aanleiding tot de volgende speculatie. Er zou in het stuk sprake kunnen zijn van de aanwezigheid van een 'achtergrond-diatoniek' die zijn neerslag vindt in een driedeling van de kwintencirkel (gis-dis-bes-f / c-g-d-a / e-b-fis-cis). Deze is dan als organisatieprincipe op de achtergrond aanwezig *onafhankelijk* van de vraag of we ons in een 'tonaal' of 'atonaal' gedeelte bevinden. In zekere zin treedt dan dus de kwint, het diatonisch-tonale interval bij uitstek, op als regulatief ook van de atonaliteit. Daarbij zouden dan de toongroepen zoals weergegeven in voorbeeld 5 uiteindelijk beschouwd moeten worden als een afgeleide van de in dit stuk werkzame kwintencirkel; deze is dan zo gekozen dat *binnen* de groepen naast de kwint de tritonus wordt benadrukt[12], en *tussen* de groepen - als 'contrastinterval' - de grote terts. Is hier uiteindelijk (vrij naar Nietzsche) sprake van een 'Geburt der Atonalität aus dem Geiste der Diatonik'?


## Abstract

The exceptional thing about the fourth movement of Schoenberg's Second String Quartet, opus 10, is that it contains solutions to the tonality problem which anticipate a whole new method of composition. In a detailed analysis of this fourth movement, the author shows how the contrast between tonal and atonal is 'composed-out' as though it were a conflict between two 'worlds'. Ultimately this conflict remains more or less unresolved: (seeming) tonal harmony is diametrically opposed to passages with no tonal centre, a different type of sounds, and an organization of the melodic material that is based primarily on interval relationships.


12 Een dergelijke organisatie is in twintigste-eeuwse muziek veel vaker te vinden. Zo treden in het eerste deel van de Muziek voor Snaarinstrumenten, Slagwerk en Celesta van Bartók de tonen a, es, e en bes op velerlei manier op als steunpunten. In de structuur van het thema en in de grote vorm zijn zowel de tritonus- als de kwintrelaties binnen deze 'toongroep' van belang. (Een toongroep overigens, die exact dezelfde structuur heeft als de toongroepen zoals ik die zie in opus 10 van Schönberg.)