

VAN TONALITEIT NAAR TWAALFTOONSTECHNIEK.

Peter-Jan Wagemans

Scriptie naar aanleiding van het theorie examen 1977
aan het Koninklijk Conservatorium voor Muziek te Den Haag

Met dank aan Conny Elderhorst voor al het nachtelijk typewerk.

INHOUDSGAVE.

Voorwoord	p.3
Hoofdstuk I: Tonaliteit als eenheidsgedachte	p.5
1. Wat is tonaliteit	p.5
2. De tonale harmonie	p.8
3. De tonale betrokkenheid van alle componenten op de harmonie ...	p.10
3.1. De klankkleur	p.10
3.2. De melodie	p.11
3.3. Vorm en ritme	p.14
3.4. De dynamiek	p.18
3.5. De tonale eenheid	p.18
3.6. Tonaliteit, schematisch voorgesteld	p.19
Hoofdstuk II: Verstoring van het tonale beeld	p.20
1. De romantische uitdrukkingswereld	p.20
2. De romantische harmonie	p.22
3. Verstoring van de functionaliteit	p.26
3.1. Vermijding van de eerste trap	p.26
3.2. Doorbreking van de functionaliteit als bepaling voor de akkoord opeenvolging	p.27
4. Doorbreking van de eenheidsgedachte	p.35
4.1. De emancipatie van de toon	p.36
4.2. Emancipatie Van het akkoord	p.39
4.3. Emancipatie Van de melodie	p.46
4.4. Emancipatie van de vorm en het ritme	p.48
4.5. Emancipatie van de klankkleur	p.54
Hoofdstuk III: De situatie in de twintigste eeuw	p.56
1. Inleiding	p.56
2. De verrijkte tonaliteit en neo-modaliteit	p.57
3. De atonaliteit	p.60
3.1. De Wat is atonaliteit	p.61
3.2. De consequenties vanuit de ontwikkelingen in de tonaliteit ..	p.73
3.3. De eenheidsproblematiek in de atonaliteit	p.73
4. De twaalftoonstechniek	p.73
4.1. Verklaringen voor het ontstaan van de twaalftoonstechniek ...	p.74
4.2. De ontstaansredenen van de twaalftoonstechniek	p.75
4.2.1. De eenheid in de muzikale ruimte	p.78
4.2.2. Het polyfoon denken	

4.2.3. De eenheid binnen de vorm	
4.2.4. Het conservatisme van Schönberg	
4.2.5. De indoctrinatie	
4.3. Het conceptionele aspect, de crisis	

Bronvermelding

Nawoord in 2005 p.79

ERRATUM.

p. 33. De eerste regel van voorbaald 24: de maatindeling moet als volgt zijn:



VOORWOORD

In deze scriptie wordt een poging gedaan een lijn te trekken vanuit de 18^e en 19^e eeuwse tonaliteit via de atonaliteit naar de twaalftoonsmuziek en de huidige situatie. Daarbij heb ik mij voornamelijk beperkt tot het Duitse cultuurgebied. Weliswaar komen de zogenoemde verrijkte tonaliteit en neo-modaliteit ter sprake, (met o.a. Debussy, Ravel en Stravinsky als hun vertegenwoordigers) maar alleen vanuit hun relatie met de tonaliteit en zijn ontbindingsverschijnselen.

Kennis van theoretische begrippen en historisch verloop wordt aanwezig geacht: voor zover theoretische begrippen uiteen worden gezet, is dit om de lijn van het betoog te verduidelijken.

Het accent van de scriptie ligt op de uiteenzetting van de tendensen die tonaliteit-ontbindend werken, en deze ook inderdaad ontbonden hebben, in een proces dat de gehele 19^e eeuw omvat.

Om dit duidelijk te maken wordt allereerst een poging ondernomen de tonaliteit te definiëren.

De vrije atonaliteit (dus de vrij-chromatische muziek, waaraan nog geen twaalf-toonsreeks aan ten grondslag ligt) wordt vanuit twee kanten beoordeeld: ten eerste een historische (de atonaliteit als resultante van in de 19^e eeuwse tonaliteit gegroeide fenomenen), ten tweede een inhoudelijke (de wezenskenmerken van de vrije chromatiek).

Deze benadering lijkt mij de enige juiste. Zoals de tonaliteit groeide in de modaliteit, maar als autonome stijl door de specifieke eigenschappen van één van zijn wezenskenmerken, n.l. de functionaliteit een geheel ander aanzien kreeg dan de daarvoor liggende stijlperiode, zo groeide de atonaliteit in de tonaliteit.

Alleen al de negatieve benaming van deze stijl (niet-tonaal) duidt op het probleem van de componisten, om de wezenskenmerken van de atonaliteit

(vrije chromatiek) in hun werk tot uitdrukking te brengen. De daarop volgende twaalftoons- en seriële stijl, zijn geen uiting van een crisis in de niet-tonale muziek, maar de crisis van een stijl, die met oneigenlijke middelen wordt georganiseerd.

Tot slot is het frappant te constateren dat geen enkel mij bekend theoretisch geschrift de in deze scriptie geschetste periode adequaat omvat. De theoretici beperken zich of tot het verklaren van de tonaliteit - soms tot en met de meest vergaande ontbindings-verschijnselen -, of tot een verklaring van de twaalftoons- en seriële techniek, waarbij tonaliteit en vrije atonaliteit uitsluitend worden belicht vanuit het twaalf-toons dogma.

Vanwege het feit dat deze studie geen aanvulling of uitwerking van deelaspecten van een reeds enigszins omschreven theoretisch gegeven nastreeft, maar daarentegen een nieuwe historische benadering van de problematiek wil zijn, zullen vele aanvullingen en omwerkingen noodzakelijk zijn, om tot een zo adequaat mogelijke omschrijving van deze uiterst belangrijke periode te komen: en speciaal ten aanzien van de huidige situatie van de componist. Het is dan ook mijn plan deze studie te continueren en t.z.t. deze scriptie ingrijpend te verbeteren en uit te breiden.

In de eerste plaats hoop ik door de situatie in de 19^e en 20^e eeuwse componeren te schetsen, een bijdrage te leveren aan de discussie over de problematiek van de huidige situatie.

HOOFDSTUK I

TONALITEIT ALS EENHEIDSGEDACHTE

1. Wat is tonaliteit.

Tonaliteit wordt over het algemeen gedefinieerd als een stelsel van harmonieën, die allen betrokken kunnen worden op een grondtoon. Hiermee wordt de tonaliteit gelijk gesteld aan het begrip toonsoort. Riemann geeft in zijn 'Handbuch der Harmonielehre' de volgende definitie: "Tonart ist nichts weiter als die Beziehung von Klängen auf einen Hauptklang; die Tonart ist verlassen, sobald diese Beziehung wechselt, was ohne Einführung chromatisch veränderter Töne geschehen kann. Der moderne Name für Tonart in diesem Sinne ist: Tonalität." (blz. 113)

Riemann was een van de eerste theoretici, die een verruimd tonaal begrip invoerde. Het begrip toonsoort in de zin van laddereigen harmoniek was door de vele gealtereerde akkoorden reeds zeer lang een niet meer hanteerbaar theoretisch hulpmiddel. Dat dit begrip nog tot in de laatromantiek kon blijven bestaan geeft een beeld van het onvermogen van de theoretici om greep te krijgen op de sterk expanderende functionele harmonie.

Het begrip tonaliteit staat vanaf Riemann voor een verruimde toonsoort. De verruimingen werden door Riemann met alteraties en tussentrapen aangegeven.

Riemann is tevens een van de eerste theoretici, die het functionaliteitsbegrip verder uitbreidt, door het begrip van de nevendrieklanken in te voeren; het maakt hem de directe erfgenaam van Rameau (om daarna met zijn duale harmonieleer zijn historische weer te reduceren.)

De 19^e eeuwse muziektheorie had zichzelf in een aantal zelfstandige vakken opgesplitst: harmonieleer, contrapunt (harmonisch contrapunt wel te verstaan), orkestratieleer en vormleren (dit laatste werd over het algemeen compositieleer genoemd).

Deze vakken werden apart gedoceerd, zonder dat er veel moeite werd gedaan een synthese, die nu eenmaal wel de praktijk vormde, te bewerkstelligen. Alleen in de vormleer werd hiertoe een poging gedaan; hierin werden ook de melodie- en ritmeleren ondergebracht.

Aparte ritme en melodieleren komen in de 18^e en 19^e eeuw nauwelijks voor.

Afgezien van de orkestratieleer, die in de eerste plaats praktisch gericht was, waren er dus alleen harmonieleren en vormleren (immers het contrapunt was een op het harmonisch contrapunt van Bach en Beethoven geënte leer).

Dit geeft een beeld van de overheersing van de harmonie in de muziek van de 18^e en 19^e eeuw: alleen de harmonie was een autonoom vak. Noch melodie, noch ritme en contrapuntleren konden zonder de harmonie als basis geschreven worden. In de vormleren werd de harmonieleer weliswaar zoveel mogelijk buiten de deur gehouden, omdat de 19^e eeuwse theorie nu eenmaal van een scheiding van de muzikale componenten uitging, maar de praktijk (en de vormleer was het meest op de praktijk, een op de composities gericht vak) maakte dit bijna onmogelijk.

Deze kunstmatige scheiding in de theorie leidde tot een nogal kortzichtig tonaliteitsbegrip, waarin tonaliteit alleen maar als harmonisch begrip werd gebruikt. Slechts in de vormleren komt zo nu en dan het besef van de enorme synthetische kracht van de functionele harmonie boven.

Vincent d'Indy is een der eersten die in een vormleer tot een integratie van theoretische en historische ontwikkelingen wil komen. Zijn 'Cours de Composition Musicale' geeft daarom de meest 'wijd' geformuleerde definitie van tonaliteit tot dan toe:

dl.I blz.108: "La Tonalite: l' ensemble des phénomènes musicaux que l'entendement humain peut apprécier par comparaison directe avec un phénomène constant - la tonique - pris comme terme in variable de comparaison."

De tonaliteit, gedefinieerd als het totaal aan materiaal van het stuk, melodie, ritme, vorm, orkestratie etc. gerelateerd aan een harmonisch begrip: de grondtoon. De definitie doet overigens nog niet helemaal recht aan de enorme invloed die het harmonisch verloop op alle componenten heeft. Vanwege het feit dat het verloop van de componenten zo sterk bepaald wordt door het harmonisch verloop, ontstaat er tussen de componenten zelf een sterke band.

De functionaliteit (de structurele kracht van het harmonisch verloop) dwingt de componenten onderling in een beweging, die, wanneer de muziek een onduidelijk functioneel verloop heeft functionaliteits-suggesterend werkt. In de meest absurde gevallen kan in een volledig niet-functioneel gemiddelde de tonaliteit blijven bestaan als de componenten deze typische tonale beweging maar volhouden. Dat het resultaat hier, zoals gezegd, absurd is valt te begrijpen. (b.v. Schonberg's atonale walsen en

menuetten) De tendensen die leiden tot ontbinding van de tonaliteit moeten dus twee werkingen hebben: in de eerste plaats moeten ze de functionaliteit verstoren, en in de tweede plaats moeten ze de onderlinge betrokkenheid van de componenten uiteen laten vallen. De tonaliteit is het meest zuiver terug te vinden in de rust en het evenwicht van het classicisme; daarin vinden we ook het meest volledige evenwicht tussen de componenten onderling en de meest logische verbinding met het harmonisch verloop. Hierin is door mij in zekere mate uitgegaan van een hypothetisch geval. Momenten van expressie worden in de tonaliteit bereikt door af te wijken van het volmaakte evenwicht. Dit veroorzaakt spanningen, en zonder spanningen is een goed muziekstuk niet denkbaar. De voorbeelden die gebruikt zijn om de tonaliteit in zijn meest zuivere vorm te laten zien, zijn zoveel mogelijk uit de klassieke literatuur gekozen, omdat men het meest in de klassieke periode uitgaat van een evenwicht tussen tonaliteit in rust en een tijdelijk verstoren van die rust.

In de romantiek neemt men veeleer als uitgangspunt een permanente of zeer langdurige verstoring van de tonale rust. Dit houdt niet in dat in de romantiek de tonaliteit alleen in geschonden vorm aanwezig zou zijn. Grote verstoringen van het tonale evenwicht zijn een even belangrijk wezenskenmerk van tonaliteit als zijn rust. De romanticus wil die verstoring ook: uit Schönbergs Harmonielehre, blz 177:

"Die Tonalität muss in Gefahr gebracht werden, ihre Herrschaft zu verlieren, den Selbständigkeitsgelüsten und Meuterei-bestrebungen muss Gelegenheit gegeben werden, sich zu bestätigen, 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."

2. De tonale harmonie.

De ontwikkeling van de 18^e en 19^e eeuwse theorie heeft geen gelijke tred kunnen houden met de ontwikkeling van de tonaliteit. De 19^e eeuwse harmonieleren zijn tot de komst van Hugo Riemann een soort empirische generaalasleren. Dat deze methodiek geen enkele greep kon krijgen op de 19^e eeuwse harmonische ontwikkeling was onvermijdelijk.

Naast vele andere verdiensten van Riemann op bijna alle terreinen van de muziektheorie zijn op het gebied van de harmonieleer de volgende van belang:

1. Riemann breidt het functionaliteitsbegrip uit met de neventrappen, die afgeleid zijn van de hoofdtrappen en de functie daarvan overnemen. Door accent op de functie van het akkoord in een toonsoort, en in mindere mate de vraag of zijn tonen laddereigen zijn, wordt het mogelijk sterk gealtereerde akkoorden terug te voeren op in wezen eenvoudige harmonische verbindingen.

2. Het begrip verruimde tonaliteit werd geformuleerd, en dit leidde tot introductie van de begrippen: gealtereerde akkoorden en tussendominanten en tussensubdominanten.

Dit laatste is van groot voordeel gebleken voor de analyse van het toonsoortenverloop van een compositie. Voor de introductie van deze begrippen werden harmonische gangen als bv. I-IV-(V)->V-I als modulaties naar de dominant en weer terug naar de hoofdtonsoort verklaard. De systematiek van Riemann is, behalve zijn duale leer, niet wezenlijk uitgebreid, en wordt nog steeds zo gehanteerd.

De modulatie wordt gezien als het verruilen van het ene tooncentrum voor het andere. We gaan daarbij uit van de centrifugerende kracht van een tonica. Een gedeelte van een stuk draagt onmiskenbaar de sporen van de ene toonsoort, een tweede gedeelte van een andere toonsoort, een derde gedeelte weer van een andere.

Dit blijft van kracht zolang een compositie gedeelte voor gedeelte wordt geanalyseerd. Wanneer we echter een muziekstuk in zijn geheel beluisteren, dan zal de constructieve kracht van het toonsoorten-verloop afhangen van de logica waaruit dit is ontstaan. Het is hier, in het aangeven van die logica, dat het akkoordbenoemingssysteem van Riemann ons in de steek laat; en wat erger is, ons door verkeerde definities een verkeerd beeld van de tonale harmonie geeft.

De tonale harmonie gaat uit van het bestaan van een grondtoon, in een harmonisch stelsel. Het ontstaan van een grondtoongevoel is afhankelijk

van het stelsel, de onderlinge relaties van het stelsel laten de grondtoon ontstaan. Binnen de toonsoort wordt dit aangeduid door de tonica-subdominant- en dominantfunctie. De tonicafunctie wordt duidelijk gemaakt door, en bestaat bij gratie van de subdominant en dominant functie. De subdominant en dominant functie zijn qua ligging en onderlinge relatie afhankelijk van de ligging van de tonica functie.

In de Sonate Facile van Mozart zien wij het volgende toonsoortenverloop: Cgr-Ggr-gkl-dkl-akl-Fgr-Cgr.

Hoofdtoonsoort is hier onmiskenbaar Cgr. De andere dor middel van het Riemann systeem gelokaliseerde toonsoorten zijn sterk verwant met C groot. Toch benoemen wij dit als verschillende toonsoorten, verschillende stukjes muziek met verschillende grondtonen.

Wat is het principiele verschil met de harmonische gang:

I-(V) -> V-Vmin-(V) ->II-(V) ->VI-(V) ->IV-I?

In het eerste geval gaan wij ervan uit dat het stuk de som is van zijn onderdelen, in het tweede geval van de eenheid in de tonale harmonie. Toch is het eerste geval niets anders dan een vergroting in de tijd van het tweede geval. In het tweede geval is er sprake van een echt tonaal uitgangspunt: alle trappen zijn een aspect van de grondtoon, die zijn grondtoon en tonicawerking ontvangt van de functionele opeenvolging van de trappen (In het tweede voorbeeld is er om een analoog beeld te krijgen aan het toonsoorten verloop een wat minder gebruikelijke gang ontstaan). Is hiervan in het eerste geval opeens geen sprake? Natuurlijk niet, het gehele toonsoorten verloop is niets anders dan een verduidelijking van de hoofdtoonsoort, een verkleuring van het tonale gebied van de hoofdtoonsoort. Omgekeerd is de toonsoortengang in hoge mate afhankelijk van het feit, dat C de hoofdtoonsoort is, immers C als hoofdtoonsoort bepaalt de relatie tussen de verder bereikte toonsoorten. Zonder op deze plaats een nieuwe benoemingsmethodiek van het toonsoorten verloop van een muziekstuk te willen ontwerpen, suggereer ik de toonsoort C de grondtoonsoort te noemen en alle andere toonsoorten spectrumtoonsoorten in verschillende graden van verwantheid met C. De term spectrumtoonsoort is gekozen omdat deze a.h.w. een verkleuring vormen van de grondtoonsoort.

Hiermee is het begrip modulatie als verruiling van de ene grondtoon voor de andere bijna geheel vervangen.

Het is ook in zijn huidige toepassing tegen het wezen van de tonale harmonie ingaand begrip. Pas in de hoog- en laat romantiek komt wel eens een modulatie voor, wanneer er binnen een stuk sprake is van het naast

elkaar bestaan van twee grondtoonsoorten. In het laatste deel van de negende symfonie van A. Bruckner treffen we zo'n geval aan. Hierin zijn twee grondtoonsoorten: As en Egr. Deze twee grondtonen ontstaan door een groot aantal spectrumtoonsoorten, doorkruisingen van het spectrum van As en E. In de overgangen tussen de verschillende delen van dit Adagio komen deze spectrale gordels om As en E met elkaar in conflict. De ene grondtoonsoort wordt verruild voor de andere: hier is sprake van modulatie.

Behalve in de hierboven beschreven gevallen moduleren de tonale composities dus niet: zij bouwen het begrip grondtoon tot in zijn uiterste consequentie uit.

In de klassieke periode wordt nog duidelijk uitgegaan van de gang: grondtoonsoort-spectrumtoonsoort-grondtoonsoort.

De romantiek exploreert meer en meer het kleuringsgebied van de grondtoonsoort. Dit heeft geleid tot werken als Tristan und Isolde van R. Wagner, waarin de grondtoonsoort consequent wordt vermeden en het verloop zich grotendeels in het spectrum afspeelt. Dit is analogie met het functioneel harmonisch verloop, waarbij de eerste trap wordt vermeden en het verloop zich op de subdominant-dominantspanning richt, met de VI^e trap als voornaamste vertegenwoordiger van de tonica functie. Het toonsoortenverloop is dus a.h.w. een in de tijd vergrote afspiegeling van het functionele akkoordverloop, met gemeenschappelijke grondtoon. Het gebied van de tussendominanten en tussensub-dominanten vormt een overgangsfase.

De tonale harmonie wordt hiermee weer teruggebracht tot zijn kern: een ontwikkeling van het grondtoonbegrip en analoog daaraan het toonsoortbegrip.

3. De tonale betrokkenheid van alle componenten op de harmonie.

3.1 De klankkleur

Klankkleur wordt bepaald door een karakteristieke verhoudingen van de boventonen t.o.v. de grondtoon.

Het akkoordmateriaal van de tonale harmonie bestaat uit akkoorden met tertsopeenstapelingen. De grote drieklank vinden we terug in de vierde, vijfde en zesde harmonische. Het dominant-septimeakkoord (met te lage septime) in de vierde, vijfde, zesde en zevende harmonische. Alle andere akkoorden zijn hiervan afgeleid.

Dit is in de eerste plaats het geval met de kleine drieklank.

Dit akkoord is sterk met de grote drieklank verwant. Het ontstaan van de kleine drieklank vraagt alleen een verwisseling van de verhouding tussen vijfde en zesde harmonische. De verhouding is in het geval van de grote drieklank 4:5:6 en wordt in de kleine drieklank 4:5 5:6 wat onder één noemer gebracht er ingewikkelder uitziet, dan het in feite is, 10:12:15. Hier komt nog bij, dat vele orkestratieregels uit de tonale muziek terug te vinden zijn in de structuur van de boventonenreeks. Hier volgen twee voorbeelden van orkestratie- en slotakkoorden.

voorbeeld 1: slotakkoord uit het eerste deel van de vijfde symfonie van L. van Beethoven.

strijkers koper Hout samen

praktisch gelijk aan de boventonenreeks.

voorbeeld 2: Mozart, slotakkoord van de Jupitersymfonie.

strijkers Hout koper

benadrukking van de terts
„warmer” effect, benadrukking van het luongeslacht.

3.2 De melodie

De melodie is in de tonaliteit bijzonder sterk betrokken op het harmonisch verloop. Rameau: "La melodie naît de l'harmonie". Het melodisch verloop wordt op drie manieren uit het harmonische ontwikkeld.

1. Wanneer twee akkoorden met elkaar verbonden zijn, ontstaan er een aantal stemmen, die eerst met elkaar de tonen van het eerste akkoord vormen en daarna de tonen van het tweede. Horizontaal gezien is hier sprake van een aantal melodieën, hoe primitief het verloop er ook van is. Het melodische is dan wel geheel afhankelijk van het harmonische verloop.

voorbeeld 3: F. Chopin: Nocturne op 37, no:1.



De ontwikkeling van de melodie uit een in principe vierstemmige harmonische schrijfwijze is verder ontwikkeld door het invoeren van leid- en doorgaande tonen. Doorgaande tonen zijn wel primair melodisch, maar verder geheel afhankelijk van de harmonische stamtonen waartussen ze geplaatst zijn, of die ze omspelen. Leidtonen zijn, vooral wanneer ze in een sterk chromatisch gemiddelde voorkomen, zowel harmonie als melodietonen. (Harmonisch, vanwege het feit dat ze een dominantspanning t.o.v. de toon hebben, waarin ze moeten oplossen.)

Hier vloeit het harmonische en het melodische ineen.

voorbeeld 4: R. Wagner: Parsifal



2. Een tweede geval waarin de melodie zich in een functionele harmonie ontplooit, is wanneer de melodie de gedaante van een min of meer omspeelde drieklankbreking aanneemt.

Een voorbeeld van louter drieklankbreking is voorbeeld 5:

sonate op. 2 no:1 van L. van Beethoven.



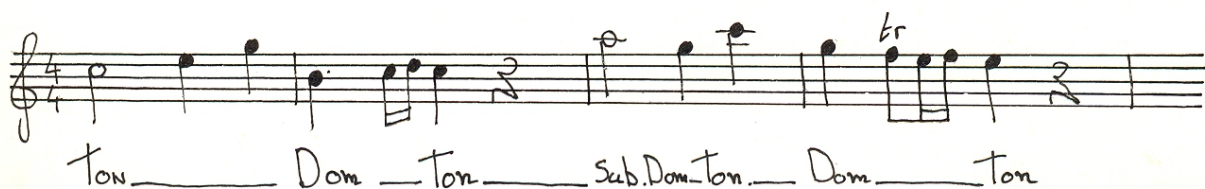
Als omspeling van de drieklank.

voorbeeld 6: Alla turca van W.A. Mozart.



3. Een derde geval is, dat de melodie in zijn verloop afhankelijk is van het functioneel harmonisch verloop. Hier vinden wij natuurlijk ook de eerste en tweede verschijningsvormen terug.

voorbeeld 7: sonate facile van W.A. Mozart.



voorbeeld 8: 1^e cello suite, menuet 1 van J.S. Bach.



3.3 Vorm en ritme

In de functionele harmonie bestaat een spanningsverhouding tussen de drie verschillende functies. De wisseling van functie vormt in de harmonie de belangrijkste informatie.

In een tonaal evenwicht (dat zoals gezegd, het meest in de klassieke periode te vinden is) zal er de neiging bestaan deze belangrijke informatie op maatdelen te laten vallen, die de meeste nadruk hebben: de zware en relatief zware tellen.

Om een evenwicht te bewaren in de spanningsverhouding tussen de functies, ontstaat de neiging om in een volledig regelmatige reeks maten de akkoordwisseling per maat of per halve maat te laten plaatsvinden, vooral als het harmonisch verloop eenvoudig en de functiewisselingen daardoor ondubbelzinnig zijn.

De akkoordkeuze wordt hierbij voor het grootste deel bepaald door het functionele verloop. De lengteverhouding tussen de verschillende functies is in een tonaal evenwicht tot eenvoudige verhoudingen teruggebracht. Wanneer in dit gemiddelde de akkoordwisseling op het lichte maatdeel valt, geeft dit een ritmische werking: syncope werking.

Wanneer we bedenken dat in een min of meer afgeronde muzikale volzin een functioneel cadensale afloop hoorbaar moet worden gemaakt, is het duidelijk dat de lengteverhoudingen binnen de muzikale volzinnen grotendeels afhankelijk zijn van het functioneel-harmonisch verloop en de verhouding tussen de functies onderling. Zo worden de lengteverhoudingen binnen een thema eveneens tot zeer eenvoudige teruggebracht.

Hugo Riemann 'Katechismus der Kompositionlehre', blz. 41:

"je schwerer ein Wert ist, desto mehr er einen Wechsel der Harmonie erwarten lasst; mit anderen Worten: die Zeitmomente, auf welche vorzugsweise neue Harmonien eintreten, sind die Schwerpunkte der Motive, Gruppen und Halbsätze; je grösser das Glied, desto mehr wirkt der Eintritt der für die schwere Zeit gedachten Harmonie auf die leichte synkopisch."

Ook de grotere lengteverhoudingen in een compositie worden door het harmonisch verloop bepaald in een tonaal evenwicht. De klassieke sonatevorm is hier een voorbeeld van; deze is ook ontstaan uit het zoeken naar dit tonale evenwicht. Wanneer er door de componist wordt gestreefd naar dit tonale evenwicht, heeft dit de volgende consequenties voor de vorm in relatie tot de tonale harmonie:

1. De onderlinge verhoudingen van de tonale functies bepalen de lengteverhoudingen binnen een thema.

2. Deze lengteverhouding is altijd eenvoudig (soms geheel uit eenheden van twee opgebouwd) wanneer de harmonie eenvoudig is (d.w.z. een hoofdzakelijk gebruik van hoofdtrappen in een diatonisch gemiddelde).

3. De lengteverhoudingen tussen de onderdelen van de hoofdvorm worden bepaald door de relatie, die de verschillende toonsoorten hebben met de hoofdtoonsoort. De verst verwijderde toonsoorten komen daarbij het kortst aan bod (hoofdzakelijk in de doorwerking, die bij Haydn en Mozart dan ook veel korter is dan de expositie of reprise), de sterkst verwante toonsoorten langer en de hoofdtoonsoort het langst.

Met de lengteverhouding tussen de onderdelen van de hoofdvorm wordt bedoeld de verhouding tussen expositie, doorwerking en reprise enerzijds, en de lengteverhouding tussen de thema's en modulaties anderzijds.

4. Dit is analoog aan de lengteverhouding binnen een thema, waarbij de tonicaverwijderende functie, de subdominant het kortst aan bod komt, de tonicabekrachtigende functie: de dominant functie langer, en de tonica functie zelf het langst.

Aan de hand van het eerste deel van de sonate facile van Mozart volgt een toelichting op de stellingen.

ad 1. Wanneer er gestreefd wordt naar een tonaal evenwicht in het krachtenspel van de functies, moeten de functies in een ondubbel-zinnige lengteverhouding met elkaar staan.

Het eerste thema van de sonate facile van Mozart levert het volgende functionele verloop op:

```
maat 1-4   \ Ton.    \Dom. - Ton. \ Sub-Dom. - Ton. \ Dom. - Ton. \
           C groot
maat 5-8   \ Sub-Dom. \ Ton.    \ Dom.    \Ton.    \
maat 8-12  \ Sub-Dom.   \Sub-Dom. \Dom.      \Dom.      |
                                   wordt Ton. in G groot
```

We zien dat er zich steeds per vier maten eenheden vormen. In het eerste en tweede viertal maten komen alle drie de functies aan bod.

In beide gevallen is er een afsluiting dominant-tonica, waarbij de dominant en tonica dezelfde lengteverhouding hebben. Het derde viertal maten moduleert naar de dominant van C groot en heeft de functie van een modulerende overgangszin.

Duidelijk is te zien, dat in de zeer eenvoudige lengteverhouding (1:1 of 2:1) een evenwicht tussen de functies is bereikt, die verstoord wordt, wanneer het thema korter of langer zou zijn. De melodie volgt het harmonisch verloop volmaakt, door in de eerste vier maten een thematische eenheid te vormen, en in de vijfde tot en met de achtste maat een andere thematische eenheid te vormen (voorzin-nazin).

ad 2. Binnen het eerste thema van de sonate facile komen slechts de trappen I-IV-V en II⁶ voor. Als de functionele verhoudingen zo direct aanwezig zijn, zal de lengteverhouding tussen de akkoorden ook heel eenvoudig moeten zijn om de krachtsverhouding van de functie niet te verstoren. (In dit geval 2:1 en 1:1).

In het eerste thema van de Fantasie in C (KV 475) van Mozart, waar een veel gecompliceerder harmonisch verloop plaatsvindt, is de lengteverhouding tussen de akkoorden onderling, de verschillende functies en de verschillende toonsoorten binnen het eerste thema veel minder schematisch.

De melodieën van zowel het eerste thema Van de sonate facile als van het eerste thema van de fantasie in c-kl. volgen het harmonisch verloop volmaakt. Zij volgen de harmonische structuren met verschillende melodische zinnen, zodat in het ene geval (sonate facile) de melodische structuur eenvoudig is, en in het tweede (fantasie in c-kl.) de melodiestructuur veelvormig en daardoor gecompliceerd.

ad 3. Het eerste deel van de sonate facile, die in C groot staat, bestaat uit 73 precies gelijke maten.: 33 maten staan in C groot.

16 maten in G groot (toonsoort op de dominant van C), 11 maten in F groot (toonsoort op de subdominant van C), 4 maten in g klein (mineurparallel van G) , 4 maten in g klein (mineurparallel van F) en 4 maten in d klein (mineurparallel van C groot).

De toonsoorten g klein, d klein en a klein vormen de doorwerking. Het sterkst verwant met C groot zijn de toonsoorten G groot en F groot. a klein is natuurlijk ook sterk verwant met C groot, maar heeft alleen een brugfunctie tussen de verwijderende toonsoorten g klein, d klein en C groot.

ad 4. In het eerste thema van de sonate facile zijn 12 maten; daarvan geven $4\frac{1}{2}$ de tonica functie, 4 de dominant functie en $3\frac{1}{2}$ de subdominant functie. Het tweede thema van de sonate is 11 maten lang (met 3 maten als slot van de expositie); daarvan geven $7\frac{1}{2}$ maten de tonica functie, $5\frac{1}{2}$ de dominant en 3 de subdominant functie. Samen voor de expositie:

Ton. functie : 12 maten

Dom. „ : $9\frac{1}{2}$ „

Sub-Dom. „ : $6\frac{1}{2}$ „

De enige plaats waar het ritme niet bepaald wordt door de akkoorden functiewisselingen is op de momenten, dat er geen harmoniewisseling behoeft plaats te vinden.

In de melodie is het ritme volledig gebonden aan de functie van de melodietonen. De tonen die harmonische functie hebben, komen op de zware en relatief zware tellen, behalve wanneer er voorhoudingen zijn. De doorgaande tonen komen op de lichte tel. Wel kunnen er verder allerlei soorten versieringen van een melodie voorkomen, die een in wezen eenvoudige melodie en ritmisch gecompliceerd aanzien geven.

voorbeeld 9: van W.A. Mozart uit het langzame deel van de sonate in c klein (KV 457)



Omdat de klassieke melodie voortkomt uit een zich zeer regelmatig bewegende harmonie heeft dit tot gevolg dat de ritmiek van de klassieke melodie over het algemeen zeer eenvoudig is.

De ritmes van de begeleidingsfiguren zijn over het algemeen nog regelmatig en meer metrisch dan de ritmes van de melodien (Albertijnse bassen). De enige plaats waarin de klassieke stijl een ritmisch gecompliceerd aanzien kan krijgen, is op plaatsen, waar de harmonieën ver uit elkaar liggen, dus vooral in de langzame delen. (zie vb. 9)

3.4 De dynamiek

De spanningsverhouding, waarin de functies tot elkaar staan, komt het duidelijkst tot uitdrukking in de functieverhouding: dominant-tonica. De dominant als spanningstoename, de tonica als uiteindelijke ontspanning. De dynamiek is zo nauw betrokken bij de spanningsvelden tussen de functies, dat het moeilijk is een lange dominantspanning aan het slot van een melodie, of een bijzonder expressieve modulatie, te beluisteren zonder de impressie te krijgen ook een crescendo te horen, ook al wordt de muziek gespeeld op een instrument, waarop een crescendowerking niet mogelijk is. Het is dus niet meer dan natuurlijk, dat de dynamische betekening van een stuk het harmonische spanningsverloop volgt.

Aangezien er in de klassieke periode niet naar zeer grote expressieve middelen werd gezocht in het harmonische verloop, is de dynamische aanduiding erg summier in vergelijking met bv. de romantiek. Slechts wanneer de innerlijke rust doorbroken wordt voor meer expressieve momenten: afsluitingen van thema's, modulaties en de doorwerking in het bijzonder, vinden we dynamische tekens (wanneer tenminste een 'Urtext' van de werken uit die periode wordt geraadpleegd).

Terrassendynamiek werd gebruikt om het onderscheid tussen verschillende vormcomponenten te benadrukken.

voorbeeld 10: begin van de sonate no:7 in C (KV 309) van W.A. Mozart



3.5 De tonale eenheid

Tot nog toe is uitsluitend gesproken over de betrokkenheid van de muzikale componenten op de functioneel harmonische factor.

Deze vergaande betrokkenheid van alle componenten op een zelfde factor, geeft de componenten onderling een zeer sterke band, waarover al eerder gesproken is. Geen aandacht is geschonken aan de specifieke structuren van de melodische component, ritmische en vormcomponent etc. Het onderzoeken van deze specifieke structuren is voor een analyse van een muziekstuk van het grootste belang; echter niet voor het onderwerp van

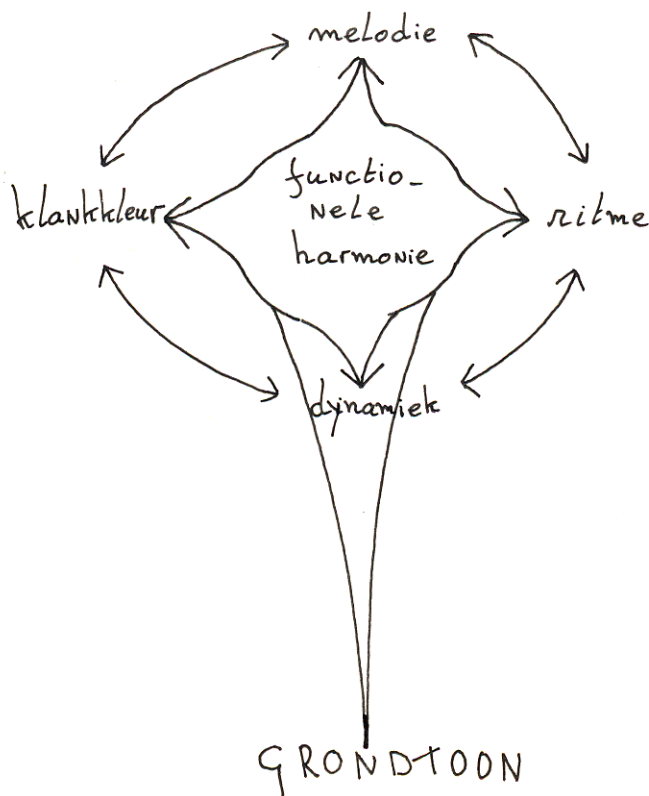
dit hoofdstuk nl: het feit dat alle componenten in de tonaliteit onverbrekkelijk met elkaar een eenheid vormen, en dat het belangrijkste bindmiddel de zeer grote betrokkenheid van alle componenten op het functioneel harmonische verloop is. Zo gauw er twee akkoorden op basis van functionaliteit met elkaar verbonden worden, ontstaat een melodie, ritme, dynamiek, kleur en in tweede instantie vorm. Het is onmogelijk daarbij één component weg te laten. (Bij klankkleur wordt in bovenstaand verband ook gedacht aan de liggingen van een akkoord en de tonen, die daarin verdubbeld of geoctaveerd zijn.)

In de tonaliteit ontstonden, omdat de functioneel harmonische factor de componist zozeer als leiddraad diende en hem zozeer 'in het oor' zat, alle componenten tegelijk.

Wanneer we terugkeren naar de definitie van tonaliteit van Vincent d'Indy, kunnen we deze nu uitbreiden.

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.

3.6 Tonaliteit; schematisch voorgesteld



HOOFDSTUK II

VERSTORING VAN HET TONALE BEELD

1. De romantische uitdrukkingswereld.

Een uitgebreide behandeling van het begrip romantiek valt buiten het kader van deze scriptie. Toch is het noodzakelijk er enige woorden aan te wijden, om een beeld te geven van de belangrijkste drijfveren voor de veranderingen die het tonale beeld ondergaan in de 19^e eeuw.

De romanticus staat vreemd tegenover de rationele houding van de klassieke componist. De vormen uit het classicisme worden wel overgenomen, maar, waar in het classicisme deze vormen rust en evenwicht uitdrukken, worden ze in de romantiek dienstbaar gemaakt aan de romantische uitdrukkingswereld. Hierdoor blijven gedurende de hele romantiek de klassieke vormen een grote rol spelen. De klassieke rationaliteit blijft een tegenwicht vormen voor de subjectieve romantische wereld die aldus een stevige formele grondslag behoudt. De romantische gevoelswereld uit zich in de eerste plaats in een irrationeel zoeken naar geluk. Dit zoeken groeit vaak uit tot een lijdzzaam smachten naar dit geluk, dat onbereikbaar blijft ('Sehnsucht'). Het geluk zelf wordt vooral gezocht in de liefde, ook in oneindigheid en de dood (de dood is zelden een schrikbeeld in de romantiek), de rust die de natuur ons geeft, in een extatische godsbeleving, in een mystieke verlossing (c.f Wagner). Het geluk is broos en wordt voortdurend bedreigd, de romanticus worstelt met de zwarte machten die de mens bedreigen. Dit uit zich soms in een ware verheerlijking van de demonie, de duivel (Liszt); het uit zich ook in de expressie van een nameloze angst, razernij en wanhoop. Het geluk is ook onbereikbaar, de romanticus antwoordt hierop met ironie, sarcasme en verachting van de wereld. De romantiek in de klassieke muziek is in tegenstelling tot de beeldende kunst de allesoverheersende stroming van de 19^e eeuw. Een verklaring hiervoor is dat de romantische uitdrukking zich veel beter leent voor muziek dan voor beeldende kunst, maar ook, omdat de romantische muziek samengebracht kan worden onder één gemeenschappelijke noemer: n.l tonaliteit. Om deze reden zijn stromingen, die in de beeldende Kunst van veel grotere betekenis zijn dan de romantiek, in de muziek slechts aspecten in het totaal van de romantische kunst. Dit heeft tot

onderwaardering van deze stromingen geleid, omdat zij, in tegenstelling tot veel van de hierboven beschreven romantische uitdrukkingen, zeker de tendensen zijn die de tonaliteit uiteindelijk verbreken. Ik doel hier op het impressionisme, expressionisme en symbolisme. Over het algemeen worden deze stromingen aan het slot van de romantiek geplaatst als korte stijlperiodes. Het expressionisme wordt vooral met de tweede periode van Schönberg in verband gebracht, het impressionisme met het werk van Debussy. Symbolisme wordt, als het sowieso in de muziek ter sprake komt, ergens in de laatromantiek, in de omgeving van R. Strauss en Mahler gesitueerd. Toch zijn deze stromingen vanaf het begin van de romantische muziek aanwezig, komen ook geheel uit de romantische geestesgesteldheid voort. Gedurende de romantiek verzelfstandigen ze meer en meer.

Expressionisme is geboren uit angst. Wanneer de kunstenaar zich kan verzoenen met de realiteit, zoals hij hem ziet, zal hij zich niet bedreigd voelen, en de wereld om hem heen ook nader op zich in laten werken; maar wanneer echter de wereld als een nachtmerrie op hem afkomt - als de grote tegenstrever voor zijn geluksverlangen - dan reageert hij door de realiteit te verbannen en die te verruilen voor zijn eigen visioenen op die realiteit; groteske, spookachtige klankschilderingen of verwrongen abstracte patronen als uitdrukking van angst. Impressionisme is de tegenhanger van het expressionisme. Ook het impressionisme verruilt de realiteit met het eigen beeld op die realiteit, alleen is de realiteit zelf geen nachtmerrie maar veeleer een impressie van geluk.

Het impressionisme wil niet de uitdrukking van gevoel zijn, maar de indruk van een situatie geven; vooral de natuur leent zich hiervoor. Het impressionisme wil vooral het raadselachtige, het ongrijpbare, het atmosferische van de realiteit weergeven, en verwijdert zich zo op zijn eigen wijze van de realiteit.

Het symbolisme tenslotte zoekt naar een betekenis van de klank, die zich ver boven de realiteit van de klank zelf uitstrekt.

Zo worden akkoorden en thema's gestalten en filosofische begrippen, uitdrukkingen van het onderbewustzijn (droombeelden), goddelijke verschijningen uit de romantische uitdrukkingswereld, waardoor het stuk de indruk moet geven een manifestatie te zijn van een zich boven de muziek uitstreckende wereld.

(De beschrijvingen van deze begrippen is verre van eenvoudig, en in bovenstaande vorm ook onvolledig. Toch heb ik hiertoe een poging gewaagd om de hantering van deze begrippen in de volgende hoofdstukken meer zin te geven).

In de tonaliteit ontleen alle muzikale componenten hun functie aan het gericht zijn op de grondtoon; en de daaruit voortvloeiende nauwe betrokkenheid op elkaar. De boven beschreven stromingen echter geven details uit een compositie meer en meer een eigen betekenis, omdat ze staan voor de impressionistische, expressionistische of symbolisch-tische uitdrukkingen. Hierdoor verzelfstandigt de klank, en maakt zich los uit het tonale verband; gaat zijn betekenis meer en meer laten samenvallen met zijn eigen klankwereld en alles wat die specifiek uitdrukt.

2. De romantische harmonie.

Alvorens deze tonaliteitsverstorende tendensen gedetailleerd te behandelen, moeten wij ons eerst bezig houden met de belangrijkste component van de romantische muziek: de harmonie.

De tonale (functionele) harmonie ondergaat in de romantiek belangrijke uitbreidingen, door de romantische wil tot steeds groter en gedifferentieerde uitdrukkingkracht.

a. De verschillende mineur en majeur toonladders worden steeds meer door elkaar heen gebruikt. Dit geeft natuurlijk een groter aantal mogelijke akkoorden op de verschillende toontrappen van een toonsoort. voorbeeld 11: R. Strauss, begin van de Alpensymfonie.

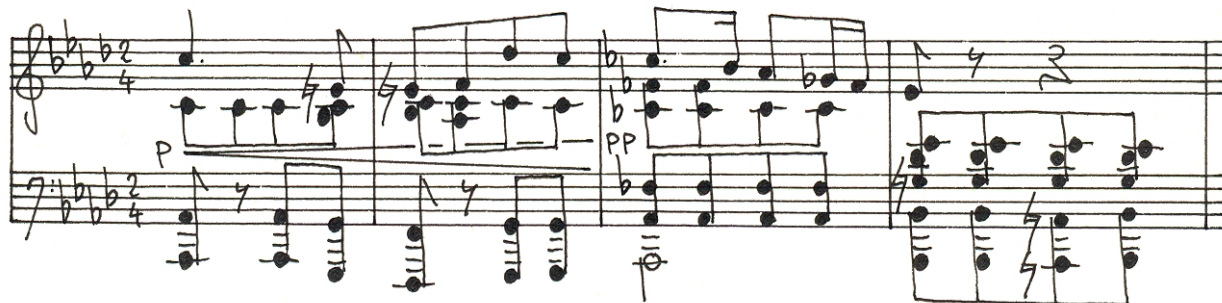
The image shows a handwritten musical score for the beginning of Strauss's Alpensymfonie. It consists of two staves. The first staff has a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 7/8 time signature. The second staff has a key signature of two flats (B-flat, E-flat) and a 7/8 time signature. The score is annotated with handwritten notes and symbols below the staves, indicating chord functions and qualities.

Handwritten annotations below the staves:

- Below the first staff: Bes kl. I II V VII
- Below the second staff: zuiver klein (V) → VI groot V₇ I klein.

De majeur- en mineur toonladders worden ook vaak als een contrast vlak naast elkaar gezet. Zo wordt het kleurverschil tussen mineur en majeur volledig uitgebuit.

voorbeeld 12: A. Bruckner, symfonie no. 8, 2^e deel, Trio v.h. Scherzo



In de hoog en laatromantiek komt het gebruik van karakteristieke modale wendingen steeds meer op. Max Reger zegt in zijn brief van 21 april 1893 aan Adalbert Lindner: "Ich studiere sehr fleissig alte

Kirchentonarten, und bringe in meine Kompositionen so manche Wendung hinein, die auf unserem tonalen Erfindungsfeld nicht wächst".

b. In de romantiek wordt gestreefd naar verhoging van de spanning tussen de accoorden. Ernst Kurth in zijn 'Romantische Harmonik'

blz. 32: "der Klassizismus sucht das Ruhende, das Fundament, die Romantik die Strebung; dort daher die Neigung, den Ton als Grundton zu fassen, (als Kernpunkt zu gewinnen), hier hingegen als Leitton (als fortdringendes Übergangselement).

Akkoordtonen worden meer en meer leidtonen voor het volgende akkoord, waardoor vele akkoordalteraties ontstaan. Ook doorgaande tonen krijgen door het vele gebruik van chromatiek in de hoog- en laatromantische muziek het karakter van leidtonen. Ze komen daardoor in een dominantspanning t.o.v. de akkoordtonen te staan.

(zie voorbeeld 4) Dit levert vaak een bijzonder ingewikkeld beeld op; door de vele chromatische melodieën lijkt het er vaak op dat de chromatische lijn belangrijker wordt dan de achterliggende harmonische gedachte. De harmonie blijft echter het primaire vormscheppende component; de chromatische lijnen zijn afhankelijk van het harmonisch verloop. Dit harmonisch verloop is door een sterk verruimd harmonisch besef zo rijk geschakeerd geworden, dat de resulterende stemmen vele chromatische en enharmonische trekken gaan vertonen, en daardoor schijnbaar een zelfstandig verloop krijgen (Schijnpolyfonie).

De grondgedachte blijft echter een eenvoudige opeenvolging van de functies.

Max Reger verklaart dat in uitspraken in 1904 gedaan over het onder-werp van verruimde tonaliteit, "selbst die äusserlich haarsträubend-sten Bildungen schliesslich nichts anderes sind als seeliche Verschär-fungen der einfachsten Grundbegriffe Tonika, Unter- und Oberdominant".

Het beeld kan verder nog gecompliceerd gemaakt worden door het gebruik van chromatische voorhoudingsakkoorden.

voorbeeld 13: van R. Wagner, Götterdämmerung.



c. Er wordt gestreefd naar een steeds grotere harmonische verfijning. Daardoor worden niet alleen alle trappen van de majeur- en mineur-toonladder volledig uitgebuit , maar ook worden veel herhalingen van hetzelfde akkoord vermeden. Wanneer er toch veel dezelfde trap in een toonsoort wordt gebruikt, dan zal er naar gestreefd worden steeds andere vormen van deze trap te gebruiken. Een ander middel tot grotere harmonische rijkdom is de modulatie. In het eerste hoofdstuk is al gewezen op de problematiek rond dit begrip. We zouden beter kunnen spreken van een steeds grotere kleuring van de grondtoon. De verhouding tussen de bereikte toonsoorten en de volgorde waarin ze bereikt worden, worden bepaald door de latent aanwezige toonsoort. Er is dus sprake van een uitbreiding van de toonsoort, niet van een verlaten van de toonsoort (vooral bij Wagner, Bruckner en Reger).

Arend: uit 'Harmonische Analyse des Tristan Vorspiels, Bayreuther Blätter jg. 1901 blz 180. "In der unerhörten Bereicherung des Akkordsmaterials der Tonart, aber nicht in ihrem fortwährenden Verlassen liegt das charakteristische der Harmonik Wagners".

Heinrich Rietsch ('Die Tonkunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, blz 188') over de ontwikkeling sedert 1850: "Dabei ist zu bemerken,... dass doch das Kunstgesetz der Einheit in der Mannigfaltigkeit beobachtet, d.h für unseren Fall die Einheit der Tonalität, Akzentordnung u.s.f., nicht angetastet wird. Freilich wird von dem Hörer ein stärker entwickeltes Gefühl für die jeweilig zugrunde liegende Einheit gefordert".

De voortdurende modulatiestroom in de laatromantische muziek doet ons

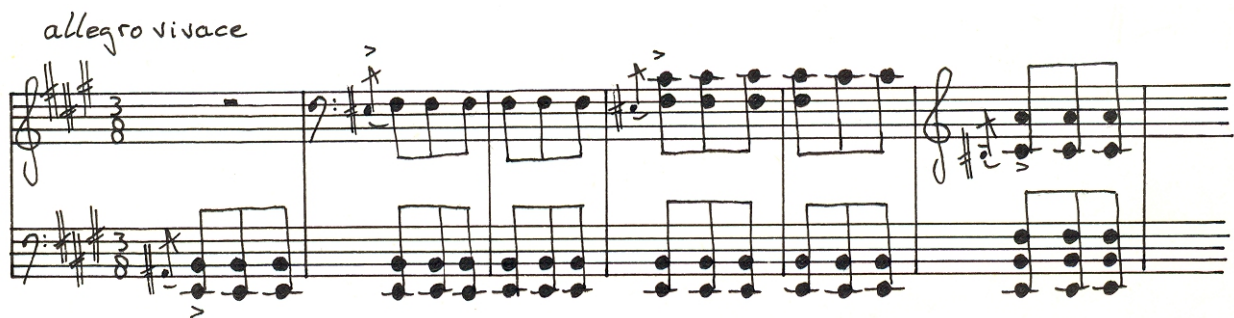
dus het gevoel voor de grondtoon niet verliezen, maar plaats maken voor een verruimd toonsoort besef.

d. De hier geschetste harmonische verruiming in de romantiek heeft vaak tot verkeerde conclusies geleid. Dit was grotendeels te wijten aan een te starre houding tegenover het begrip toonsoort. Zelfs de Riemann-leerling Max Reger verklaarde in 1903 in een brief aan de Allgemeine Musikzeitung: "Meine Anschauungen betreffs Harmonie, Tonalität sind andere, als gewöhnlich in Büchern zu lesen steht - da ich immer mehr einen schreienden Widerspruch zwischen Theorie und Praxis erkenne". Reden voor deze tegenspraak tussen theorie en praktijk is misschien dat een meer fenomenologische aanpak in de analyse nog niet bestond, zodat men de laat 19^e eeuwse stukken te lijf ging met een op zijn hoogst vroege 19^e eeuwse harmonisch bewustzijn. Afgezien van alle specifieke problemen rond de harmonische analyse van de 19^e eeuwse werken is een vraag voor deze studie van belang: wanneer is er in een compositie, voor wat betreft de harmonische analyse, geen sprake meer van een toonsoort. Dit is het geval als:

a. De akkoorden niet meer in een functionele relatie met elkaar staan. Hier moeten we bedenken dat het wel gaat om de uiteindelijke harmonische gang. Deze kan door allerlei doorgangs- en wisseltonen, voorhoudingen en hele doorgangsakkoorden overspoeld zijn.

b. wanneer er geen gebruik wordt gemaakt van akkoorden met tertsobbouw. Hier keer ik mij tegen pogingen, atonale harmonie terug te brengen tot tonale akkoorden met allerlei vertragingen ed., en zo allerlei toonsoorten in een atonale gang te ontdekken.

Deze akkoorden mogen dan wel zo ontstaan zijn in de tonaliteit, maar in een atonaal gemiddelde zijn het geen voorhoudingsakkoorden meer. Het begin van Liszt's Mephisto-Walzer zou qua harmonische structuur het begin van een niet-tonaal stuk kunnen zijn. voorbeeld 14:





3. Verstoring van de functionaliteit.

3.1 Vermijding van de eerste trap

Het vermijden Van de eerste trap leidt niet noodzakelijk tot verlies van de toonsoort, maar wel tot een versluiering van de spanning tussen de functies; vooral als dit lang wordt volgehouden (bv. Tristan und Isolde). Dit is ook al merkbaar in kleine gedeeltes. voorbeeld 15: R. Wagner, Tristan und Isolde.

as VII (V) → VI III IV

Het tonica-gevoel wordt dan bepaald door de spanning van de op de toonsoort gerichte functies van de dominant en subdominant, en de relatie van de toonsoorten t.o.v. elkaar. (bv. het laatste deel Van de ge symfonie van A. Bruckner staat in E gr. Toch wordt deze toonsoort pas in maat 207 bereikt. De toonsoort wordt echter duidelijk gemaakt door de toonsoorten A gr en B gr en cis klein) De Ie trap wordt in 'Tristan' wel vervangen door de VIe trap, maar een V-VI verbinding groeit, wanneer hij vaak voorkomt, uit tot een zelfstandige verbinding met een heel eigen karakter, en werkt dan niet meer als 'trugschluss', als V-VI in plaats van V-I.

3.2 Doorbreking van de functionaliteit als bepaling voor de akkoordopeenvolging.

Alle tendensen die leiden tot verstoring van het tonale beeld ontwikkelen zich uit de tonaliteit zelf. Ze treden op omwille van een grotere klankzinnelijkheid, en wat belangrijker is, om descriptieve redenen. Doorbreking van de functionele akkoordopeenvolging heeft altijd tot gevolg dat de betreffende gedeeltes zich min of meer onttrekken aan het grote tonale verloop. Een veelvuldig optreden van niet-functionele verbindingen laat ook vaak de indruk na dat deze muziek uit een groot aantal fragmenten bestaat. Een van de eerste niet-functionele akkoordverbindingen die al erg vroeg voorkomt is de modulatie zonder spilakkoord. Natuurlijk kan er vanuit theoretisch standpunt altijd wel een spilakkoord gevonden worden, maar wanneer twee toonsoorten duidelijk tegenover elkaar worden geplaatst is het aangeven van een spilakkoord niet juist omdat deze ingaat tegen het wezen van de modulatie. De meest gebruikelijke modulatie zonder spilakkoord is tussen tertsverwante akkoorden.

voorbeeld 16: 'Ständchen' van F. Schubert.

The image shows a handwritten musical score for the song 'Ständchen' by Franz Schubert. It consists of three staves. The top staff is the vocal line in G-clef, 6/8 time, with lyrics 'Bla- men- kel- che deckt Der Rin- gel- blu- me knos- pe'. The middle staff is the piano accompaniment in G-clef, 6/8 time, featuring chords and arpeggiated figures. The bottom staff is the bass line in F-clef, 6/8 time, with chords and arpeggiated figures. The score illustrates a modulation from G major to D major without a traditional pivot chord, as the D major triad (F#-A-C#) is introduced directly in the piano accompaniment.

Wanneer er meerdere akkoorden naast elkaar worden gezet, die niet functioneel-logisch met elkaar verbonden zijn, worden andere verbindingsprincipes belangrijker.

Zo is bv. de verbinding I-VI-IV-II een verbinding tussen tertsverwante akkoorden, en zou de vraag kunnen rijzen: wat is hier belangrijker: de functionaliteit, of dat de grondtoon van de trappen samen een septime-akkoord vormen. Hier is de functionele opeenvolging natuurlijk verreweg het belangrijkste. We kunnen stellen dat zo gauw twee of meer akkoorden een duidelijke functionele verwantschap vertonen, deze altijd prevaleert boven andere aanwezige harmonische verwantschappen.

Een van de meest interessante voorbeelden, waarbij de functionele en niet-functionele verwantschappen in elkaar vloeien, vinden we in de eerste vijf maten van het derde deel van de 9^e symfonie van voorbeeld 17: A. Bruckner.

harmonische reductie.

reele toonsoorten

E - - V - - - - IV _{3/4} verh.

ckl - - (V ₅ ^b) → [IV]

II ₇

fis - VII ₂ bis - door- - II ₇ - V ₄ _{3#} - VI

eis - gaand - a - IV

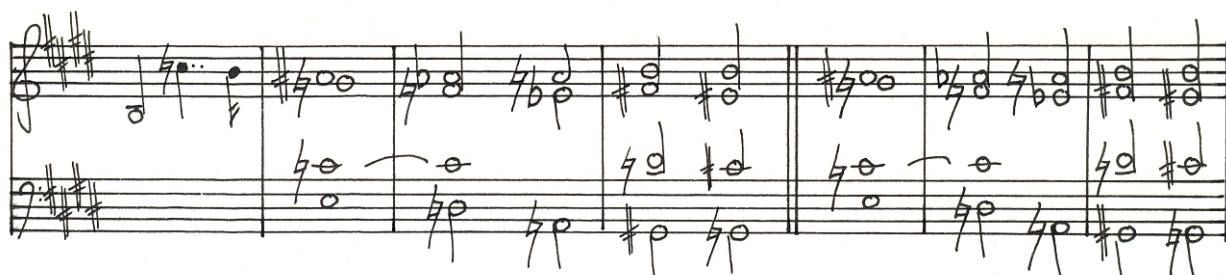
latente toonsoorten

B - - I - - - VII _{4/3} - - - - VI _{4/3} - II _{4/3} - III

D - VII _{4/3} - I

Ondanks het grote aantal toonsoorten en de zwakke functionele relaties vooral in maat twee, is de impressie van een functionaliteit, hoe sterk versluiert ook wel degelijk aanwezig.

Maar ook geeft dit gedeelte de indruk van een sterkere verzelfstandiging van de akkoorden. Geïnterpreteerd naar akkoord verwantschap zijn er twee mogelijkheden: voorbeeld 18:



dom7. acc. as a b dom7. ais as a b
 op c f (g) gis acc. g f es d
 c es sis op e d c gis
 d c d cis
 Half verm. op verm 2 klank op
 d a gis e d a gis

Aan het begin van het eerste deel van deze symfonie staat een soortgelijke overgang van functionele harmonie naar parallel harmonie, maar in dit geval meer naar de kant van de parallel-harmonie. De passage staat ook tussen twee reeks en van parallelharmonie in. voorbeeld 19:

harmonische reductie

Het

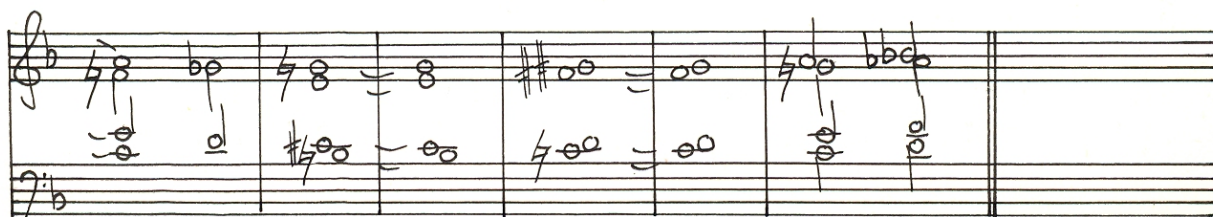


grote klank van
 --- ces --- c

- onregelmatige parallelbevestiging van sept. acc - - - -

latente
 tonaliteit F V VII₅

VII₆ op orgelpunt d (VII₅)
 ↓ [II]
 cis VII₂ VII₄
 (VII₅) ↓ III₄
 [V]



--- - - - - 1 parallelle 6₅-acc →

(cis) - - door- (VII₅) → V₆
 gaand

door elkaar mengen van functionele en niet-functionele akkoord-
verbindingen komt vanaf Wagner's Tristan regelmatig voor.

De meest voorkomende niet-functionele akkoordverbindingen zijn:

a. terts verwante verbinding.

Hiervan vinden wij in Parsifal enkele zeer mooie voorbeelden:

Parsifal (vb. 20) en Parsifal (vb.21), bij voorbeeld 21: hier vormen de
bastonen van de akkoorden een overmatige drieklank.

voorbeeld 20:



voorbeeld 21:



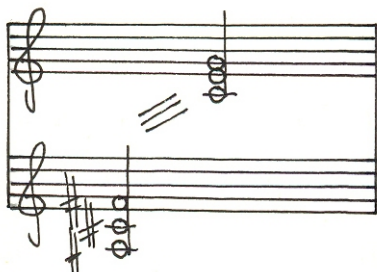
b. verwantschap op afstand van een tritonus.

voorbeeld 22: R. Strauss, Elektra



Een voorbeeld {van twee tegelijkertijd klinkende drieklanken op tritonusaafstand vormt het 'Petrouchka accoord'.

voorbeeld 23: Petrouschka van I. Stravinsky.



Niet-functionele akkoordverbandingen kunnen uitgroeien tot hele reeksen. Het meest voorkomend zijn de :

a. chromatische reeks.

Ook hier zien we vele overgangsvormen zoals in R. Strauss 'Till Eulenspiegel', waarin enkele akkoorden functioneel zijn, maar de meesten vrije doorgangsakkoorden zijn, en het belangrijke thematisch gegeven in de bovenstem ondersteunen. De doorgangsakkoorden overheersen hier de functionele.

voorbeeld 24: R. Strauss, Till Eulenspiegel:

Handwritten musical score for piano, showing three systems of chords and their functional relationships. The first system shows a sequence of chords: d (D minor), III (E-flat major), VI (A-flat major), (V) to [V] (G-flat major), d (D minor), and V (A-flat major). The second system shows d (D minor), VI (A-flat major), IV (F major), and III (E-flat major). The third system shows d (D minor), I (D minor), V (A-flat major), VI (A-flat major), III (E-flat major), VII (F major), and VI (A-flat major). The notation includes treble and bass staves with chords and some melodic lines.

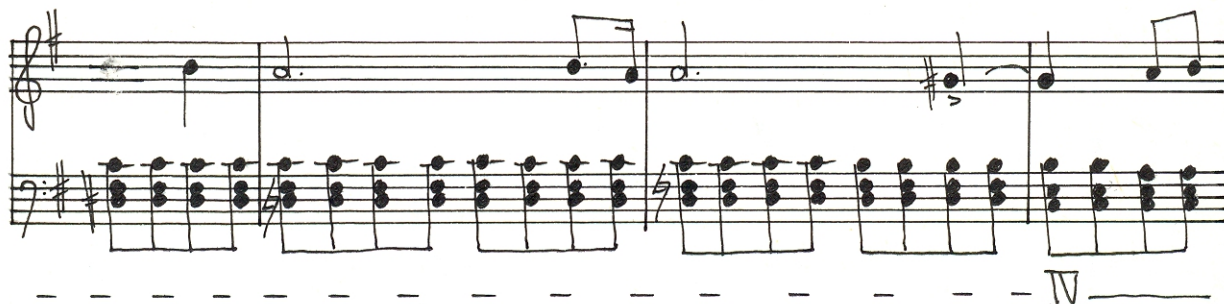
We zien hier verschillende niet-functionele akkoordverbandingen tegelijk gebruikt. De neiging om elke toon van een akkoord tot leidtoon van een volgend akkoord te maken, voert vaak tot het gebruik van veel chromatische doorgangsakkoorden, die, doordat ze toch herkenbare drieklanken zijn, de suggestie wekken wél functioneel te zijn. Een extreem en zeer fraai klinkend voorbeeld hiervan vinden wij in de vierde prelude van F. Chopin. De stemmen vormen lange chromatische lijnen.

voorbeeld 25: Chopin.

Largo

Handwritten musical score for piano, showing a sequence of chords and a chromatic line. The first system shows a sequence of chords: I (D minor), V (A-flat major), VI (A-flat major), III (E-flat major), VII (F major), and VI (A-flat major). The second system shows a sequence of chords: I (D minor), V (A-flat major), VI (A-flat major), III (E-flat major), VII (F major), and VI (A-flat major). The notation includes treble and bass staves with chords and a chromatic line.

e I ————— doorgaande chromatiek - - - - -



Wanneer toonreeksen langdurig gebruikt worden ontstaat er vaak parallelharmoniek. voorbeeld 26: R.Wagner, Siegfried, blz. 284.

mime

sau'st nun gar?

p cresc

Es brummt und braus't

Dit voorbeeld is me de zo interessant omdat niet alleen in de bovenstemmen chromatisch opschuivende overmatige drieklanken liggen, maar daar tegen in de onderstemmen het verminderd septimeakkoord van a-c-dis-fis dat na drie maten opschuift naar b-d-f-gis. We vinden hier dus twee parallelbewegingen tegelijkertijd.

b. De hele toonreeks.

voorbeeld 27: Liszt, Dante sonate; maat 361-365.



voorbeeld 28: Schreker, der ferne Klang



c. De octonische reeks.

voorbeeld 29: Skrjabin, 9^e sonate; maat 5-7.

octonische reeks

Parallele accoorden

bastonen vormen een verminderd sept. accoord

b a g f es
 des bes as e c
 e cis b g a
 g e d ais fis

Het gebruik van intervallen en vooral reeksen als akkoordverbinding, leidt tot een volledig verdwijnen van de functionaliteit; het akkoord wordt dan als een kleuring van de melodische lijn opgevat. Hier wordt elke band met de functionele harmoniek verbroken.

voorbeeld 30: Debussy, Canope.



(Dit wil niet zeggen dat in de muziek van Debussy de tonale functies geen enkele rol meer spelen, ik kom daar later op terug.)

Wanneer de enige reden voor de akkoord verbinding een strikt melodische is geworden, dan is ook de melodie zelf volledig geëmancipeerd. Zij komt niet meer uit het harmonische voort.

(Zie verder het hoofdstuk over de emancipatie van de melodie)

4. Doorbreking van de eenheidsgedachte.

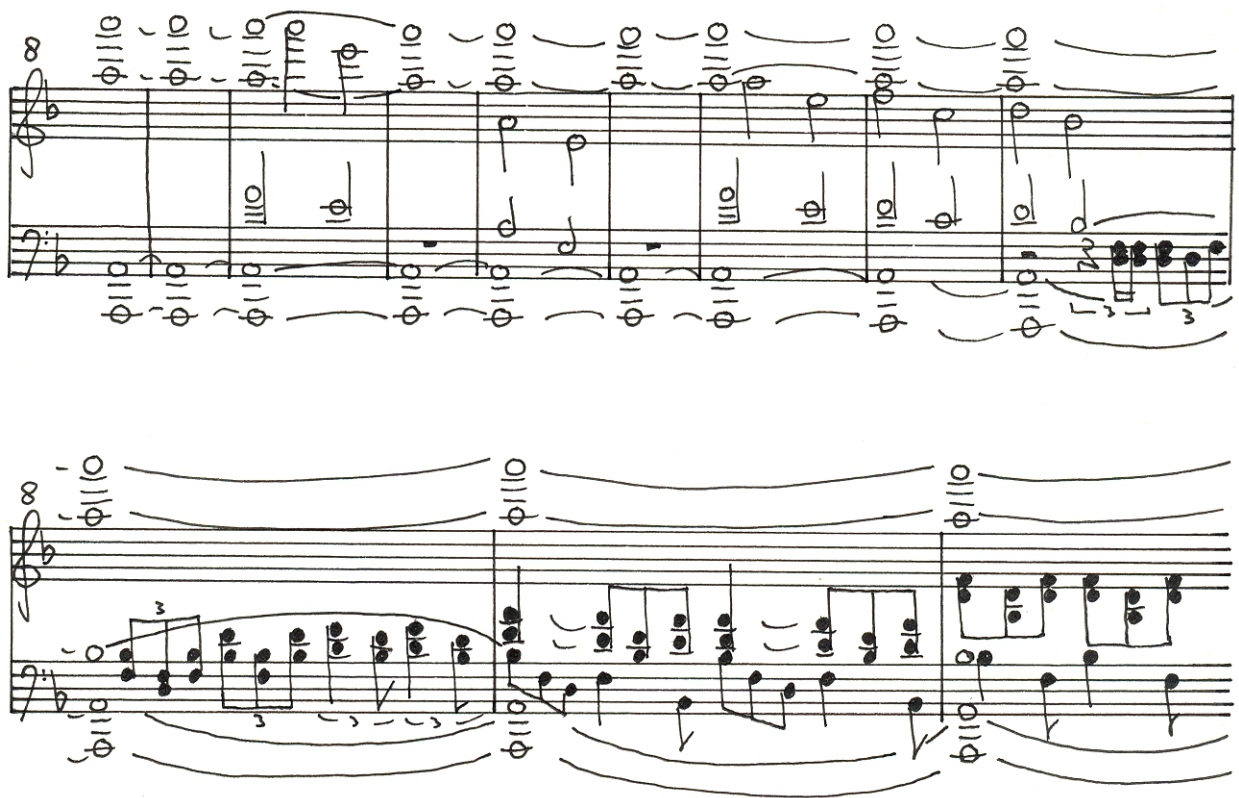
Het naast elkaar zetten van functionaliteit en toonreeksen als manier voor akkoordverbinding leidde uiteindelijk tot het doorbreken van de functionele harmoniek omdat de toonreeksen, anders dan leidtonen, modulaties en doorgaande stemmen, wezensvreemd zijn aan het functioneel harmonisch systeem. Toch is het meer en meer verdwijnen van functionele opeenvolgingen niet de belangrijkste factor voor het doorbreken van de tonale eenheidsgedachte, omdat, zolang de harmonie de dominerende factor blijft, de sterke betrokkenheid van alle andere componenten op de harmonie en daardoor op elkaar kan blijven bestaan. Volledig niet-functioneel harmonische passages kunnen zo in een tonaal stuk voorkomen, zonder dat het eenheidsgevoel doorbroken wordt omdat alle andere componenten die tonaliteit suggereren. Pas wanneer tegelijkertijd de

verschillende componenten zich losmaken van het harmonisch verloop, en een even grote structurele betekenis krijgen als de harmonie wankelt het tonale stelsel. Deze tweeledige ontwikkeling wint belangrijkheid na ± 1840 en leidt uiteindelijk tot doorbreking van de tonaliteit als totaal. Natuurlijk spelen processen, beschreven in paragraaf 3 en 4 zich in nauw verband met elkaar af. Om ze zichtbaar te maken moeten ze echter afzonderlijk behandeld worden.

4.1 De emancipatie van de toon.

De emancipatie van de toon komt op twee manieren tot uitdrukking: door het orgelpunt en door het gebruik van een enkele toon als structureel gegeven.

In de barok werd het orgelpunt voornamelijk gebruikt om de monumentale werking van de dominant- en de tonica-groep te versterken. In de romantiek wordt het orgelpunt aangewend tot verdere harmonische verfijning. Daarbij kan het orgelpunt zich verzelfstandigen doordat het harmonisch verloop boven het orgelpunt zich sterk verwijdt van de oorspronkelijke functie waar toe harmonie en orgelpunt samen behoorden. Het resultaat is een zelfstandig harmonisch verloop, waaronder (of boven als het orgelpunt niet in de bas ligt) een verzelfstandigde toon ligt, die als toon, en niet als functie tegenover dit harmonisch verloop geplaatst is. Hierbij meen ik dat de mening van Louis en Tuille in hun harmonieleer (blz. 300), dat in zo'n situatie er sprake is van 'das gleichzeitige Bestehen und Neben-einanderherleufen zweier verschiedener, einander widerstreitender harmonischer Auffassungen', onjuist is. Een toon, kan pas harmonische betekenis hebben wanneer deze opgenomen is in een harmonische gang, en niet wanneer deze harmonische gang zich onafhankelijk van de toon voortbeweegt. De toon heeft zich juist losgemaakt van de harmonische betekenis en werkt als een autonome muzikale informatie. Dezelfde werking van autonomie ontstaat als het orgelpunt extreem lang aangehouden blijft. De romantische componisten wisten de fijnste impressionistische werkingen aan het orgelpunt te geven zoals in het begin van de eerste symfonie van Gustave Mahler. voorbeeld 31:



Hier blijft het orgelpunt zo lang liggen, dat het zich als een zelfstandige toon opdringt. Let op de impressionistische werking aan het orgelpunt tegen de Bes-groot harmonie in maat 9-13.

Expressionistisch aangewend, hier als uiting van dreiging, vinden wij een zeer lange dubbele orgelpunt (de toon d en de triller tussen g en as) tussen de cijfers 300-304. voorbeeld 32: Salomé, van R. Strauss.

beweegt

pp

9/13

8va

8va

Handwritten musical score for three systems. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The notation is complex, featuring many accidentals (sharps and naturals) and triplets. Above the first system, "f8va" is written with a dashed line. Below each system, there are vertical lines and circles, possibly representing a figured bass or a specific harmonic structure.

Zeer duidelijk is in dit voorbeeld de grote zelfstandigheid van de harmonieën tegenover de dubbele orgelpunt te zien.

Het structureel gebruik van één enkele toon komt door zijn beperktheid niet vaak voor.

Een goed voorbeeld vinden we in de 2^e akte uit de Walkure, in het thema van het strijdsignaal van Hunding; voorbeeld 33:

Handwritten musical score for two staves, treble and bass. The notation is simple, featuring a few notes and a triplet in the treble staff. The key signature has two flats.

De werking van één enkele toon, waaromheen zich allerlei thema's groeperen, vinden we vooral bij R. Wagner; zoals in het voorspel van de eerste akte Walküre en de oproep van Hagen in de tweede akte Gotterdammerung. In het laatste voorbeeld is er zelfs sprake van de verzelfstandiging van een interval c-fis.

Beperkte voorbeelden zijn hier niet erg verduidelijkend; de ongehoorde werking van deze gedeeltes is vooral te danken aan de lengte ervan.

4.2 Emancipatie van het akkoord.

Evenals bij gebruik van het orgelpunt de verzelfstandiging van dit orgelpunt tot zelfstandige toon potentieel aanwezig is, is dit ook het geval in de harmonie. Schönberg constateerde reeds dat elke trap uit een toonsoort de neiging heeft grondtoon te worden (Harmonielehre blz. 177). We kunnen nog een stap verder gaan door te stellen dat ieder akkoord de neiging heeft te verzelfstandigen; zich aan het functionele schema te onttrekken wanneer dit akkoord er niet ondubbelzinnig in geplaatst is. De twee tuttiakkoorden aan het begin van de Eroica symfonie van Beethoven krijgen pas tonica betekenis doordat ze later, door het verdere functioneel-harmonisch verloop, deze functie gegeven worden. Wanneer dit verdere functionele verloop uitblijft, en het akkoord dus niet gevolgd wordt door zijn functionele tegenhangers, is er geen sprake van dat het akkoord een functionele betekenis krijgt. Het Es-groot akkoord, dat het gehele voorspel Rheingold wordt aangehouden is geen tonica in Es, dat wordt het pas als het na 136 maten gevolgd wordt door de subdominant. Het akkoord is als klank verzelfstandigd en heeft duidelijke symbolische betekenis.

Bij Chopin zien we vaak een verkenning van het grensgebied: veel akkoorden krijgen bij Chopin een zelfstandige betekenis doordat ze lang aangehouden worden en de werking van het akkoord versterkt wordt door arpeggio's over het hele bereik van het klavier. In een enkel geval wordt het akkoord als klank geheel verzelfstandigd.

voorbeeld 34: Chopin, Prelude in F;



Het dominant-septime akkoord op F heeft in het stuk geen functionele waarde en lost ook niet op. Verstreckende gevolgen heeft het, wanneer een akkoord geheel uit zijn functioneel verband wordt gelicht en een symbolische 'Leidakkordische' waarde krijgt.

Het meest revolutionaire voorbeeld hiervan is het 'Tristanakkoord'. Dit akkoord heeft de meeste muziektheoretische verklaringen van alle harmonieën uit de romantiek gekregen.

Karl Mayrberger, Hans van Wolzugen, Cyrill Kistler, Jadassohn, Arend, Schreyer, Schönberg, Kurth, Lorenz, Hauptmann en vele, vele anderen hebben zich er het hoofd over gebroken. Het onverklaarbare Tristanakkoord is ook het duidelijkste voorbeeld van de crisis, waarin de harmonische analyse belandt, als deze uitsluitend de functionele harmonie als maatstaf neemt voor de verklaring van het akkoord. De moderne opvatting, dat het een voorhoudingsakkoord f-b-dis-gis voor het daaropvolgende akkoord f-b-dis-a, wat wel functioneel te verklaren is, zou zijn, is op zichzelf wel bevredigend, maar heeft als tegenargument dat het eerste akkoord verreweg de grootste nadruk van de twee heeft. Sterker nog, het tweede akkoord ervaart men min of meer als een doorgangsakkoord. Wanneer een streng-functioneel uitgangspunt een logische verklaring wil geven van het tristanakkoord, zal dit akkoord zelf een functie moeten dragen. Dit nu is, ondanks de meest merkwaardige pogingen in die richting, niet op een muziekaal bevredigende wijze mogelijk.

In het functionele systeem moet het akkoord gezien worden als een voorhoudingsakkoord, de feitelijke betekenis ervan is, dat het de belangrijkste samenklank uit de opera is, een verzelfstandigd akkoord waarvan de betekenis samenvalt met de klank van het akkoord zelf. Ernst Kurth beschrijft de symbolische betekenis van het 'Tristanakkoord' met de volgende woorden: "Dass der symbolische Sinn

des einzigartigen Einleitungsklanges, wie schon aus dem Vorspielhöhepunkt am deutlichsten hervorging, ganz allgemein das Unerfüllbare, die Unerlöstheit des Liebessehnsens bedeutet, erweist auch im Einzelnen seine leitmotivische Verwendung; man kann ihn als die Grundspannung des ganzen Dramas bezeichnen, als seine "Not". Erster Akkord ist er daher nicht nur seiner Stellung im Vorspiel nach, die qualvoll zerrissene Grundstimmung des Werks findet in ihm mit einem einzigen klangsreflex ersten und

unmittelbarsten Ausbruch. Er hat etwas vom Ausdruck eines kranken Blicks. Ob helleuchtend oder nur schattenhaft, mit seiner unheimlichen Verhaltnenheit streicht der Klang wie das Schicksal überall durch das Musikdrama, wo die Unerlöstheit aus den Worten der Dichtung herauftönt".

(Romantische Harmonie, blz.82)

Het tristanakkoord en zijn karakteristiek vervolg wordt niet alleen in de opera 'Tristan und Isolde' symbolisch gebruikt. Al in 1830 wordt deze harmonische opeenvolging bijna letterlijk (zoals aan het begin van Tristan) in Spohrs opera

'Der Alchymist' gebruikt. voorbeeld 35:



Kurth was een van de eersten die het tristanakkoord zijn betekenis als 'Leitakkoord' gaf. Zijn verder verklaringen van de werking van dit accoord zijn minder overtuigend. Hoewel hij het akkoord als 'Leitakkord' de betekenis van 'unabhängigen Akkordgebildes' toeschrijft, verklaart hij de werking van het akkoord geheel uit zijn alteratiespanning. Verklaarbaar is dit wel omdat Kurth in zijn muziektheoretisch denken geheel van de 'energetische Strebung' uitgaat; maar hij ontnemt daardoor het akkoord weer zijn zelfstandig karakter, en bovendien is het akkoord niet altijd een gealtereerd akkoord. Om dit te ondervangen moet Kurth voor deze situatie de term 'Septakkordform' invoeren.

De verklaring van het akkoord als symbool wint nog kracht, omdat ook zijn 'spiegel', het dominant-septime akkoord een symbolische betekenis heeft, en wel een positieve. In de doodsklacht van Isolde horen we beide akkoorden als symbool van trouw: Tristan "treu" - dominant-septime-akkoord, "sterben" - half verminderd septime-akkoord.

voorbeeld 36:

Isolde: Tris-tan den zu ster - ben!

Ook andere septimeakkoorden hebben een symbolische betekenis in de opera. De techniek om verzelfstandigde akkoorden een symbolistische betekenis te geven komt vanaf Tristan regelmatig voor; zoals in Elektra van R. Strauss, voorbeeld 37:

als symbool voor de moord op Agamemnon, die gewroken moet en zal worden, en in Wozzeck van A. Berg, de stem van het water, voorbeeld 38:

Om impressionistische werkingen te verkrijgen, wordt de verzelfstandigde klank vaak uitgebreid tot een klankveld.

voorbeeld 39: Wagner - Tristan uit de 2^e acte.

Brangäne

Noch sind sie nah:

deut- lich tönt es da-

voorbeeld 40: Lizt - Dantesonate.

pp

Expressionistische klankvelden komen door hun schokkende harmonische werking pas relatief laat voor (zie vb. 44, Strauss - Elektra), kleine verzelfstandigingen komen ook regelmatig voor. Ze ontstaan voornamelijk door het niet oplossen van de leidtonen,

voorbeeld 41: Grieg - "Im Olotal".

Andante



of door zeer benadrukte voorhoudingsakkoorden die niet meteen symbolische betekenis behoeven te krijgen zoals in Tristan.

voorbeeld 42: Strauss - Salomé.



De betekenis van de verzelfstandigde akkoordklank, eventueel uitgebreid tot een klankveld, is voor de ineenstorting van de tonaliteit het grootst. Het verzelfstandigde akkoord is een doorbreking van de functionaliteit; door het ontbreken van het krachtenspel wordt de ritmiek vrij zwevend en de melodie kan zich vrij tegenover het akkoord bewegen, of maakt deel uit van een klankveld, en het verzelfstandigde akkoord stimuleert op zijn beurt de emancipatie van de klankkleur door middel van een zeer geraffineerde orkestratie.

Ook kan het akkoord parallel bewegen met een vrije melodie. (zie vb. 30).

Een voorbeeld van al deze aspecten tesamen vinden wij in Elektra, waar Klytämnestra haar nachtmerrie vertelt. Het akkoord dat de angst van Klytämnestra symboliseert is hier in drie, vrij tegenover elkaar

bewegende segmenten gehakt, die allen een vrije, ten dele strek chromatische weg gaan. voorbeeld 43:



De zangpartij beweegt zich hier vrij doorheen. Om de atonaal-expressionistische werking van deze passage duidelijk te maken is het hele partituurbeeld gegeven. voorbeeld 44:

(bij het inscannen van deze studie werd duidelijk dat deze partituurbladzijden te klein waren voor een leesbaar resultaat. Voor de geïnteresseerde lezer: het gaat om rep cijfer 186-195)

4.3 Emancipatie Van de melodie

In het hoofdstuk over het doorbreken van de functionaliteit als bepaling voor de accoordopeenvolging hebben we al gewezen op de groeiende betekenis van toonreeksen als basis voor accoordverbinding. Dat dit consequenties heeft voor de stemvoering is duidelijk. De stemmen zullen over het algemeen het gebruik van deze toonreeksen weerspiegelen. Er kan dan een situatie ontstaan, waarin het niet duidelijk is of de stemmen die de toonreeksen vormen bepalend zijn voor de harmonieën of omgekeerd: een overgangssituatie. (zie vb. 25. prelude van Chopin) Duidelijk is, dat wanneer de melodie uiteindelijk bepalend is geworden voor de verbinding van de accoorden (in zo'n geval is er bijna altijd sprake van parallelharmonie) de melodie zich geheel vrij heeft gemaakt van de harmonische overheersing en dan ook niet meer achtereenvolgende tonen van de reeks afloopt, maar een vrije, eventueel in een toonreeks geschreven melodie wordt. De melodie is hier geemancipeerd. De hierboven beschreven situatie komt na 1900 het meest in Frankrijk voor. In Duitsland blijft de functionele harmonie naast het gebruik van toonreeksen een grote rol spelen in het harmonisch verloop. De overheersing van het harmonische over de melodie is hier veel sterker. In een functioneel gemiddelde is de melodie vastgeklonken aan het harmonisch verloop. De emancipatie van de melodie is dan ook afhankelijk van de mate van progressiviteit van de harmonie. In een chromatisch-

harmonisch gemiddelde kan de melodie zich vrijer ontwikkelen zonder een stijlbreuk te veroorzaken. Het werkelijk onafhankelijk of gedeeltelijk onafhankelijk verlopen van de melodie is een proces dat betrekkelijk laat inzet. Door het hele stelsel van doorgangs- voorhouding- en wisseltonen werd er ook waarschijnlijk weinig behoefte toe gevoeld, omdat de stemmen hiermee een hoge mate van schijnbare onafhankelijkheid konden worden gegeven. Het polyfone karakter van de muziek van bv. Max Reger kan zich moeiteloos ontplooiën in de functioneel bepaalde harmonische opeenvolgingen.

Een vroege vorm, waarin we een zelfstandiger melodisch gebruik vinden is de sequens. De melodie komt hier weliswaar uit het harmonische voort, maar de herhaling van het sequensmodel laat het melodische sterker op de voorgrond treden. (Herhaling is veel meer een melodisch vormprincipe, dan een harmonisch, waar het veel meer op onderlinge functieverhoudingen aankomt).

Vanaf 'Tristan' komen gedeeltes voor waarin het melodische ook niet uiteindelijk afhankelijk is van de akkoordtonen. In 'Tristan' zelf is dit nog maar zeer onzelfstandig aanwezig.

Het eerste, dat voor die verzelfstandiging in aanmerking komt, is het gebruik van de grote en kleine tertsen van een accoord door elkaar. De ene tertsen is akkoordtoon, de andere gedeelte van een vrij voortbewegende melodie. De emancipatie van de melodie komt pas goed op gang, wanneer de functionaliteit door gebruik van toonreeksen of verzelfstandigde akkoorden doorbroken wordt. Hoewel laat ingezet, wordt deze ontwikkeling relatief snel als uitdrukkingmiddel van vooral expressionistische gegevens uitgebouwd.

voorbeeld 45: Strauss - Elektra.



Ook in voorbeeld 44 (Elektra) is de melodie vrij. Dit gedeelte, hoewel atonaal, roept toch associaties op met tonale verbanden, omdat de akkoorden die gebruikt worden gealtereerde akkoorden uit een functioneel harmonisch gemiddelde zijn. Op het zelfde moment dat Strauss zijn Elektra

schrijft werkt Schönberg aan zijn 'Fünf Orchesterstücke', waarin een volledige emancipatie van de dissonant wordt bereikt.

Hier zijn de melodieën volstrekt niet aan een harmonisch verloop gebonden.

voorbeeld 46 - uit "Das obligate Rezitativ" -, 5^e deel van de 'Fünf Orchesterstücke':

(zie opmerking blz 46, het gaat hier de maten 1-8)

De melodie is in de tonaliteit van alle parameters het meest afhankelijk van de functionele harmonie.

De emancipatie van de melodie verloopt daardoor in twee etappes:

1. De melodie wordt door het afbrokkelen van de functionaliteit onafhankelijk van het functionele verloop.

2. De melodie wordt door het gebruik van totaliteitsvreemde akkoorden onafhankelijk van de harmonische factor.

Het tweede punt vraagt nog enige toelichting. De drieklank is een akkoord dat sterk functionele associaties oproept. Hier is op twee manieren aan te ontkomen: nl. door (1) het akkoord in een parallel-beweging te plaatsen, en (2) door het in een tonaal-absurde situatie te plaatsen. Het eerste geval wordt in de 19^e eeuw toegepast, maar leidt niet tot een vrije melodie (de melodie volgt de toonreeks). Het akkoord de héle melodische curve te laten volgen komt in de Duitse muziek van de 19^e eeuw niet voor, omdat dit een volledige doorbreking van de functionaliteit betekent. Het tweede, om dezelfde reden ook niet (En beroemd voorbeeld van het tweede geval vinden wij in Wozzeck van A. Berg: bij de tekst "Da ist wieder Geld, Marie").

Het gealtereerde akkoord heeft sterke leidtoonspanning, zo gauw het in een functioneel gemiddelde staat. Het akkoord moet eerst buiten het functioneel kader worden geplaatst om die leidtoonspanning te verliezen. Dit kan zonder het gebruik van toonreeksen, omdat deze akkoorden eenmaal buiten het functionele kader geplaatst, makkelijk als klank verzelfstandigen (zie de voorbeelden uit Elektra).

Niet-tonale akkoorden hebben geen enkele functionele 'wil' en oefenen daardoor geen enkele feitelijke dwang op de melodie uit. Ook associëren ze op geen enkele manier met de tonaliteit, waardoor een samenhang tussen harmonie en melodie ook niet verwacht wordt.

4.4 De emancipatie van de vorm en het ritme.

Ten aanzien van de relatie tussen de vorm en de harmonie in de klassieke tonaliteit hadden ik vier conclusies getrokken.

In de eerste plaats had ik gesteld dat het volmaakte evenwicht tussen de drie tonale functies, gedacht vanuit de tonica als overheersende factor, bepalend was voor de lengteverhouding binnen een thema. Hoewel er in de romantiek nog vaak thema's in dit klassieke evenwichtsschema worden geschreven (bv. de eerste acht maten uit de

3^e ballade van Chopin) wordt de lengteverhouding binnen een thema onregelmatiger. Dit komt doordat een thema, vastgeklonken aan de harmonie in de romantiek de directe drager wordt van de romantische uitdrukking. Dat deze uitdrukking zich over het algemeen niet in een regelmatige zinsstructuur laat persen is begrijpelijk. Gedurende de hele romantiek blijft wel een stroming bestaan, die de klassieke zinsstructuur toch in ieder geval ideëel wil handhaven. Een tweede belangrijke reden is, dat de tonicafunctie niet meer de belangrijkste functie van de harmonie is. Dit is veel meer overgenomen door de dominant, die onrust en spanning in de plaats van de rust en evenwicht van de tonica functie stelt. De hoogromantische wereld van 'Tristan' betekent natuurlijk een volledige doorbreking van de klassieke zinsstructuur. De 'unendliche melodie', die Wagner voor ogen zweeft is hiervan het tegendeel.

De tweede stelling, dat een eenvoudig harmonisch verloop om een eenvoudige zinsstructuur vraagt, is hiermede ook bekrachtigd. Juist de ingewikkelde harmonische structuren uit Tristan vinden in lange melodische lijnen, (doorbroken door de voortdurende doorwerkingen van leidmotieven) die complex van opbouw zijn, hun pendant. De grote verdienste van Alfred Lorenz is het geweest deze melodische lijnen in zijn - helaas meer geciteerde dan gelezen - standaardwerken 'Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner', te ontdekken en benoemen. De derde stelling wordt in relatie met de romantiek interessant. Deze luidt namelijk, dat de lengteverhouding tussen de onderdelen van een vorm (bv. de sonatevorm) wordt bepaald door het evenwicht van de verschillende toonsoorten in een stuk in relatie met de hoofdtoonsoort, waarbij de verst verwijderde toonsoorten in verhouding de minste tijdsduur krijgen. De felste kritiek op R. Wagner was juist het vermeende gebrek aan evenwicht in het toonsoortverloop in zijn werken. Wagner moduleerde om het moduleren. Wagner zelf heeft zich, in zijn schaarse uitspraken over muziektheoretische zaken met name over dit onderwerp meerdere malen uitgesproken. Als belangrijkste bron geldt wel

zijn geschrift 'Oper und Drama', waarin hij de eenheid van toonsoort voor een 'dichterisch-musikalisches Periode' met gelijke gevoelsinhoud noodzakelijk acht. Bijzonder interessant is de gedetailleerde wijze waarop hij op de relatie tussen gevoelswisseling en modulatie ingaat. In 'Über das Operndichten' noemt hij iemand die zonder reden moduleert 'ein Stümper'. Aan de hand van de aanwijzingen uit de geschriften van Wagner heeft Lorenz de grote tonale verhoudingen van de zeven laatste opera's van Wagner onderzocht en daarmee de innerlijke logica aangetoond. Het voornaamste verschil in opbouw met het klassieke schema is dat de tonica, en analoog daarmee de hoofdtoonsoort vermeden wordt, zodat alle aandacht op de sub-dominant en dominantspanning komt te liggen. (Hetzelfde zagen we ook in het laatste deel van de 9^e symfonie van A. Bruckner) In Tristan is deze werkwijze bijzonder ver doorgevoerd. De conclusie in dit verband van Lorenz is, dat de tonica E groot gedurende de hele opera drie minuten en in enige flarden van twee tot zeven maten werkelijk aanwezig is. (zie het bijzonder interessante schema op blz 178 van zijn analyse van Tristan) Het klassieke evenwicht is hier natuurlijk volledig op zijn kop gezet. De belangrijkste niet-theoretische reden hiervoor is de tendens in de laat-romantiek om een toonsoort een symbolische betekenis te geven, zodat een modulatieschema een gang van symbool naar symbool is.

De relatie van de toonsoorten onderling wordt niet aangetast.

De eerste relatie van de hoofdtoonsoort met andere is die van zijn dominant en subdominant en zijn mineur of majeur parallel.

(Het toonsoortverloop in Tristan verwijst op die manier ook voortdurend naar de hoofdtoonsoort, de lengteverhouding tussen de toonsoorten heeft, naast de krachten, die er in een tonaal evenwicht werkzaam zijn, er in de meer literaire benadering een dimensie bij.)

De vierde stelling, dat het toonsoortenverloop en de lengteverhouding tussen de toonsoorten analoog is aan de lengteverhouding tussen de drie functies in de detailanalyse is in Tristan duidelijk te zien. Juist in Tristan, met zijn stelselmatige vermijding van de hoofd-toonsoort, die alleen aanwezig is door de relatie van de andere toonsoorten tegenover die latente hoofdtoonsoort, vinden wij in de harmonische detailanalyse een voortdurende vermijding van de I^e trap ten gunste van vooral de IV^e en V^e trap. Ik heb voor de bespreking van de derde en vierde stelling alleen als voorbeeld Tristan aangehaald. Dit lijkt mij juist, omdat Tristan het duidelijkst de technieken in dit opzicht van de puur

romantische kunstenaar weerspiegelt. (en omdat Tristan het grote voorbeeld van de tijdgenoten en nakomende componistengeneraties, tot ver over de grenzen van de 19^e eeuw, is gebleven) Concluderend kunnen we stellen dat de vorm een sterk eigen karakter krijgt in de volgende situaties:

1. Toonsoorten en daarmee modulaties krijgen vaak symbolische betekenis en daardoor onttrekken ze zich soms aan een puur esthetisch evenwichtsstreven.

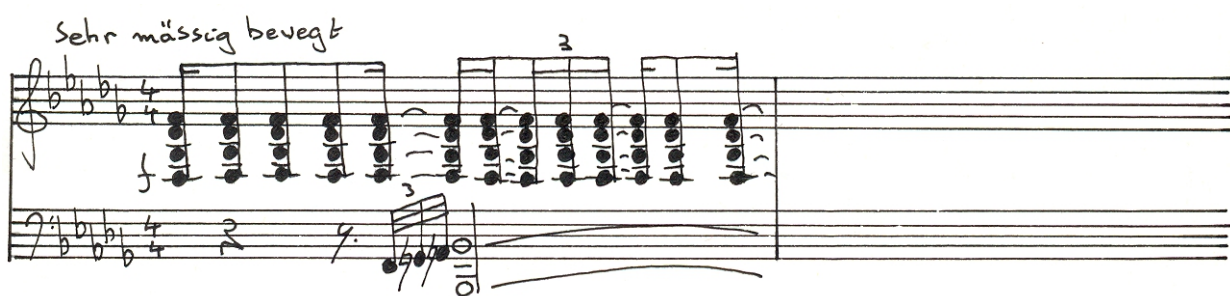
2. De romantische uitdrukkingswereld en daarmee gepaard gaande harmonische ontwikkelingen geven een thematisch verloop een vaak volledig onregelmatig aanzien.

3. Het streven naar een 'unendliche melodie' resulteert in een permanente doorwerking van vaak zeer veel melodische gegevens, waarbij afzonderlijke delen zo veel mogelijk naadloos in elkaar overgaan.

4. Literaire uitgangspunten bepalen in hoge mate de volgorde en aard van doorwerking van de thematische gegevens en de harmonische plattegrond.

Impressionistische wendingen veroorzaken vaak verrijkingen in het gebruik van het ritme. Deze verrijkingen komen echter voort uit de wil tot ritmische en metrische versluiering. In het volgende voorbeeld is het duidelijk dat het ingewikkelde ritme alleen de impressie van een in zichzelf bewegende klankmassa moet geven.

voorbeeld 47: Götterdämmerung.



of een vrij in de ruimte zwevende melodie.

voorbeeld 48: Parsifal.



Expressionistische tendensen veroorzaken eveneens een ritmische verrijking, maar hier moet het ritme juist hoorbaar zijn. Samen met de toonhoogte vormt het vaak melodieën van een uiterst expressieve kracht, zoals in Tristan op talloze plaatsen.

voorbeeld 49: Tristan.



De grootste ritmische uitdrukkingskracht vindt het expressionisme merkwaardig genoeg in streng metrische figuren, zoals in Schonberg's 'Erwartung', als uitdrukking van een nameloze angst.

voorbeeld 50: Schönberg, Erwartung.

The image displays three systems of handwritten musical notation for Arnold Schönberg's 'Erwartung'. The notation is written on three staves per system, using a mix of treble and bass clefs. The first system includes a tempo marking '♩ = 84' and the lyrics 'Lieb - ster hilf - mir'. It features dynamic markings such as 'PPP' and 'PP stacc.', and crescendo markings 'cresc.'. The second system continues the melodic and harmonic development with various articulations and dynamics. The third system concludes with a 'stacc.' marking. The handwriting is fluid and expressive, characteristic of early 20th-century musical notation.

Zie verder de vele marsen uit de symfonieën van Mahler. Aangezien ritme niet in de toonhoogtestructuur is opgenomen, heeft het ook in de klassieke periode al een relatief grote zelfstandigheid (Beethoven tweede deel van de zevende symfonie, tweede deel laatste pianosonate). In de romantiek wordt die verder doorgezet. De ritmes zijn hier echter onverbrekkelijk gebonden aan een melodisch-thematisch denken, ritme en melodie vormen één geheel: de thematiek. Ook de expressionistische melodie

is aldus ontworpen, in de impressionistische tendensen (die relatief gezien de grootste ritmische verrijking opleveren, vooral in het gebruik van antimetrische figuren) is het juist de bedoeling, dat deze ritmes als ritme niet gehoord worden. Voorbeelden van een zelfstandig gebruik van ritme zijn verder bv. de tocht van Wotan en Loge naar Nibelheim in Rheingold en vele slagwerkpassages in Salome. Het is vooral de vorm in de romantiek die onder invloed van romantische tendensen een voor ieder stuk steeds persoonlijkere vorm krijgt.

4.5 De emancipatie van klankkleur.

In de tonaliteit is er zeker ruimte voor een persoonlijke visie op klankkleur. In de klassieke periode, waar het orkest het minst rijk geschakeerd was sinds de renaissance (vgl. bv. de bezetting van Monteverdi's Orfeo-ensemble met het orkest van Der Zauberflöte)) komen specifieke klankkleurwerkingen voor, zij het meer geïsoleerd dan in de romantiek. In de romantiek zelf wordt de instrumentatie steeds meer een middel tot persoonlijke uitdrukking. Passages als in Berlioz' Requiem, zijn zo specifiek op deze klankkleur geschreven, dat het onmogelijk is een andere orchestratie voor te stellen.

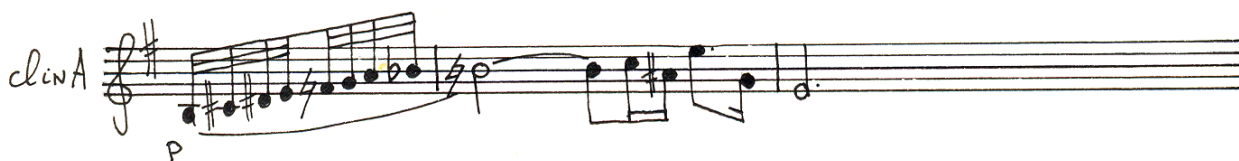
voorbeeld 51: Berlioz Requiem-Hostias.

The image displays two systems of handwritten musical notation for the 'Hostias' movement from Berlioz's Requiem. The top system features two staves: Flute (FL) and Positone (Pos.). The FL staff has a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It contains a series of notes with various rhythmic markings, including triplets (indicated by 'à 3') and eighth notes. The Pos. staff has a bass clef and the same key signature. It contains a series of notes with various rhythmic markings, including eighth notes and a half note. The bottom system also features two staves: Flute (FL) and Positone (Pos.). The FL staff has a treble clef and a key signature of two flats. It contains a half note and a quarter note. The Pos. staff has a bass clef and the same key signature. It contains a half note and a quarter note. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as clefs, key signatures, notes, rests, and rhythmic markings.

Dit soort instrumentale schrijfwijze is zó karakteristiek dat ze als kleur verzelfstandigt. Niet alleen is ieder andere orkestratie onmogelijk, zonder het hele effect te vernietigen, maar ook als zelfstandige informatie zo belangrijk, dat de relatief armoedige informatie op melodisch, ritmisch en harmonisch niveau niet relevant is, zelfs noodzakelijk om dit klankkleureffect te bereiken.

In de werken van R. Wagner, en vooral in de Ring komen deze verzelfstandigingen regelmatig voor, zij het in een rijker harmonisch en melodisch gemiddelde. Een aantal leidmotieven worden praktisch altijd door dezelfde instrumenten gespeeld, bij voorkeur instrumenten, die componisten voor Wagner nog niet die grote aandacht hebben gegeven. Zo verschijnt het Walhalla-motief bij voorkeur in de Wagnertuba's, het Fluchmotief in de trombone's unisono, het Wurmmotief in de tuba's etc. De klankkleur wordt hiermee een even belangrijke informatie als de harmonie en melodie; in een aantal gevallen de belangrijkste. De klankkleur verzelfstandigt geheel als de ligging van, en de keuze van harmonie en melodie geheel afhankelijk wordt van de specifieke ligging, waarin instrumenten en instrumentgroepen spelen. Dit vereist een bijzonder grondige kennis van de instrumenten, die niet iedere componist bezat(en bezit). Wagner en R Strauss waren op dit gebied in ieder geval volleerd, en er zijn vele voorbeelden uit hun partituren van een volledig geëmancipeerde klankkleur aan te halen. Ik beperk mij tot twee voorbeelden uit Salomé:

De opera begint als volgt: voorbeeld 52:



Voorgeschreven is hier een klarinet in A. (Strauss' aanduidingen voor klarinetten in A, Bes en in de 'Rosenkavalier' ook in C, zijn letterlijk te nemen.) Het alleen gespeelde loopje in de opmaat loopt door het Chalumeau- en middenregister, de eerste toon van het hoofd-thema, dat ook tegen een begeleiding van andere instrumenten gespeeld wordt is b (klinkend als as), wat de eerste toon van het hoge register is (dat is het register, dat door overblazen in de eerste graad wordt gevormd), die zich daardoor van het donkere chalumeau en ietwat bleke middenregister heel duidelijk onderscheidt

Een tweede, zeer karakteristiek voorbeeld, zou bladzijden kosten om te omschrijven. Alle instrumenten (inclusief de solist) zijn in het juiste register gelegd om optimaal aan het beoogde effect te kunnen bijdragen, de notentekst is hier geheel afhankelijk van het te bereiken kleureffect.

voorbeeld 53: Salomé, van R. Strauss.

(zie opmerking blz 46. Het gaat in dit voorbeeld om het gedeelte tussen: 3 maten voor rep cijfer 355 tot 8^e maat in rep cijfer 355)

HOOFDSTUK III

DE SITUATIE IN DE TWINTIGSTE EEUW.

1. Inleiding

Het is voornamelijk te wijten aan de Duitse avant-gardisten van na de tweede wereldoorlog, dat het beeld dat over het algemeen van de twintigste eeuwse muziek gegeven wordt, suggereert dat de twintigste eeuwse muziek atonaal is. Dit komt door een extreme overwaardering van de lijn Schönberg-Webern-seriële muziek, en een grote hoeveelheid 'wishful thinking' van die kant.

Dit beeld is foutief. De reacties op het steeds lossere tonale verband die de muziek in Europa aan het einde van de 19^e eeuw vertoonde was meerledig:

In de eerste plaats beschouwde een groep componisten een niet tonale muziek als onmogelijk en bleven hardnekkig in een 19^e eeuws idioom schrijven, dat ontdaan werd van de belangrijkste tonaliteit-vernietigende tendensen, zodat deze muziek bepaald conservatiever was dan die bv. van Wagner (zie Strauss vanaf 'der Rosenkavalier', Korngold, F.Schmidt).

In de tweede plaats was het vooral Arnold Schönberg, die de consequenties uit de laat 19^e eeuwse ontwikkelingen - zoals hij die zag - wilde trekken (de atonaliteit). Ik kom daar later op terug.

In de derde en vierde plaats ontwikkelingen die ik aan wil duiden met verrijkte tonaliteit en neo-modaliteit. Deze stromingen vinden we vooral in Frankrijk.

In de vijfde plaats probeerden een aantal componisten een geheel nieuwe kijk op de tonaliteit en vooral de functionaliteit - of op het getempereerde stelsel zelf - te ontwikkelen. In het eerste geval leidde dit over het algemeen tot nogal speculatieve theorieën, waarvan de praktische resultaten onder de noemer verrijkte tonaliteit te vangen zijn. (Hindemith - Unterweisung in Tonsatz)

2. De verrijkte tonaliteit en neo-modaliteit

In de verrijkte tonale muziek blijven de functionele banden in principe bestaan, alleen zijn ze niet meer bepalend voor alle akkoord verhoudingen. Veel meer spelen ze een rol als steunpunten op een zekere afstand van elkaar. Veel akkoorden en melodieleiden zijn 'verrijkt' met allerhande akkoord- en laddervreemde tonen. De tonale functies blijven a.h.w. latent aanwezig, maar soms ook onverbloemd, zoals in het volgende voorbeeld.

voorbeeld 54: Ravel, Valses Nobles et sentimentales.



Duidelijk is hier het principe der 'akkoordverrijking' te zien. Alle z.g. polytonale muziek is in feite tot verrijkte tonaliteit terug te voeren, omdat altijd een tooncentrum overheerst, zodat de, op papier zichtbare andere tooncentra als 'kleuring' of verrijking van de hoofdtoonsoort ervaren worden. Omdat de tonale functies, hoe rudimentair ook, aanwezig blijven, blijft de onderlinge tonale betrokkenheid bestaan, hoewel componenten (meestal ritmische) kunnen emanciperen, omdat de tonaliteit nu eenmaal niet ondubbelzinnig aanwezig is.

Deze muziek maakt qua notenbeeld een tonale indruk. De neo-modaliteit is een in de eerste plaats vrij-melodische (dus ook vrij-ritmische) schrijfwijze, waarbij de melodie zich in een of meerdere toonreeksen beweegt. Gebruikelijk hiervoor is de pentatonische reeks, hele toonreeks en (wat minder) de octotonische reeks. Ook de middeleeuwse modi worden benut.

Messiaen ontwikkelt nog andere toonreeksen. De harmoniek past zich hierbij aan d.m.v. parallelharmoniek of een onzelfstandig (statisch, of aan de modus gebonden) verloop. De neo-modaliteit heeft zich ontwikkeld vanuit de romantiek enerzijds, en vanuit de invloed van de volksmuziek anderzijds. In de romantiek wordt het gebruik van de toonreeks als akkoord verbindingsmiddel steeds veelvuldiger toegepast. (zie hoofdstuk II, 3.2)

Hoewel de neo-modaliteit consequent toegepast, volledig functioneloos gedacht kan worden, is dit sterk afhankelijk van de akkoorden die gebruikt worden. Zelfs bij een consequent modale toepassing van drieklanken kan de indruk van een functionaliteit niet vermeden worden, vooral wanneer de akkoorden in kwintrelatie met elkaar staan. voorbeeld 55: Debussy-Preludes, bd. II.



Pas wanneer tonaliteitsvreemde akkoorden ('verrijkt' tonaal of volledig atonaal) gebruikt worden kan een volledig functioneloos muziekstuk zich ontwikkelen. Stravinsky's 'Sacre du Printemps' is een interessant voorbeeld van een mengvorm tussen functionele, neo-modale en functioneloze muziek. De melodieën zijn vaak in een toonreeks geschreven en verlopen vrij tegenover de harmonie, het ritme is geheel geëmancipeerd en verloopt in een eigen structuurplan, de vorm is voor ieder deel uniek en karakteristiek, en er zijn vele akkoord en klankkleur verzelfstandigingen. De eenheid van het materiaal, die met name Schönberg in de Duitse atonaliteit zoveel hoofdbrekens kostte, is hier behouden door het gebruik van de toonreeksen voor melodisch en harmonisch

materiaal, zonder dat de een de ander overheerst. Natuurlijk zijn er altijd mogelijkheden de 'Sacre' functioneel-harmonisch te verklaren, om de eenvoudige reden dat alle meerstemmige westerse muziek met de functionele harmoniek te lijf kan worden gegaan; praktische zin heeft dit niet omdat een functionele verklaring zich aan de luisterervaring onttrekt en dus geen relevante informatie over het stuk oplevert. (Hetzelfde geldt voor functioneel-harmonische verklaringen van consequent atonale muziek).

De mogelijkheid, om d.m.v. een consequent modale schrijfwijze met gebruikmaking van tonaliteitsvreemde akkoorden, niet-tonale muziek te schrijven is overigens weinig benut.

Olivier Messiaen ontwikkelt deze mogelijkheid echter wel (vanuit dit licht is te begrijpen, dat Messiaen slechts door verkeerd begrip van zijn stijl per ongeluk de geestelijke vader van de seriëliteit is geworden. Zijn 'Mode de valeur et d' intensités', is een extreme ontwikkeling van neo-modaal denken en heeft alles met Stravinsky, maar weinig met Schönberg te maken).

Neo-modale schrijfwijzen komen zeer veel samen met verrijkte tonaliteit voor. In deze combinatie ontstaat vaak een bijzonder opwindende mengeling van functionele en niet-functionele muziek. (Debussy!) De aanwezigheid echter van de functionaliteit verhindert een emancipatie van de componenten zoals in de 'Sacre'. Omdat deze studie zich voornamelijk bezig wil houden met de ontwikkeling van de 20^e eeuwse niet-functionele muziek vanuit de tonaliteit zoals dit vooral in Duitsland plaats vond, is de verrijkte tonaliteit en neo-modaliteit slechts summier behandeld. Beide stijlen zijn naast andere oorzaken voor een belangrijk deel ontwikkeld uit de tonaliteit, en uit zijn afbrokkelingsverschijnselen (vooral neo-modaliteit). De volledig niet-functionele neo-modaliteit is een consequente ontwikkeling van de emancipatiebewegingen en niet-functionele akkoordverbindings- principes.

3. De Atonaliteit

3.1 Wat is atonaliteit?

De meeste schrijvers van boeken over de twintigste eeuw zijn het er over eens dat de term atonaliteit een ongelukkige is. Schönberg had er een

uitgesproken hekel aan, en komt er herhaaldelijk op terug, bv. in het artikel over Hauers theorieën:

"I find above all that the expression 'atonal music', is most unfortunate - it is on a par with calling flying "the art of not falling", or swimming "the art of not drowning".

Oorspronkelijk is atonaliteit een scheldwoord, dat door een journalist verzonnen was. Atonaal als analogie aan 'Amusisch'. Het gebruik van de term heeft zich echter ingeburgerd, zodat we hem hier maar gebruiken. De atonale muziek is muziek die noch tonaal, noch twaalftoonsmuziek, noch neo-modaal is. Om deze muziek te onderscheiden van de twaalf-toonsmuziek - die ook niet-tonaal is - spreekt men ook vaak van vrije atonaliteit. Een betere naam is misschien vrij chromatische muziek, omdat deze term een indicatie geeft van wat de muziek wél is, terwijl atonaal alleen aangeeft wat hij niét is..

Wat zijn de voorwaarden voor het ontstaan van atonale muziek?

Deze zijn hetzelfde als voor de neo-modale muziek: in de eerste plaats dat er geen sprake meer is van functionele akkoordopvolgingen (hier moet ik herhalen wat in dit verband al gezegd is voor de neo-modaliteit; functioneel harmonische verklaringen van volstrekt niet-functioneel klinkende muziek is een intellectualistisch spel voor theoretici) en in de tweede plaats een uiteenvallen van de tonale betrokkenheid van de componenten op elkaar.

Atonaliteit wordt beslist niet aangetast door toonherhaling. De stelling (ook van Schönberg), dat het benadrukken van een toon zou leiden tot het ervaren van die toon als een tonica kan makkelijk weerlegd worden door het feit, dat een tonica ontstaat door de aanwezigheid van zijn dominant en subdominant. Atonaliteit wordt ook beslist niet aangetast door het gebruik van tonale akkoorden. Een tonaal akkoord kan nooit een tonica worden (hoogstens verzelfstandigen) om bovenstaande redenen.

De akkoordopvolging moet functioneel zijn.

Ten aanzien van de tweede voorwaarde voor het ontstaan van atonale muziek, is er een vreemde discrepantie aan te wijzen in een aantal werken van Schönberg. Deze muziek is wel volslagen niet functioneel (gedoeld wordt hier natuurlijk niet op Schönberg's late tonale werken uit zijn Amerikaanse periode, maar op stukken zoals het vioolconcert en pianoconcert, de marsen, menuetten en walsen in de Serenade op. 24 en de suite op. 29 etc.), maar laat wel in hoge mate de tonale betrokkenheid van de componenten intact, zodat er in een volledig atonaal gemiddelde

een tonaliteit gesuggereerd wordt. Dit is natuurlijk wel te verklaren uit de grote gefascineerdheid van Schönberg voor de tonaliteit, ook de twaalftoonmuziek is ontstaan uit zijn behoefte een nieuwe tonaliteit (=betrokkenheid) te vinden, maar het procédé verleent aan deze werken een grote mate van geniale schizofrenie. In vele vrij-atonale werken van Schönberg, vooral de opera 16-18 (Fünf Orchesterstücke, Erwartung en Die Glückliche Hand) vinden we echter een veel natuurlijker beeld. In deze werken zijn de componenten in hoge mate geëmancipeerd. In de 'Fünf Orchesterstücken' is dit zelfs een van de belangrijkste uitgangspunten: Deel I is gebaseerd op een orgelpunt van het accoord d-a-cis, in deel III vinden we een emancipatie van de klankkleur op een aantal zeer verwante akkoorden, door deel V loopt als een cantus firmus een geheel vrije-atonale melodie.

3.2 De consequenties vanuit de ontwikkelingen in de tonaliteit.

In de 19^e eeuw hebben we twee belangrijke tonaliteitsvernietigende tendensen gezien: 1. De verzelfstandiging van de componenten

2. Het steeds belangrijker worden van de toonreeks.

De niet-chromatische toonreeksen worden belangrijk in de Franse neo-modaliteit, het chromatische totaal in de Duitse atonaliteit. (Dit houdt niet in dat toonreeksen in Duitsland geen rol spelen. Bij voorbeeld in Berg's Wozzeck vinden we een veelvuldig gebruik van een hele toonreeks, gevolgd door een 'foute noot', dus bv. f-g-a-b-cis-d).

Het gebruik van de totale chromatiek roept enige specifieke problemen op, hierover meer in het volgende hoofdstuk.

Voor Frankrijk en Duitsland geldt echter wel dat bij het wegvallen van de tonaliteit de componenten geheel of gedeeltelijk verzelfstandigen, anders gezegd, dat de verhouding tussen de componenten voor ieder stuk anders komt te liggen. Niet ieder component behoeft in een niet-functioneel stuk in dezelfde graad verzelfstandigd te worden. Een volledige emancipatie van ieder component in het kader van een stuk is in feite een extremiteit, een uitzondering. Bij Stravinsky emancipeert vooral het ritme, bij Schönberg de melodisch-ritmische (thematische) component en de klankkleur, bij Messiaen de harmonie en de klankkleur. Edgar Varèse gaat voor 1950 in de verzelfstandiging van de componenten het verst. Hij verklaart in 1920 te 'travailler avec les rythmes, les fréquences et les intensités'. Opvallend is de term fréquences, als aanduiding voor melodische, harmonische en spectrale componenten. Het

duidt op de steeds groeiende behoefte van Varèse om elektronische middelen in zijn composities te gebruiken. In de werken van Varèse vinden we een consequente werkwijze, waarin melodie (hier veelal signaalachtig materiaal) harmonie (complexe akkoordblokken, die allen sterk aan elkaar verwant zijn) ritme (zeer karakteristiek gebruik van ritmische cellen) en klankkleur in een hoge mate van zelfstandigheid tegenover elkaar staan. Interessant is verder, dat Varèse veel chromatischer te werk gaat dan Stravinsky, hoewel hij op ritmisch gebied sterk aan de werkwijze in met name de 'Sacre' verwant is. Samen met de vaak onheilspellende expressionistische klanken herinnert dit ons eraan, dat Varèse omstreeks 1913 een protegé was van zowel R. Strauss als C. Debussy.

De seriële muziek van na ± 1950 gaat eveneens uit van verzelfstandigde toonhoogte, toonduur, dynamiek en klankkleur (later worden hier nog verscheidene aspecten aan toe gevoegd). Hier echter werden de componenten als voortdurend, volstrekt gelijkwaardige partners binnen het bestek van een compositie gezien. Dit is een op zichzelf geen onlogische gevolgtrekking uit de 19^e eeuwse muziek, maar wel een extreme. Ten overvloed moet er nog op gewezen worden, dat deze conclusie door de seriëlen niet uit de 19^e eeuwse muziek, maar uit de werken van A. Webern werden getrokken. Echt problematisch was wel, dat de component en (hier parameter genoemd), door de wil ze als volkomen gelijkwaardig te zien, aan exact dezelfde structurele wetten werden onderworpen, wat muzikaal een buitengewoon onlogische zaak is. Dit leidde, samen met andere onjuiste uitgangspunten tot muziek waarin intentie en klinkend resultaat ver uit elkaar liggen, en dit leidde weer tot allerlei structurele aanpassingen, zonder echter de kern van het probleem ook maar aan te raken.

We kunnen nu terug keren naar de nog gedeeltelijk onbeantwoorde vraag uit het vorige hoofdstuk: wat is atonaliteit?

Atonaliteit is vrij chromatische muziek, waarbij de verhouding tussen en de innerlijke structuur van de componenten in ieder stuk uniek is. De muziek is hier op zijn meest fundamentele existentie aangekomen.

In wezen betekent atonaliteit de meest grenzeloze vrijheid voor de componist; het uniek zijn van elk van zijn composities. Juist door die vrijheid in het materiaal is de behoefte van de componist aan een 'geloof' sterk. Waar expressionisme nog het 19^e eeuwse vrijheidsbesef en geluksstreven (naar zijn zwarte zijde gewend) uitdrukt, zijn

twaaelftoons en seriële systemen reacties op die vrijheid.

Tenslotte moeten we ons realiseren dat alle ontwikkelingen van de twintigste eeuw net als die van de 19^e eeuw ten nauwste samenhangt met de specifieke twintigste eeuwse uitdrukkingswereld.

Die is echter zo complex, dat een beschrijving daarvan veel meer ruimte zou vragen dan de bespreking van de romantische uitdrukkingswereld. Ik ben genoodzaakt zo'n beschrijving achterwege te laten.

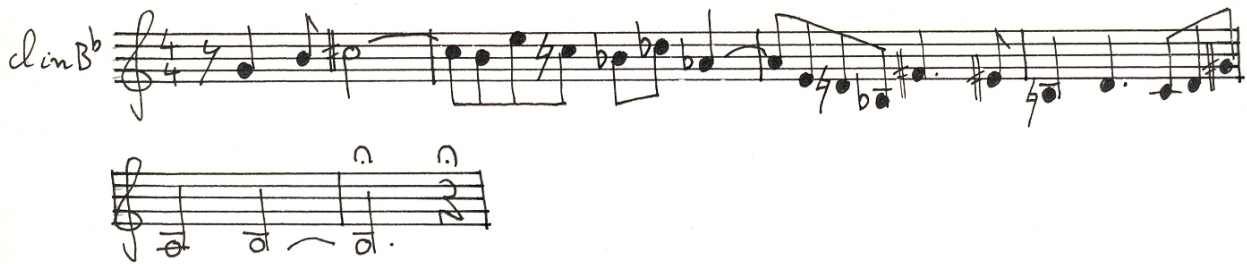
3.3 De eenheidsproblematiek in de atonaliteit.

In de vrije atonaliteit wordt uitgegaan van het totale chromatische materiaal. Dit materiaal is veel uitgebreider dan de toonreeksen uit de neo-modaliteit, die maar 5-8 tonen bevatten tegen de chromatische reeks 12. Hier komt nog bij, dat $\pm$ 1914 in Frankrijk een duidelijke reactie te bespeuren was op de complexiteit van de laatromantiek, terwijl bij de groep rondom Schönberg hiervan geen sprake was. De muziek van die groep componisten is zeer complex en speelt zich onder invloed van het expressionisme niet zelden in de uiterste regionen van het orkest af. Het gebruik van het totale chromatische materiaal heeft directe gevolgen voor de eenheid binnen een compositie.

In de vrij chromatische melodie is geen zwaartekrachtwerking van welke toon dan ook. (Bedoeld wordt hier de zwaartekrachtwerking, die in de tonen van de toonreeksen tegenover elkaar aanwezig is. In een chromatische melodie kan natuurlijk een zwaartekracht gechapen worden door toonherhalingen of quasi tonale wendingen). In de modale melodie is dit wel het geval. Hier wordt niet bedoeld op een tonica-werking, maar op het feit, dat in een min of meer modaal gemiddelde een aantal tonen een rustpunt tegenover andere kunnen vormen. (zie in dit verband de melodieleer van Jos Smits van Waesberghe). Ook kan een grote melodische eenheid ontstaan door het beperkte aantal tonen in een toonreeks, waardoor er in een soort 'rotatietechniek' signaal-achtige melodieën ontstaan. (Voor de pentatonische reeks wordt daar veel voor gebruikt). voorbeeld 56: Stravinsky, begin van de Sacre.



voorbeeld 57: Schönberg, begin van het 2^e deel uit de 'Fünf Orchesterstücke'.



Het vormprobleem is in de neo-modaliteit ook minder groot. In de eerste plaats wordt er veelvuldig een verbinding aangegaan met de verrijkte tonaliteit, wat het vormprobleem oplost. De atonaliteit kan, doordat het zo diametraal staat tegenover de tonaliteit, niet versmelten met een verrijkte tonaliteit. In de tweede plaats is het minder omvangrijke neo-modale toonmateriaal in hoge mate vormscheppend door het aspect van herhaling, wat er sterk in aanwezig is. Schönberg, als de meest consequente onderzoeker van de atonaliteit hier als voorbeeld genomen, gebruikt in zijn vrij-atonale periode twee vorm-principes: een abstracte en een literaire. In zijn literaire vorm komt Schönberg wel tot grotere tijdlengtes (Erwartung $\pm$ 20 minuten, Die Glükliche Hand $\pm$ 15 minuten). In zijn literaire vormen wordt het muzikale verloop voor het grootste deel bepaald door het buiten- muzikale 'verhaal' en de directe expressionistische werking daarvan. De eenheid in de vorm wordt hier bepaald door het gebruik van een groot aantal verwante schema's en akkoorden in een logisch spanningsverloop geplaatst. In zijn abstracte vorm neigt Schönberg tot het gebruik van miniaturen. De reden die hij zelf opgeeft is dat hij zonder de harmonie als vormscheppende kracht niet wist hoe hij een grote vorm moest maken. Pas de twaalftoonstechniek maakte dit weer voor hem mogelijk. Afgezien van de problematiek rondom deze oplossing, waar we later op terugkomen, moet gesteld worden, dat in Schönbergs vrij chromatise atonale periode het stelselmatig vermijden van herhalingen het grootste vormprobleem is. De permanente stroom van nieuwe thema's, of is het juist andersom, dus de athematiek schept een gevoel van desoriëntatie. Dat nochtans grotere vormen als die van Erwartung geheel bevredigen komt door de logische spanningslijn van het werk en de grote verwantheid in het gebruikte materiaal. Dit vormprobleem wordt niet wezenlijk ondervangen door het gebruik van de twaalftoonstechniek. Des te merkwaardiger is dit, omdat Schönberg

in zijn 'Models for beginners in composition' de hele vormleer opbouwt uit het principe der herhaling. Of komt dit doordat het boek eigenlijk niet geschreven is voor compositiestudenten maar voor aankomende musicologen?

Het meer en meer loslaten van de literaire vorm voor een soort twaalftoons-sonatevorm valt te betreuren. De literaire vorm is een uniek experiment in de twintigste eeuwse muziek met vele perspectieven, en vormt een brug naar een muzikaal surrealisme.

Het derde eenheid-probleem vormt de relatie tussen de harmonie en de melodie. Eenheid in een compositie is voor een belangrijk deel afhankelijk van de relatie die er tussen harmonie en melodie bestaat. In de tonaliteit wordt dit bereikt, doordat de melodie onderworpen is aan het harmonisch verloop, in de neo-modaliteit, doordat harmonie en melodie uit een beperkt notenmateriaal wordt afgeleid. In de vrije atonaliteit wordt er niet van een toonreeks uitgegaan. Schrijven in een reeks is pas zinvol als karakteristieken van die reeks ook behouden blijven wanneer er vrij over de tonen uit die reeks wordt beschikt.

Dit is in de chromatiek niet het geval; doordat de chromatische reeks geen karakteristieken in zich heeft anders dan de kleine secunde afstand tussen de tonen, kan de chromatische reeks alleen duidelijk worden gemaakt door het schrijven van chromatische toonladderfragmenten en clusters. Dit is een flinke beperking tegen het karakter van de vrije chromatiek en zeker geen vruchtbaar artistiek uitgangspunt. Om toch tot een eenheid te komen in de atonaliteit worden basisintervallen van melodieën ook verticaal gebruikt. Op zichzelf doet dit niet af aan de emancipatie van harmonie en melodie, omdat het structurele verloop van deze twee componenten niet door elkaar beïnvloed hoeft te worden.

Pas wanneer deze techniek (vooral in het twaalftoonsysteem) steeds vaker en consequenter wordt toegepast ontstaat het gevaar dat de twee parameters te veel met gelijke structureringsmiddelen worden benaderd, zodat ze een belangrijk deel van hun karakteristiek verliezen. Het eenheidsprobleem tussen melodie en harmonie is overigens van zó fundamentele aard, dat het (traditionele) beeld van een melodie met zijn akkoordbegeleiding in de atonaliteit een volstrekt onnatuurlijk beeld is. Desalniettemin komt dit beeld regelmatig in de twaalftoon-leerboeken opdagen. De juistheid van de tweede voorwaarde voor het ontstaan van de atonaliteit is hiermee verder bekrachtigd: de tonale betrokkenheid van de componenten moet worden losgelaten omdat deze betrokkenheid in de atonaliteit niet werkelijk realiseerbaar is.

4. De twaalftoonstechniek.

4.1 Verklaringen voor het ontstaan van de twaalftoonstechniek.

4.1.1. Het beste bewijs, dat de twaalftoonstechniek een logisch vervolg op de laatromantiek en atonale muziek vormt, is dat een aantal componisten onafhankelijk van elkaar met dit systeem begonnen te werken. Deze redenering, vaak uitgesproken door verdedigers van de twaalftoonstechniek, lijkt op het eerste gezicht doorslaggevend. Het suggereert immers, dat de dodecafonie zó in de lucht zat, dat een aantal atonaal componerende componisten er vanzelf opkwamen. Wanneer we echter deze componisten eens op een rij zetten, wordt een niet geringe overdrijving van het belang van dit bewijs zichtbaar.

De eerste twaalftoonstukken schreef Golysheff in 1914, daarna volgden onafhankelijk van elkaar Hauer in 1919, Schönberg in 1921 en Eimert in 1922. Ook Ives ontdekte rond de eeuwwisseling de twaalftoonstechniek, zonder er overigens veel mee te doen. Golysheff is alleen daarom niet totaal vergeten, omdat Eimert in zijn 'Atonale Musiklehre' hem als eerste twaalftooncomponist aanwijst. Noch zijn composities, noch zijn schilderijen hebben weerklink gevonden. Hauer schreef geen echte twaalftoonstukken, maar in een daaraan verwant tropensysteem, dat uitging van twee elkaar complementerende zes-toonreeksen. Zijn stukken klinken uitgesproken tonaal en worden zelden gespeeld.

Eimert is weliswaar een der belangrijkste theoretici uit het seriële kamp en een voortreffelijk leider van de elektronische studio in Keulen, maar als componist alleen bekend van enige elektronische stukken, die een typisch voorbeeld van de seriële stijlperiode zijn, zijn twaalftoonstukken zijn totaal vergeten. De enige belangrijke componist uit de rij is Schönberg, die ook verreweg de belangrijkste verspreider van de techniek was.

4.1.2. Schönberg zelf geeft de volgende verklaring voor het ontstaan van de twaalftoonstechniek.

Allereerst wijst hij op de situatie in de laatromantiek en verklaart zijn stap naar het loslaten van de tonaliteit uit het verval van de toonsoort (soms niet vast te stellen, en geen drager van constructieve betekenis). Gedurende twaalf jaar zocht hij vervolgens naar een systeem, dat de constructieve kracht van de functionele harmonie kon overnemen (Hij

beschouwde de vrije atonaliteit dus als een onvolmaakt stadium). Dit vond hij in zijn eigen werken, vooral in 'Die Jakobsleiter'. Hij merkte, omdat hij op zoek was naar de grootst mogelijke eenheid, dat hij al het thematisch materiaal wilde ontwikkelen uit twee zes-toonreeksen die elkaar chromatisch completeerden.

Schönberg geeft als tweede reden voor het ontstaan van de twaalftoonstechniek de eenheid in de muzikale ruimte. Dit is een belangrijk argument; we komen er later op terug.

Dat Schönberg de ontstaansredenen van de twaalftoonstechniek alleen bij zijn eigen werken zoekt is te begrijpen; hij beschouwde zichzelf als de enige echte erfgenaam van de Duitse traditie. Kernpunt van Schönbergs redenering is het zoeken naar een vervanging van de functionele harmonie als constructieve kracht. Dat hij dit in de twaalftoonreeks gevonden dacht te hebben is verwonderlijk. De functionele harmonie en de twaalftoonreeks zijn twee diametraal tegenover elkaar liggende begrippen. De constructieve kracht van de functionele harmonie berust op een stelsel van spanningen en ontspanningen, verwijderingen en bevestigingen, die in het klein tussen de trappen van een toonsoort, en in het groot tussen de spectrumtoonsoorten en grondtoonsoorten gevonden wordt. De functionele harmonie is harmonisch gericht en berust op enige zeer eenvoudige uitgangspunten. De Twaalftoonreeks is in de eerste plaats melodisch gericht (uit het melodische ontwikkeld) en berust, naast de wil om in het melodisch en harmonisch materiaal eenheid te scheppen op de fictieve gedachte dat chromatische completering een vormscheppende kracht zou zijn. Afgezien van de vraag of deze chromatische completering binnen twaalf tonen ook in zijn geheel gehoord kan worden biedt het geen enkele informatie omdat 1. er in de vrije chromatiek geen zwaartekracht tussen de tonen bestaat en er vanuit het materiaal geen behoefte is bepaalde tonen te gebruiken, laat staan alle twaalf, en 2.

er in de muziek geen sprake is van vormscheppende kracht wanneer er in een situatie met twaalf mogelijkheden al deze twaalf ook inderdaad gegeven worden. Tegen de vormscheppende kracht van de reeks pleit ook de grondgedachte zo weinig mogelijk tonen te herhalen. Daardoor wordt het thematisch materiaal juist moeilijk herkenbaar.

4.1.3. Een poging, om de reeks te verklaren uit de ontwikkelingen in de late 19^e eeuwse muziek vinden wij in de geschriften van Eimert en Rufer. Deze wijzen op de toenemende chromatisering van de melodie en de neiging soms zeven of acht verschillende tonen achter elkaar te laten volgen

(Deze verklaring rechtstreeks vanuit de laat-romantiek wordt wel eens aan Schönberg toegeschreven. Ik ben hem in zijn geschriften echter niet tegengekomen).

Eimert vat het als volgt samen in zijn 'Atonale Musiklehre' blz. 31:

"Insbesondere bei Reger ist eine Melodik aus acht, neun und mehr Tönen (ohne Wiederholung eines Tones) oft zu finden und macht geradezu den 'spezifischen' Reger aus. Es ist hier der Versuch gewagt, die Melodik Regers, die vorher in Zusammenhang mit den Leitetönen morphologisch behandelt wurde, rein mechanisch-atonal zu deuten".

Het kernpunt van een redeneringsfout ligt hier voor ons: de chromatiek wordt uit zijn harmonisch verband gehaald, de melodie wordt uit zijn omgeving gehaald in een stijl waarin juist een gecompliceerd polyfoon spel van vele melodieën tegelijk tegen een functioneel harmonische achtergrond een stijlkenmerk is (de chromatiek is juist door een steeds rijker en spanningsvoller harmonisch verloop ontstaan en een uiting hiervan).

Een voorbeeld uit Rufers boek: "Die Komposition mit zwölf Tönen" is veelzeggend. In Regers strijkkwartet in fis-klein op. 121, eerste deel, negen maten na cijfer I staat de volgende 'twaalftoonreeks' in spé: voorbeeld 58:



Reger, een extreem op het harmonisch-functionele gerichte componist, schrijft volledig. voorbeeld 59:

Samen met alle andere stemmen is hier zelfs geen sprake van tonale onduidelijkheid. De vroege twaalftoonsreeks blijkt een cadens rond cis en een sequens te zijn. Het is spijtig te moeten constateren dat voor-al Rufer zich in bovengenoemd boek schuldig maakt aan deze volstrekt onjuiste manier 'bewijsmateriaal' te verzamelen voor de historische juistheid van de reeks.

4.1.4. Naast het klakkeloos uit zijn tonaal verband halen van melodieën is een tweede, even belangrijk misverstand te vinden in het boek van Rufer, blz. 220: "In den letzten hundert Jahren, besonders seit

Richard Wagner, führte aber die Entwicklung der Musik allmählich, und ohne dass man sich lange Zeit hindurch dessen bewusst geworden wäre, eine zunehmende Schwächung der Tonalität und damit auch ihrer Funktionen herbei: durch die Durchsetzung der Musik mit der Chromatik".

Deze mening werd door vele mensen overgenomen o.a. Oehlmann, Oboussier en Strobel (allen in Melos jrg. 1949 en 1953), Willi Reich in 'Versuch einer Geschichte der Zwölftonmusik', Fortner, Eimert etc.

Voor al in Wagners Tristan is 'die Chromatik mit solcher Konsequenz angewandt, dass das tonale Prinzip zu bersten drohte' (Strobel).

Echter: het veelvuldig gebruik van chromatiek heeft nooit een

belangrijke rol gespeeld in de ontbinding van de tonaliteit.

De enige rol die de chromatiek hierin speelt is die van niet-functioneel verbindingsprincipe. Doorslaggevend is hier echter niet het gebruik van de chromatische reeks, maar of de accoordopeenvolging functioneel is. Wagners Tristan tenslotte is misschien wel het meest volmaakte voorbeeld van een in zijn uiterste mogelijkheden benutte tonaliteit. Dat deze tonaliteit zich zo moeilijk theoretisch vangen laat, ligt niet aan Wagner, maar aan de geringe ijver, waarmee de theoretici zich na de publicaties van Lorenz en Kurth met de hoog- en laatromantische harmonie hebben beziggehouden.

4.2 De ontstaans redenen van de twaalftoonstechniek.

In het vorige hoofdstuk heb ik de aangevoerde verklaringen van de voorvechters van het twaalftoonsysteem behandeld.

Ze bleken stuk voor stuk nogal dubieus en vaak ronduit onjuist te zijn. De wil van de voorvechters om de twaalftoonstechniek vanuit de traditie een fundament te geven is begrijpelijk. Schönberg verdedigt zijn systeem als de enige waarheid, maar fundeert het daarbij historisch slecht. Hij analyseert wel helder hoe hij tot de atonaliteit is gekomen, maar het twaalftoonssysteem wordt vaag vanuit de eigen werken, en vooral de eigen behoeften tot ordening verklaard. Het is in zo'n situatie begrijpelijk dat theoretici als Rufer en Eimert naar volledig bevredigende verklaringen zoeken, juist wanneer de muziekwereld zo vijandig tegenover het klinkend resultaat staat. Eimert noemt het systeem zelfs: "ein aus Logik und geschichtlicher Entwicklung bestehendes Zwangsprodukt" (atonale Musiklehre, blz 29). Dat alle historische verdedigingen van juist deze theoretici, maar ook van Schönberg eigenlijk gewoon onjuist zijn, wordt door Martin Vogel als volgt verklaard: "Da die Musiktheorie die Tristan-Harmonik nicht zu deuten vermochte, blieb auch die chromatisch-enharmonische Melodik unverstanden und wurde von Schönberg und seinen Parteigängern im Sinne einer Auflösung der Tonalität gedeutet."

Vogel slaat hier m.i de spijker precies op zijn kop. Ook Schönberg komt noch in zijn Harmonielehre, noch in zijn veel later geschreven 'Structural Function of Harmonie' tot een bevredigende verklaring van de eerste drie maten van Tristan, wat toch wel als een toetssteen mag gelden. Vogel concludeert verder: "Es wäre unbillig, Schönberg Unkenntnis

vorhalten zu wollen. Man wusste es damals nicht besser.

Die Konsequenz im Handeln Schönbergs ist damit allerdings in Frage gestellt" (Der Tristan-Akkord und die Krise der modernen Harmonie-lehre, blz 138).

Inderdaad, vanuit de traditie is de twaalftoonstechniek niet te verklaren, ook niet vanuit de vrije atonaliteit. Toch zijn er wel enige ontstaansredenen aan te voeren.

4.2.1. De eenheid in de muzikale ruimte.

Schönberg spreekt in zijn artikel 'Compositions with 12 tones(I)' over de eenheid in de muzikale ruimte. "...the unity of musical

space demands an absolute and unitary perception.

In this space, as in Swedenborg's heaven, there is no absolute down, no right or left, foreward or backward. Every musical configuration, every movement of tones has to be comprehended primarily as a mutual relation of sounds, of oscillatory vibrations, appearing at different places and times." (Style and Idea, blz. 223)

Schönberg is naar mijn weten de eerste componist, die een grote verandering in het muziekdenken van de twintigste eeuwse avantgarde signaleert. Webern formuleert dit later met behulp van Goethe's Urpflanz. Deze verandering bereikte zijn hoogtepunt in de 50^{er} en 60^{er} jaren.

Het meer en meer afstand willen nemen van de componisten van de romantiek, leidde meer en meer tot verwerping van wat in de theoretische geschriften van Kurth als 'kinetische Energie' naar voren wordt gebracht. De muziek als permanente ontwikkeling, als 'strömende Kraft' voortgebracht door impulsen die tot in het onderbewuste liggen, wordt verruild voor een benadering van de muziek als ruimte, gevormd door de waarneming van het muzikale materiaal en de herinnering aan eerder waargenomen materiaal, waarbij dit totale materiaal met elkaar in enge structurele relatie staat. Waarneming en herinnering aan het reeds waargenomene vormen in de tijd een muzikale voorstellingsruimte. Daar het hier om abstracte muzikale voorstellingsruimten gaat, wordt ook stelling genomen tegen de psychologische benadering van Kurth en Wellek, die van "Gefühlsraum" spreken, daar deze term de ruimtetheorieën tot associaties en analogieën herleiden. Deze verandering van het muziekdenken (reeds in de 19^e eeuw bij Hauptmann en Helmholtz in de kiem

aanwezig) schept een gunstig klimaat voor de verspreiding van de twaalftoonstechniek, die voor de verwezelijking van het ruimtebegrip de meest voor de hand liggende techniek was. De reeks dient als basis voor al het toonhoogtemateriaal, zonderdat dit materiaal in doorwerkingsachtige vormen uit elkaar ontwikkeld wordt. Alles is met alles verwant door de gemeenschappelijke reeks. Dat Schönberg dit formuleerde is vreemd. Juist hij blijft met en zonder twaalftoonstechniek streven naar een 19^e eeuwse uitdrukking. Signaleren van het muzikale ruimtebegrip en de ontwikkeling van de twaalftoonstechniek maakt hem in ieder geval de vader van de twintigste eeuwse avant-garde.

4.2.2. Het polyfoon denken.

Sterk aan het eerste punt verwant is de grote voorliefde van Schonberg en Webern voor polyfone ordeningen van de atonale muziek. In het polyfone spel, met zijn primair melodische gerichtheid, ontstaat de behoefte de melodien te kunnen relateren aan een hogere orde, zoals in de modale polyfonie de gregoriaanse zang, en de wet-matigheden van de modus: juist in de atonaliteit is deze hogere orde niet aanwezig door de grote vrijheid van de vrije chromatiek. De twaalftoonsreeks suggereert echter die orde.

4.2.3. De eenheid binnen de vorm, en de mogelijkheid grote overkoepelende structuren te maken - een basisprobleem van de vrije chromatiek. Hierop is al eerder gewezen.

4.2.4. Het conservatisme van Schönberg.

Niet voor niets wordt Schönberg vaak de conservatieve revolutionair genoemd. Schönberg was in geen enkel maatschappelijke kwestie een revolutionair. Zijn op zichzelf wel revolutionaire stap de tonaliteit te verlaten werd ingegeven door de constatering dat dit de logische gevolgtrekking was uit de 19^e eeuwse laatromantiek. Dat hij deze stap moest zetten beschouwde hij als een tragische, maar noodzakelijke daad. Schönberg was tot het einde van zijn leven gefacineerd door de functionele harmoniek, dat hij als muzikaal constructiemiddel bij-zonder hoog schatte. Dat in de atonaliteit een dergelijk logisch en allesomvattend toonstelsel niet aanwezig was, heeft een lange crisis bij hem veroorzaakt. Het vinden van een atonaal systeem, dat de functionele harmoniek kon vervangen was voor hem een nood-zakelijkheid, niet in de

laatste plaats om de muzikale traditie van het Duitse cultuurgebied zeker te stellen. Het twaalftoonssysteem werd ook aangekondigd als een systeem, dat de hegemonie van de Duitse muziek voor de eerste honderd jaar veilig stelde. Schönberg zocht in feite alleen een logische vervanging van de functionaliteit, een voortbestaan van de 19^e eeuwse uitdrukking in de twintigste eeuw. Deze in wezen conservatieve daad overschaduwde enigszins andere waarlijk revolutionaire vindingen: de 'Kammersymfonie', de 'Klangfarbenmelodie', de emancipatie van de dissonant, vele vernieuwingen op het gebied van de instrumentatie, de 'Sprechstimme', de literaire vorm etc.

4.2.5. De indoctrinatie.

De verering van Schönberg als leermeester grensde persoonsverheerlijking. Schönbergs kring was zeer hecht en Schönberg zelf, hoewel een uitmuntend pedagoog en bijzonder meelevend met zijn leerlingen, dulde geen tegenspraak als het ging over de waarde van het twaalftoonssysteem. Een voorbeeld daarvan is bekend genoeg: student Hanns Eisler werd, nadat hij Zemlinsky (de vroegere leraar van Schönberg) over de waarde van het twaalftoonssysteem zijn twijfels uitgesproken had, via een zeer formele brief uit Schönbergs kring verwijderd. Het reeksen componeren werd als een dogma aan de leerlingen opgedrongen en wie 'dem unvergleichlichen Meister' tegensprak werd als componist niet meer ernstig genomen. Aangezien Schönberg in de Duitse landen, waar een sterke reactionaire stroming onder leiding van Strauss en Pfitzner en een even sterke neo-klassicistische stroming onder leiding van Hindemith de dienst uitmaakten, zo ongeveer het enige alternatief voor de atonale muziek was, was zijn invloed op de kleine groep leerlingen en discipelen tot aan zijn vlucht in 1933 bijzonder groot.

Een veel grotere vorm van indoctrinatie heeft zich in de 50^{er} jaren ten aanzien van de seriele muziek voorgedaan. De muzikale situatie was nog ongunstiger: de neo-modaliteit en verrijkte tonaliteit liepen op hun eind en de laat-romantische muziekstijl liep in 1949 met de dood van Strauss af. Bovendien was deze stijl in een vereenvoudigde, bombastische vorm uitgeroepen tot socialistische kunstvorm.

De koude oorlog was op zijn hoogtepunt. (de tweede Moskow-processen waren in 1948).

De westerse nieuwe kunstmuziek moest met de officiële Russische verhouden als zijn tegendeel. In dit klimaat werd de serieliteit als het verlossende woord ervaren. Kreten als: 1945, het jaar 0 in de nieuwe

muziek suggereerden een seriël honderd jarig rijk. De avant-garde componisten uit de vrije wereld verzamelden zich in de nieuwe centra. De middelen die daarvoor vooral in Duitsland beschikbaar werden gesteld grenzen, terugkijkend, aan het ongeloofelijke. Elke maatschappelijke of politieke verbindingsweg werd zorgvuldig afgesneden.

Kritiek op de grondslagen van het seriele systeem was niet aanwezig bij de jonge generatie, de oudere generatie paste zich aan. Deze atmosfeer van een volmaakte muzikale pseudo-technocratie strekte zich over het hele vrije westen uit.

Het seriele systeem heeft een aantal aspecten, die het als 'koude oorlog muziek' bijzonder geschikt maakte:

- a. het is extreem technocratisch en sluit daardoor alle maatschappelijke discussie uit.
- b. het is een volstrekte tegenhanger van de vanuit rechts en links gecompromiteerde twintigste eeuwse tonaliteit. (R Strauss-Shostakovich)
- c. het suggereert een volledige ordening.

Dit was niet alleen politiek interessant, maar ook voor de gedesoriënteerde jonge generatie een stevige houvast.

- d. het was vernieuwing en suggereerde een grote toekomst te hebben.
- e. het sloot aan op een vooroorlogse, door het Nazisme onderdrukte vervolgde traditie (Schönberg-Webern). Kritiek of afwijzing van dit systeem betekende voor de jonge componist niet alleen afwijzing van de seriëliteit, maar suggereerde ook afwijzing van de nieuwe muziekcultuur van het vrije westen. Zijn straf was een grote mate van isolement.

4.3 Het conceptionele aspect - de crisis.

De twaalftoonstechniek en de daaruit ontwikkelde seriëliteit laat zich nauwelijks vanuit de geschiedenis verklaren. Het is een concept, ontstaan uit onvoldoende theoretisch inzicht, conservatisme, angst voor de vrijheid (chaos) van de atonaliteit, en voornamelijk verspreid door allerlei vormen van zachte dwang. Vooral Schönberg en Stockhausen hebben met grote nadruk een concept de wereld ingestuurd, dat niet alleen historisch ongegrond was, maar ook alle nadelen van een concept in zich droeg: n.l een grote tegenspraak met de werkelijkheid c.q klinkend resultaat. Er is al gesproken over de onjuistheden in de reeksen-techniek, ik vat ze nog even samen:

- 1. het geven van alle twaalf de tonen van de chromatiek is geen vormscheppend element.

2. de tonen missen in de vrije chromatiek de zwaartekracht tegenover elkaar, zodat een reeks geen logisch, maar een vrij willekeurig ver-loop van tonen is, ook al wordt de reeks zelf nog van allerlei poly-fone structuren voorzien.
3. het met gelijke reeksmatige middelen structureren van verschillende parameters is onlogisch.

Ik wil niet beweren, dat er met het verkeerde concept geen goede muziek te maken zou zijn, maar dat het goed is, is niet op naam van het concept te schrijven. Alles van Schönbergs twaalftoonmuziek is interessant, behalve het gebruik van zijn reeksen.

'Gruppen, für drei Orchester' van Stockhausen is zeker een groots stuk muziek, en een zuivere verwezelijking van de ruimtefilosofieën, maar het reeksmatige blijft er volledig onhoorbaar in. Het is echter logisch, dat wanneer een verkeerd uitgangspunt zó wordt uitgebouwd, dit spoedig tot een crisis moet leiden. Die is des te dieper, omdat het reeksenconcept niet zoals de modaliteit en tonaliteit de kiemen voor de nieuwe stijl in zich draagt. De seriëliteit is ingestort, de uitingen van zijn crisis zijn gebleven n.l het conceptionele aspect en het statistische aspect. De twaalftoonstechniek en seriëliteit zijn concepten d.w.z een aantal theoretische veronderstellinkken die niet historisch gegroeid, noch gehoorsmatig als logisch gevonden zijn (vele gehoorsmatig gevonden structuurelementen werden in de seriële periode ontkracht, omdat ze in het reeks denken geperst moesten worden).

Hierdoor ontstaat er een discrepantie tussen structuur en klinkend resultaat: wat structureel van belang is kan in de luisterervaring geen enkele rol spelen. Zo gaat de structuur een steeds zelfstandiger leven leiden, (ontstaan van bv. 'Allintervalreihe', Schönbergs 'Wunderreihe' spiegelstructuur van het tweede zestal noten tegenover het eerste zestal, en nog zeer veel mogelijkheden in de permutaties) de structurering wordt gecomponeerd, en in het klinkend resultaat wordt gepoogd het oorspronelijke plan terug te horen. Doordat structurering en luisterervaring zo ver uit elkaar liggen, wordt de waarde van de toon als structuur- en kwaliteitsdrager verminderd.

De toon is weliswaar in soms grote en zeer goed doordachte structureringen opgenomen, maar deze structureringen worden niet als informatie opgenomen, m.a.w. worden niet als een relevante muzikale gestalte gehoord. Daardoor, en door het ontbreken van de zwaarte-

krachtwerking in de atonaliteit, worden de toonsopeenvolgingen in detail als toevallig ervaren en alleen in het groot kan er een gevoel van eenheid (zie de ruimte-filosofieën) in het materiaal ontstaan. Doordat de toonsopeenvolging in detail als toevallig ervaren wordt, richt de aandacht zich op de grotere vlakken. Hiermee wordt het statistisch element geïntroduceerd. De componist zelf richt zich vanaf de punctuele fase in de serieliteit ook meer en meer op statistische beoordelingen van gedeeltes van zijn stuk ('gruppenkompositionen' en statistische vormen). Dit betekent dat de waarde van de toon als kwaliteitsdrager afneemt en plaats maakt voor een meer algemenere vorm van muziek beluisteren: iets is hard/zacht, loopt naar boven/beneden, is hoog/laag, etc. (vooral de niet seriële Poolse school is bijna helemaal gebaseerd op statistische gegevens, Xenaxis, vanuit een volledig ander uitgangspunt ook).

Wanneer deze statistische vorm niet gehanteerd wordt in het volle besef van de belangrijkheid van de toon leidt dit spoedig tot een zekere degeneratie in het muziekbeluisteren en tenslotte ook in het componeren (Penderecki). In ieder geval maakt de statistische vorm de crisis duidelijk, waarin de toonorganisatie zich bevindt. Wanneer tenslotte de seriëliteit als overkoepelende gedachte en 'geloof' weg-valt, blijven de degeneratieverschijnselen over. Zeer veel, te veel, avant-garde muziek brengt dit tegenwoordig pijnlijk onder onze aandacht.

Bronvermelding:

- Max Reger, ein Symposion-1974-Breitkopf.
- Ernst Kurth, Romatische Harmonik und ihre Krise in Wagners 'Tristan'-
1923-Max Hesse Verlag.
- Martin Vogel, Der Tristan Akkord und die Krise der modernen Harmonie-
lehre-1962-Orpheus.
- Riemann, Harmonielehre-I887-Breitkopf.
Katechismus der Kompositionslehre - Max Hesses Verlag 1889
Geschichte der Musiktheorie-1898(1961)-Georg Olms.
- Mulder, Harmonie-1947- W. de Haan.
- Louis en Thuille, Harmonielehre-1907-Carl Grüninger. Nachf.
- Jos Smits van Waesberghe, Melodieleer- zonder jaartal- Broekmans
en van Poppel
- Rufer, Die Komposition mit zwölf Tönen-1966-Bärenreiter.
- Schönberg, Style and idea-1975-Faber en Faber.
- A. Lorenz, Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner-1966-Hans Schneider
- Schönberg, Harmonielehre-1911-Universal. Edition.
Structural Functions of Harmony-1954-Norton
Fundamentals of Musical Composition-1965- Faber en Faber.
- J.M Hauer, Zwölftontechnik-1926-Universal Edition.
- H.Kunitz, Die Instrumentation-Breitkopf.
- Berlioz-Strauss, Instrumentationslehre-1955-Peters.
- W. Kolneder, Anton Webern-1968-Faber en Faber.
- Hindemith, Unterweisung in Tonsatz-1937-Schott.
- Eimert, Grundlagen der musikalischen Reihentechnik-1964-Universal
Lehrbuch der Zwölftontechnik-1973-Breitkopf
Atonale Musiklehre-1924-Breitkopf
- Leibowitz, Schönberg and his school-1949-Da Capo.
- Ton de Leeuw, Muziek van de twintigste Eeuw-1970-Oosthoek.
- Boereboom, Handboek van de Muziekgeschiedenis-1958. De nederlandse
boekhandel.
- V. D'Indy, Cours de composition Musicale, deel I en II- 1897/98-
Durand.
- R. Wagner, Gesammelte Schriften und Dichtungen - Band 3 en 4.

Nawoord.

Het is met enige schroom, dat ik deze scriptie openbaar maak, na een stoffig bestaan van 28 jaar in mijn boekenkast.

Een aantal collega's, zowel collega-componisten als collega-theoretici hebben me erom verzocht en bij het doorlezen werd ikzelf ook weer enthousiast.

Een aantal conclusies hebben voor mij niets van hun actualiteit verloren. De stellingen naar de vraag wat tonaliteit nu precies, als historische muzikale taal inhoud en wat deze stellingen betekenen voor de conclusies, die Schönberg CS. daaromtrent hebben getrokken zijn nog steeds actueel. Het betekent, dat de Duitse, door Adorno zwaar van politieke lading voorziene lijn van het Modernisme ook niet had hoeven ontstaan; in ieder geval was daarvoor geen muzikale noodzaak.

De atonaliteit had er anders uit kunnen zien: minder voorzien van schreeuwende kleuren, minder celebraal, minder hermetisch.

Maar toch, maar toch: het modernisme heeft de weg doorlopen die we kennen, en heeft een groot aantal meesterwerken opgeleverd: binnen de tweede Weense school, binnen het modernisme, in schreeuwende kleuren, celebraal en vaak erg hermetisch voor het grootste deel van de muziekliefhebbers.

Maar wel die meesterwerken.

Dus waarom een theoretische onderbouwing van hun theoretisch ongelijk? Deze vraag heeft mij beziggehouden. Door deze scriptie openbaar te maken stel ik mij aan het gevaar bloot om in het kamp van de conservatieven ingedeeld te worden, de groep componisten en hun volgelingen, die al jaren roepen, dat ze het altijd wel gezegd hebben, dat het modernisme een abberatie van de mooie, gezonde lijn van de muziekgeschiedenis is, een zieke loot, die tenminste moet worden vergeten.

Meer nog, het is, volgens deze musici een ziekte, die ook hen verstikt heeft, hun carrière geschaad, het gevoel in de muziek gedood, en zo kunnen we nog wel even doorgaan.

Het zou me oprecht spijten in dat kamp ingedeeld te worden, want met alle kritiek op het Modernisme is deze muziekstroming me toch veel liever dan de halfbakken verstandshuwelijken tussen filmmuziek en slecht begrepen romantiek-residuen, die we meer en meer als nieuwe muziek de concertzalen binnen ziet komen, omarmd door kunstinstellingen die eindelijk weer eens iets nieuws kunnen laten horen, zonder enig risico te lopen. Nieuw maar toch mooi.

Uiteindelijk, concludeer ik, heb ik deze scriptie openbaar gemaakt omdat het waar is wat er staat, en de waarheid mag gehoord worden. Het is

echter, voeg ik er als waarschuwing aan toe, niet de hele waarheid. Ook heb ik het gevoel, dat veel van zijn inhoud bepaald niet achterhaald is, en als zodanig is de scriptie een nuttige bijdrage aan de discussie over de vernieuwing van de muzikale taal. Want, dat het Modernisme in een hopeloos doodlopende weg van maatschappelijk isolement en muzikale stagnatie is terechtgekomen, deze conclusie trok ik 28 jaar geleden, en ik trek die nu opnieuw.

En dat moet maar mijn finale wens zijn, de wens dat deze scriptie iets mag losmaken over de toekomst van de muzikale taal. Dat er een derde weg is, gelukkig al door veel componisten betreden, een weg los van de verlamme keuze tussen doodgevroren modernisme en plakkerige gediensstigheid aan publieke wansmaak.

Dordrecht, juni 2005

Peter-Jan Wagemans