

Beethovens sonatevorm door de ogen van Marx

De term 'sonatevorm' is pas voor het eerst gebruikt door Carl Czerny in 1840. De klassieken kennen de term dus niet eens. Zij hanteren de 'vorm' (die eigenlijk helemaal geen vorm, maar veeleer een procédé is) spontaan. Ze geven hun werken en vorm die logisch uit het gebruikte materiaal voortvloeit. Is het bij de klassieken een zich ontwikkelende vorm, bij de 19de eeuwers wordt de sonatevorm normatief (en dat terwijl veel van de elementen, zoals de dualiteit in de toonsoorten in de 19de eeuw stilaan hun waarde begonnen te verliezen. In deze tekst staan we -na een uitstapje over de klassieke opvatting over de sonatevorm- stil bij de ideeën van de 19e eeuwse muziektheoreticus Adolf Bernhard Marx (1795-1866; componist en muziekcriticus, beïnvloed en gewaardeerd door Mendelssohn en Beethoven) over de sonatevorm. In zijn *Lehre von der musikalischen Komposition* (gepubliceerd tussen 1837-1847) geeft hij een duidelijk andere opvatting van de sonatehoofdvorm weer met het werk Beethoven als referentiepunt. Tegelijkertijd geeft hij vrij gedetailleerde informatie die illustratief is voor het 'organische' denken van de 19e eeuw (organisch = alles hangt met elkaar samen).

Sonatevorm: 18e eeuw versus 19e eeuw

De denkwijzen over de sonatevorm of liever sonatehoofdvorm in de 18e eeuw en de 19e eeuw lopen sterk uiteen: de 18e eeuwse muziektheorie denkt in termen van een harmonisch plan, vastgelegd door kadenzen gedefinieerde frasen en perioden en de 19e eeuwse muziektheorie denkt -heel kort gezegd- primair in termen van thema en themaverwerking.

Vorm is voor de 18e eeuwse musicus en theoreticus Heinrich Christoph Koch iets toevalligs: een voor een bepaalde compositie specifieke ordening van een 'Haupttheile' ofwel perioden (= aantal muzikale zinnen die tezamen een grote eenheid vormen).

Let op: periode bij Koch is dus niet -zoals bij Marx (zie later in de tekst) in de latere terminologie- een klassieke voor- en nazin!

Deze vormdragers, deze secties, deze perioden met hun ondergeschikte muzikale zinnen, zijn door kadenzen afgebakend, hebben een variabele lengte en onderscheiden zich in toonsoort.

De expositie van een sonatehoofdvorm (Kochs eerste Haupttheil) is dan ook niets anders dan een aantal muzikale zinnen, die in een bepaalde tonale relatie staan (bv. hoofdtoonsoort-dominanttoonsoort). De reprise (Kochs derde Haupttheil) wordt gedefinieerd als een terugkeer naar de hoofdtonaard. De doorwerking wordt behandeld onder het gezichtspunt van harmonische bewegingsvrijheid ('Elaboration').

Over het thema wordt weinig geschreven, behalve dan dat het aan het begin van een compositie dient op te treden. Kontrasten ('Mannigfaltigkeit') kunnen overall optreden en zijn niet gebonden aan eventueel twee thema's (zoals we bij Haydn kunnen zien en waarvoor de term monothematiek is gereserveerd). Thematische

arbeid kan dan ook buiten de doorwerking plaatsvinden en ook kunnen nieuwe thema's in de doorwerking worden gepresenteerd.

Tegen deze achtergrond is het wenselijk bij het analyseren van de klassieke sonate deze 18e eeuwse sonatedefinities te hanteren. De 19e eeuwse definitie (waarover hierna meer) ofwel het denken in thema's bepaalt ons theoretisch denken (vraag een willekeurige student naar kenmerken van de sonatehoofdvorm...het antwoord is voorspelbaar...of surf even op internet). Ze zijn echter in stilistisch opzicht niet relevant, stellen het essentiële van de klassieke sonatehoofdvorm niet aan de orde en blokkeren het inzicht in de 18e eeuwse manier van compositorisch denken.

Nogmaals: de 18e eeuwse muziektheorie denkt dus bij elke muzikale vormgeving –en dus ook bij de sonatehoofdvorm- in termen van een harmonisch plan, vastgelegd door kadenzen gedefinieerde frasen en perioden.

Voordat we de 19^e eeuw Marx aan het woord laten, geven we voor een goed begrip de 19e eeuwse criteria voor de sonatehoofdvorm met zijn drie vormonderdelen expositie, doorwerking en reprise:

- Bithematiek is norm: er zijn in de sonatehoofdvorm twee thema's, die in de expositie worden gepresenteerd;
- Deze thema's vormen een muzikaal contrast;
- Thematisch materiaal wordt gepresenteerd in de expositie en verwerkt in de doorwerking.

Over de doorwerking nog het volgende: de psychologische spanning, opgeroepen door de polariteit van de twee toonaarden in de expositie, wordt naar een dramatisch hoogtepunt gevoerd in de zgn. 'doorwerking', waarin thematische verwerking van voorafgaand materiaal **KAN** plaatsvinden. Mozart permitteert het zich wel eens geheel nieuw materiaal te nemen (b.v. het eerste deel van de symfonie K.V. 319).

Algemeen kenmerk van de doorwerking is harmonische labiliteit: in de expositie is er sprake van tonica-dominant (mineur: tonica en tonicaparaal), in de doorwerking passeren meer toonsoorten de revue. De gebeurtenissen in de doorwerking treden erdoor sneller op. De doorwerking is erdoor een plaats van drama en actie. Daarover zijn Koch en Marx het wel eens.

Opvattingen van Marx

We geven hier een aantal belangrijke elementen weer, toegelicht aan de hand van het werk van Beethoven-zoals Marx ook deed.

1. Vorm en vormschema

Bij de 18e eeuw Heinrich Christoph Koch was vorm een min of meer toevallige aaneenschakeling van muzikale zinnen. Van enige dogmatiek is bij hem geen sprake. Bij Marx hoor je andere geluiden. 'Grundgesetz aller musikalischen Bildung' is 'Ruhe-Bewegung-Ruhe' (Marx, III, 218). De sonatevorm moet dan ook driedelig zijn, waarbij de hoekdelen ook weer volgens schema zijn onderverdeeld. Het vormschema luidt:

Theil 1: HS-SS-G-SZ

Theil 2: -----

Theil 3: HS-SS-G-SZ

(HS=Hauptsatz; SS= Seitensatz; G= Gang ofwel passagewerk; SZ= Schluss-satz)

Belangrijk is nu dat Marx deze 'Sätze' van Theil1 (en dus ook van Theil 3) muzikaal inhoudelijk definieert (waarover later meer). Over Theil 2 -de doorwerking- geeft Marx het volgende aan:

De doorwerking is een essentieel onderdeel van de sonatevorm en kan niet gemist worden zoals bij een sonatine. De doorwerking mag geen nieuw materiaal ('Fremdes') bevatten (wat niet geldt voor de klassieke theoretici en ook niet voor de componisten uit de klassieke tijd). Nieuw materiaal zou 'die Einheit stören, deren vollkommener Erreichung ebem die Aufgabe der Sonate ist' (Marx, III, 213).

Het materiaal van de doorwerking wordt hetzij uitsluitend hetzij hoofdzakelijk aan de expositie ontleend en wel aan de Hauptsatz en/of Seitensatz en/of Schluss-satz. Welke hierbij de 'durchzuführende Satz', d.w.z. aan welke Satz het thematisch materiaal wordt ontleend, is dus naar keuze, alhoewel Marx een concentratie op materiaal van een Nebensatz (zoals een Schluss-satz) in de doorwerking wel uitzonderlijk vindt.

Bij Marx is de doorwerking thematisch verbonden met de expositie; dit geluid hoor je niet bij klassieke theoretici -op een incidentele opmerking over materiaalgebruik na-.

2. Constructieprincipes

In zijn sonatevormbeschrijving is Marx nogal gedetailleerd en maakt interessante opmerkingen over de constructie van 'Sätze', zoals we die bij Beethoven kunnen aantreffen. Deze kunnen verschillende vormen aannemen al naar gelang hun muzikale functie. Hieronder volgen de belangrijkste gegevens:

2.1. Sonate versus rondo, 'Bewegung' versus 'Stabilität' als kenmerk van de 'Hauptsatz'.

'So diente in den Rondoformen besonders der Hauptsatz als ein fester Moment des Ganzen, auf den man zurückkam, um ihn aber und abermals zu wiederholen' (Marx, III, 214).

De sonate daarentegen vermijdt letterlijke herhaling; er is steeds sprake van 'Umgestaltungen des Satzes'. Het gaat hierbij om het 'Prinzip der Bewegung, des Fortschritts zur Herrschaft' tegenover 'das untergeordnete Prinzip der Stabilität in den Rondoformen' (Marx, III, 280).

2.2. Hoe creëer je beweging in de 'Hauptsatz'?

Om muzikale beweging te creëren, dien je 'scharfabgeschlossene' constructies zoals de in de rondo gebruikelijke 'festen Liedsatz', de voor- en nazin, te vermijden. Dat krijg je volgens Marx op drie manieren voor elkaar:

- 'die erweiterte Periode', waarbij Marx verwijst naar Beethovens pianosonate nr. 27, op. 90, met pas in maat 26 een kadens in de hoofdtoonsoort

Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck.*

27.

- 'die Periode mit aufgelösten Nachsatz', waar de voorzin verbonden wordt aan een nazin die niet met een kadens afsluit maar 'gangartig' doorgaat naar de Seitensatz. Beethovens pianosonate op 2. nr.1 geldt als voorbeeld.

The image displays the first 20 measures of the first movement of Beethoven's Piano Sonata Op. 2, No. 1. The score is written for piano and is in the key of B-flat major (two flats) and 3/8 time. The tempo is marked 'Allegro.' and the dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*ff*). The score is divided into four systems, each with a circled measure number: 1, 5, 10, and 20. The first system (measures 1-4) features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system (measures 5-8) shows a more complex texture with triplets and dynamic changes. The third system (measures 9-12) continues the melodic development. The fourth system (measures 13-20) concludes the first system with a final cadence. The notation includes various ornaments, slurs, and articulation marks.

- 'die Satzketten' (= een serie korte, onzelfzandige Sätze die samen een geheel vormen) en 'die weiterführende Wiederholung des Satzes' met Beethovens op 10, nr. 3 als voorbeeld.

The image shows a musical score for Beethoven's Op. 10, No. 3, marked **Presto**. The score is in 2/4 time and D major. It consists of four systems of piano and bass staves. The first system starts at measure 7. The second system has a circled measure number 10. The third system has a circled measure number 15. The fourth system has a circled measure number 20. The score includes various dynamics such as *p*, *f*, and *cresc.*, and includes fingering and articulation markings.

2.3. De 'Seitensatz' versus de 'Hauptsatz'

De Seitensatz onderscheidt zich van de Hauptsatz op twee manieren

a. Alhoewel de Seitensatz met de Hauptsatz 'durch innere Stimmung' één geheel is, is deze wel inhoudelijk tegengesteld aan de Hauptsatz. De Seitensatz kenmerkt zich door 'das Mildere', 'das schmiegsam Gebildete', 'das Weibliche'. De Hauptsatz daarentegen is 'energischer', 'markiger', 'das Herrschende und Bestimmende'.

Ook nu nog lees je in de muziektheoretische literatuur en lectuur deze seksespecifieke typering: 'mannelijk' tegenover 'vrouwelijk'

b. In tegenstelling tot de Hauptsatz komen afgebakende voor- en nazinconstructies wel als bouwprincipes voor de Seitensatz in aanmerking.

Als voorbeeld: Beethovens pianosonate op 7, 1. Heel mooi is te zien en te horen dat de Seitensatz 'kortademig' is (i.t.t. de Hauptsatz), uit kleine segmenten bestaat (zie bv. maat 58 en volgende), die herhaald worden.

The image displays a musical score for Beethoven's Piano Sonata Op. 7, No. 1, specifically measures 50 through 70. The score is written for piano and consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 3/4. The score is annotated with measure numbers 50, 55, 60, 65, and 70. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several slurs and phrasing marks throughout the passage. The texture is primarily homophonic, with the right hand often playing a single melodic line and the left hand providing harmonic support with chords and moving bass lines. The overall character is described as 'kortademig' (short-breathed) in the text, which is reflected in the frequent use of small, self-contained musical segments.

2.4. Verschil tussen sonate en sonatine: overgang Hauptsatz naar Seitensatz

'In der höhern Sonatenform, in der das Ganze vom Drange nach einheitsvollem kräftigen Fortschreiten und Fortbilden durchdrungen und bedingt ist, kann jene leichte, in ihrer Willkürlichkeit auch oberflächliche Weise, in der die Sonatinenform vom Halbschluss des Hauptsatzes in den Seitensatz und seine Tonart springt, nicht mehr befriedigen. Hier macht sich eine förmlicher Uebergang nothwendig, der uns mit Bestimmtheit aus dem Sitze des Hauptsatzes in den des Seitensatzes führt und diesen befestigt' (Marx, III, 215)'.

De overgang tussen de Hauptsatz en de Seitensatz wordt inhoudelijk bepaald door de Hauptsatz. Het meest voor de hand ligt 'Fortführung des letzten Gliedes vom Hauptsatze' (Marx, III, 260), indien een zekere afronding van de muzikale gedachte heeft plaatsgevonden.

Als voorbeeld: Beethovens pianosonate op 7, 1. Het begin van de overgang komt voort uit het slot van de Hauptsatz (maat 16). En daarna zie je het begin van de Hauptsatz weer terugkomen (maat 24)

The image displays a musical score for Beethoven's Piano Sonata Op. 7, No. 1, marked 'Allegro molto e con brio'. The score is in G major and 3/4 time. It shows the transition from the first movement to the second. The first system (measures 4-10) features a piano introduction with a bass line of eighth notes and a treble line of chords. The second system (measures 10-15) continues the piano introduction. The third system (measures 15-20) shows the beginning of the first movement, starting with a treble line of eighth notes and a bass line of chords. The fourth system (measures 20-25) continues the first movement. The fifth system (measures 25-30) shows the transition to the second movement, starting with a treble line of chords and a bass line of eighth notes. The sixth system (measures 30-40) continues the second movement, starting with a treble line of chords and a bass line of eighth notes. The score is marked with measure numbers 4, 10, 15, 20, 25, 30, 35, and 40. The tempo and dynamics are indicated by 'Allegro molto e con brio', 'p', 'f', 'pp', and 'ff'.

Heeft er geen zekere afronding van de muzikale gedachte plaatsgevonden, dan wordt als materiaal het hoofdmotief van de Hauptsatz gekozen. Een voorbeeld is Beethovens op 31, 3.

En in het geval de Hauptsatz geen 'günstigen Stoff zum Fortschreiten giebt', dan wordt gebruik gemaakt van nieuwe motieven zoals in Beethovens op 2, 3.

2.5. Over de doorwerking

De doorwerking kenmerkt zich door 'beweging', door snelle afwisseling van muzikale gebeurtenissen, wat al blijkt uit de toepassing van andere toonsoorten dan de hoofdtoonsoort en een verwante toonsoort.

'Dieser (=de doorwerking) ist in der Sonatenform wie in allen Formen, der Bewegungstheil. Auch die Sätze und Perioden, die in ihm auftreten, gehören dem Elemente der Bewegung an; dies zeigt sich schon darin, dass sie nicht in der Hauptton und der nächstgehörigen Tonart auftreten...'

Vervolgens is er nog een signaal, namelijk dat het melodische materiaal allerlei veranderingen ondergaat ('verwerking'), een ander vervolg krijgt ('gangartig aufgelöst'), gecombineerd wordt met nieuw materiaal (overgaand in 'andre Sätze'); kortom 'aus ihrem ursprünglichen Wesen herausgeführt' (= 'transformatie') wordt :

'...dass sie in sich selber verändert, also aus ihrem ursprünglichen Wesen herausgeführt, dass sie gangartig aufgelöst oder zu Ende und in andre Sätze übergeführt werden, ja das ihr Dasein in zweiten Theil überhaupt nicht nothwendig ist...'

Met dat laatste bedoelt Marx dat in de doorwerking geen plaats is voor 'statische' gebeurtenissen zoals in de expositie ('bald dieser bald jener').

'...ja das ihr Dasein in zweiten Theil überhaupt nicht nothwendig ist, sondern bald der haupt- bald der Seitensatz- und der bei dem Vorhandensein mehrere Sätze in der Haup- oder Seitenpartie bald dieser bald jener vorgezogen, die andern aber übergangen werden können' (Marx, III, 283/4).

Stellen de klassieke theoretici dat de doorwerking zich kenmerkt door verschillende toonsoorten, Marx geeft aan dat de doorwerking elementen uit de expositie herhaalt maar dan – en dat is essentieel- in een andere context; vervolgens dat de 'mutatiegraad' hoog is: steeds wat anders (zie ook later 2.8). Hoe een en ander in de doorwerking verloopt stelt Marx niet ter discussie en kan dat ook niet: hierin ligt nu juist het specifieke, het individuele van de sonatevorm volgens hem. Wat hij wel bespreekt is de overgang tussen expositie en doorwerking: hoe kun je een doorwerking starten?

2.6. Drie methoden om een doorwerking te beginnen.

- a. De doorwerking begint met materiaal van de Hauptsatz (Marx, III, 218). Wel moeten er dan complexe varianten bedacht worden, want anders zou de reprise 'bedenklich' kunnen worden, aan verrassing kunnen inboeten.
- b. De doorwerking begint met een of andere Satz, het hoofdmoment uitstellend. Deze Satz kan voortborduren op motieven uit de Schluss-satz of kan geheel 'fremd' zijn. Constructieprincipe is weer –om de vaart erin te houden-: 'Satzkette' of 'Gang' zoals in Beethovens op. 2 nr. 3.
- c. De doorwerking begint met een 'gangartige Einführung': het ideaal van de doorwerking ('vorherrschende Bewegung') wordt hiermee het snelst gerealiseerd.
De laatste mogelijkheid heeft inhoudelijk betrekking op het slot van de expositie.

Als voorbeeld van methode a: Beethovens pianosonate op 7, 1: begin doorwerking een 'complexe' variant van het begin

2.7. Polyfonie in doorwerking

Polyfonie technieken zijn bij uitstek geschikt voor de doorwerking; immers, het muzikale materiaal kun je als 'nieuw' laten klinken zonder dat de muzikale samenhang gevaar loopt:

'...einem bekannten Satz einen ganz neuen Gesichtspunkt abzugewinnen und dem Ganzen bei allem Wechsel der Gestaltung eine Einheit und Festigkeit zu verleihen, die in grösseren Ausführungen kaum anders, als mit den Formen der Polyphonie zu erlangen ist.' (Marx, III, 237)

2.8. Modulatie in de doorwerking

Marx adviseert voor de doorwerking de toonsoorten uit de expositie niet te gebruiken. Eerder verwante dan ververwijderde toonsoorten liggen dan voor de hand om toe te passen. Juist vanwege het bijzondere karakter van de doorwerking zijn allerlei afwijkingen mogelijk en toegestaan 'sobald sie in dem Gang und Inhalte des Ganzen ihren Grund haben' (Marx, III, 287).

Wel wat zijn afwijkingen? De modulaties in de doorwerking van Beethovens pianosonate op 57 en de toonsoortgebieden die via sequenzen worden aangedaan, zijn bepaald indrukwekkend:

Slot expositie As majeur (majeur parallel van de hoofdtoonsoort f mineur) en dan doorwerking: E majeur - e mineur - c mineur - As majeur - Des majeur - bes mineur - Ges majeur - hoofdtoonsoort f mineur

Excursie: Koch en de 'doorwerking'

Koch schetst twee methoden om de tweede Hauptperiode - formeel vergelijkbaar met de Marx' doorwerking- vorm te geven:

Methode 1:

Deze methode sluit aan bij de 18^e eeuwers Kirnberger en Riepel. Hierbij begint de tweede Hauptperiode met gevarieerd melodisch materiaal uit de eerste Hauptperiode (de 'expositie') en wel - bij een majeur hoofdtoonsoort - in de dominanttoonsoort (eventueel een andere toonsoort). Daarna beweegt de muziek zich bij een majeur hoofdtoonsoort (mogelijk via de hoofdtoonsoort) op de laddereigen mineurtoonsoorten (VI, II of III) en tenslotte op de tonicatoonsoort. Ingeval van een mineur hoofdtoonsoort zijn er modulaties naar de laddereigen majeurtoonsoorten (VI, III) met wisselwerking tussen mineurdominant en paralletoonsoort

Methode 2:

De tweede methode wordt gehanteerd door Haydn en Von Dittersdorf. Daarbij is er continu sprake van 'durchgehende Ausweichungen...', ehe man mit der Modulation in diejenige Tonart gehet, in welche der Periode geschlossen werden soll. Dieses geschieht entweder nur bis zum Quintabsatz dieser Tonart (=een afsluiting op de dominant); oder der Satz word auf ähnliche Art bis zum Schluss des ganzen Perioden fortgesetzt' (Koch, III, 309-310).

Duidelijk is wel dat 'doorwerking' bij Koch hetzelfde is als voortdurend moduleren. Gevolg is harmonische labiliteit en een snelle opeenvolging van harmonische gebeurtenissen.

De modulaties in de doorwerking van Haydn sonate in Es majeur (Hob. XVI, 52) en de toonsoortgebieden die via sequenzen worden aangedaan, voldoen redelijk aan dit beeld: V, VI (weliswaar in majeurevorm), II en III komen -zoals voorspeld- aan de orde, evenals IV, maar nog meer verrassends...

Slot expositie Bes majeur (dominanttoonsoort van de hoofdtoonsoort Es majeur) en dan doorwerking: **Bes majeur - C majeur - F majeur - g mineur - f mineur - As majeur - G majeur - E majeur - A majeur - b mineur** - hoofdtoonsoort Es majeur

Maar vele voorbeelden zijn er die voldoen aan Kochs beschrijving. Mozarts sonate in F majeur (KV 332) is er een voorbeeld van:

Doorwerking: dominant C majeur - g mineur - d mineur - F majeur

2.9. Over de Reprise

In het algemeen geldt bij Marx dat de reprise in nauwe samenhang staat met zowel expositie als de doorwerking. De reprise moet 'nöthigenfalls das was in jenen hat versäumt werden müssen, ersetzen' (Marx, III, 289). Een voorbeeld: ligt in de doorwerking het accent op materiaal uit de Seitensatz en/of Schluss-satz, dan zou de reprise kunnen beginnen met een uitgebreide Hauptsatz.

Dat geldt ook voor het toonsoortengebruik in de reprise in relatie tot de doorwerking: komt een toonsoort daar nadrukkelijk aan de orde, dan kun je die vergeten in de reprise.

Over het verloop van de reprise **na de herhaling van de Hauptsatz** geeft Marx het volgende aan:

- a. Moduleer via Gang of Satz-kette naar onder- en bovendominant zodat de Seitensatz 'entschieden', d.w.z. duidelijk, opvallend klinkt (zie Beethovens pianosonate op. 49, nr. 2 met een Gang naar de subdominant). Overigens kan het subdominantgebied worden weggelaten indien dit in de doorwerking al aan de orde is gekomen.
- b. Heeft de Hauptsatz veel aandacht gekregen in de doorwerking, dan is het mogelijk in de reprise met de Seitensatz te moduleren naar onder- en bovendominant en vervolgens terug te keren naar de tonica. Zelfs een tweede 'Durcharbeitung' van de Hauptsatz is daarna mogelijk, zeker indien de Hauptsatz 'besonders wichtig' of 'ergiebig' is.
- c. De Schluss-satz of de eraan voorafgaande Gang kunnen worden uitgebreid of van een Anhang, een appendix ofwel coda worden voorzien (zoals Koch ook aangeeft) met motieven uit de Hauptsatz.

2.10. Over de 'Gang'

De 'Gang' ofwel de passage, de episode of hoe je de term ook maar wilt vertalen, is de natuurlijke vertegenwoordiger van de beweging: immers, de Gang is niet gebonden aan afbakening, aan kadenzen of welke vorm van afronding dan ook, is niet gebonden aan een bepaalde 'Modulationssitz' en kan 'jedes beliebigen Motiv befolgen oder auch verlassen' (Marx, III, 284).

3. Slotwoord

De theorie van Marx is toegeneden op het werk van Beethoven en navolgers. Marx maakt ons attent op compositorische samenhang in een werk en een bewust toepassen van materiaal, toonsoorten en constructieprincipes.

Over die constructieprincipes nog het volgende: Marx onderscheidt muzikaal gesloten, duidelijk afgebakende constructies zoals de periode (voor-nazin) en

muzikaal open constructies, die muzikaal vervolg impliceren. Deze laatste constructies –die Schönberg e.a. weer verwarrend 'Satz' ('sentence') noemen- houden een 'ontwikkeling' in en staan –als we Schönberg mogen geloven- op een hoger muzikaal plan:

'It not only makes a statement of an idea, but at once starts a kind of development. Since development is the driving force of musical construction, to begin it at once indicates forethought' (Schönberg, Fundamentals of a composition, p. 58).

En hiermee treffen we een denken aan dat met Marx begon.