



**Funksjonelle forbindelser  
i romantikkens harmoniske syntaks**

eller

**Novus Ordo Analyticus de Musica IXX. Saeculi  
Secundum Modo Jersildii**

av

**Dagfinn Rosnes**

Mastergradsoppgave i  
anvendt musikkteori  
vår 2010

ved Norges Musikkhøgskole



**Funksjonelle forbindelser  
i romantikkens harmoniske syntaks**

eller

**Novus Ordo Analyticus de Musica  
IXX. Saeculi  
Secundum Modo Jersildi**

av

**Dagfinn Rosnes**

**Mastergradsoppgave i  
anvendt musikkteori  
vår 2010**

**ved Norges Musikkhøgskole**



<b>FORORD</b> .....	<b>V</b>
<b>PROBLEMSTILLING OG AVGRENSNING</b> .....	<b>VII</b>
<b>METODE</b> .....	<b>VIII</b>
OM CITATBRUK.....	VIII
<b>INNLEDNING</b> .....	<b>IX</b>
<b>TERMINOLOGISKE OG ESTETISKE FORUTSETNINGER OG BETRAKTNINGER</b> .....	<b>I</b>
INNLEDENDE BETRAKTNINGER.....	I
<b>OM TONALITETSANSKUELSE OG FUNKSJONSTEORIENS HISTORIE</b> .....	<b>IV</b>
GENERELLE BETRAKTNINGER.....	IV
JEAN-PHILIPPE RAMEAU (1683 – 1764).....	V
CHARLES SIMON CATEL (1773 – 1830).....	VI
FRANÇOIS-JOSÉPH FÉTIS (1784 – 1871).....	VIII
HUGO RIEMANN (1849 – 1919).....	X
HEINRICH SCHENKER (1868 – 1935).....	XIII
ARNOLD SCHÖNBERG (1874 – 1951).....	XIII
ERNST KURTH (1886 – 1946).....	XVII
EFTER KURTH.....	XX
<i>Funksjonsteoriens videreutvikling</i> .....	XX
<i>Relaterte teoretiske systemer</i> .....	XX
<b>JERSILDS FORSTÅELSE AV FUNKSJONENES RELASJONER TIL HVERANDRE</b> .....	<b>XXI</b>
KADENSER OG POSITIONER.....	XXI
PROBLEMER KNYTTET TIL DEN “KLASSISKE” FUNKSJONSANALYSE.....	XXIII
<b>JERSILD-MODELLENS MOTTAGELSE</b> .....	<b>XXVIII</b>
<b>AUDITIVE VERSUS TEORETISKE STRUKTURER OG PROGRESJONER</b> .....	<b>XXXVI</b>
<b>VEDRØRENDE NOTASJON</b> .....	<b>XL</b>
<b>TERMINOLOGI OG FUNKSJONSSYMBOLER</b> .....	<b>XLI</b>
FUNKSJONER I STASISPLANET.....	XLI
FUNKSJONER PÅ CENTRIPETALSIDEN.....	XLII
FUNKSJONER PÅ CENTRIFUGALSIDEN.....	XLII
TONEKJØNN.....	XLIII
AKKORDOMVENDINGER.....	XLIII
AKKORDFREMMEDE TONER.....	XLIII
PERMUTASJONER.....	XLIV
ALTERASJONSBENEVNELSER.....	XLIV
FORKORTEDE NONEAKKORDER.....	XLV
PARALLELLAKKORDER.....	XLV
<b>DEL I: AKKORDSTRUKTUR</b> .....	<b>1</b>
<b>KAPITTEL 1: AKKORDER MED ENTYDIG TREKLANGSSTRUKTUR / IDENTIFISERBAR GRUNDTONE</b> .....	<b>3</b>
INNLEDENDE BEMERKNINGER.....	3
ET NÆRMERE BLIKK PÅ BEGREBET FUNKSJONALITET.....	3
DOMINANTFORHOLDET.....	5
KADENSER.....	6
TONEKJØNN.....	9
<b>KAPITTEL 2: AKKORDER MED TILLEGGSTONER OG / ELLER TVETYDIG GRUNDTONE</b> .....	<b>13</b>
OPPSUMMERENDE KOMMENTARER.....	26
<b>KAPITTEL 3: AKKORDER MED FLERE GRUNDTONER</b> .....	<b>27</b>

OPPSUMMERENDE KOMMENTARER .....	34
<b>KAPITTEL 4: AKKORDER UTEN GRUNDTONE.....</b>	<b>34</b>
<i>Intervallstruktur og immanente stemmeføringstendenser.....</i>	<i>35</i>
<i>Fortolkning av den forkortede noneakkords funksjon .....</i>	<i>37</i>
<i>Funksjonell bruk av forkortet noneakkord .....</i>	<i>38</i>
SUBDOMINANTISK FORTOLKNING .....	42
<i>Forkortet noneakkord som permutasjonsakkord .....</i>	<i>44</i>
OPPSUMMERENDE KOMMENTARER .....	47
<b>DEL II: SUBSTITUSJONS- OG ALTERASJONSAKKORDER.....</b>	<b>49</b>
<b>KAPITTEL 5: ALTERASJONSTEKNIKK OG SUBSTITUSJONSAKKORDER</b>	
<b>INDLEDENDE BETRAKTNINGER.....</b>	<b>51</b>
DE “NASJONALE” ALTERASJONSTYPER .....	52
<i>Utviklingen av alterasjoner.....</i>	<i>53</i>
<i>Akkorder med bibeholdt grundtone .....</i>	<i>55</i>
<i>Akkorder med endret grundtone .....</i>	<i>56</i>
SUBDOMINANTISKE ALTERASJONER.....	60
<i>Neapolitansk subdominant.....</i>	<i>60</i>
<i>Øvrige subdominantspesifikke alterasjonsformer.....</i>	<i>62</i>
ALTERASJON AV FORKORTEDE NONEAKKORDER.....	68
<b>DEL III: FUNKSJONELLE RELASJONER OG POSITIONSHIERARKIET .....</b>	<b>71</b>
<b>KAPITTEL 6: POSITIONSKATEGORIENE.....</b>	<b>73</b>
LOVEN OM NUMERISK SUKSESJON.....	73
DET NUMERISKE SUKSESJONSPROBLEM I KADENSANNELSER .....	74
LOVEN OM INDBYRDES UTSKIFTELIGHET I POSITIONENE.....	75
CENTRIFUGALE OG CENTRIPETALE RELASJONER – POSITIONRELASJONER.....	76
FUNKSJONER MED FLERE POSITIONSPASSERINGER .....	77
DEN FORKORTEDE NONEAKKORDS POSITIONER.....	80
SKUFFENDE VENDINGER .....	83
PROLONGASJON AV POSITIONER.....	83
ØRETS ERINDRINGSKAPABILITET .....	86
HARMONISK DRAMATURGI.....	86
OPPSUMMERENDE KOMMENTARER .....	89
<b>KAPITTEL 7: KVINTSKRITTSEKVENSER .....</b>	<b>89</b>
AUDITIV PERSEPSJON AV TONALT CENTRUM I KVINTSKRITTSEKVENSER.....	91
SEKVENSTYPER PETALSEKVENSER.....	92
<i>Fugalsekvens .....</i>	<i>93</i>
<i>Petal-fugale sekvenser .....</i>	<i>95</i>
<b>KAPITTEL 8: PERMUTASJONER .....</b>	<b>101</b>
BEGREBSAVKLARING.....	101
GENERELLE BETRAKTNINGER .....	103
DE “TRADISJONELLE” PERMUTASJONER .....	103
<i>Etablering av nytt tonalitetscentrum – tonikaflukt eller bekreftelse? .....</i>	<i>105</i>
PERMUTASJONSTYPER .....	109
<i>Permutasjoner ved utnyttelse av “dominantisk” struktur .....</i>	<i>109</i>
<i>Permutasjon ved alterasjons- og substitusjonsakkorder .....</i>	<i>111</i>
<i>Permutasjon ved forkortet noneakkord .....</i>	<i>113</i>
③- <i>Positionen .....</i>	<i>115</i>
FORETRUKNE POSITIONSPLAN FOR PERMUTASJON .....	116
<i>Statistisk underbygning av foretrukne positionsplan.....</i>	<i>117</i>
<i>Permutasjonsintervaller .....</i>	<i>118</i>
<i>Akkordstilling i permutasjoner .....</i>	<i>120</i>
“SKJULTE” FUNKSJONELLE FORBINDELSER .....	121
<i>Tilslørte akkordfunksjoner ved alterasjon.....</i>	<i>121</i>

TRITONUSEKVIVALENS I YTTERPUNKTSPOSITIONENE .....	122
<b>KAPITTEL 9: TERSFORBINDELSER.....</b>	<b>124</b>
STEDFORTREDERAKKORDER .....	125
PARALLELLAKKORDER .....	127
PARALLELLAKKORDER TIL ØVRIGE AKKORDER.....	132
SAMMENFATTENDE KOMMENTARER .....	132
<b>KAPITTEL 10: OPPSUMMERENDE KOMMENTARER .....</b>	<b>133</b>
TENTATIVE KONKLUSJONER.....	135
<i>Overordnede harmoniske tendenser</i> .....	135
JERSILDS TRE HOVEDTESER .....	135
<i>Dur-/mollegalitet</i> .....	135
<i>Tritonusekvivalens</i> .....	137
<i>Positionssystemet</i> .....	137
PERMUTASJONER .....	139
KVINTSKRITTSEKVENSER .....	140
AKKORDFREMMEDE TONER OG STRUKTURER.....	141
AVSLUTTENDE KOMMENTARER.....	141
<b>APPENDIX A: OVERSETTELSE AV FRANSKE OG TYSKE CITATER.....</b>	<b>145</b>
<b>EKSEMPLER, FIGURER OG TABELLER:.....</b>	<b>155</b>
<i>Innledende kapitler:</i> .....	155
DEL I: AKKORDSTRUKTUR .....	155
<i>Kapittel 1: Akkorder med entydig treklangsstruktur / identifiserbar grundtone</i> .....	155
<i>Kapittel 2: Akkorder med tilleggstoner og / eller tvetydig grundtone</i> .....	155
<i>Kapittel 3: Akkorder med flere grundtoner</i> .....	156
<i>Kapittel 4: Akkorder uten grundtone</i> .....	156
DEL II: SUBSTITUSJONS- OG ALTERASJONSAKKORDER.....	157
<i>Kapittel 5: Alterasjonsteknikk og substitusjonsakkorder</i> .....	157
DEL III: FUNKSJONELLE RELASJONER OG POSITIONSHIERARKIET.....	157
<i>Kapittel 6: Positionskategoriene</i> .....	157
<i>Kapittel 7: Kvintskrittsekvenser</i> .....	158
<i>Kapittel 8: Permutasjoner</i> .....	158
<i>Kapittel 9: Tersforbindelser</i> .....	159
<b>REFERANSER.....</b>	<b>161</b>
ARTIKLER:.....	164





## Forord

Det er av ytterste viktighet å forstå, at den romantiske stil vokser frem ikke utelukkende som resultat av komponisters ønske om innovasjon, men som en nokså direkte konsekvens dels av den estetiske dreining som begynner i den romantiske litteratur på 1700-tallet, dels av opplysningsfilosofiens idealer, og dels av de samfunnsstrukturelle omveltninger som finner sted i det postrevolusjonære Europa, og spesielt med den ekspansive imperialismes trang til å bringe eksotiske kulturer tilbake til Europa. Denne massive dreiningen av Europas nyerhvervede blikk ut mot verden, er sannsynligvis en av hovedkreftene bak den estetiske dreining som finner sted utover i det 19. århundrede.

For å kunne anskueliggjøre fremveksten av den romantiske stil, har jeg delt materialet inn i en innledende del, og tre seksjoner. Innledningen tar for seg en kortfattet oppsummering av nye estetiske tendenser, samt en oppsummering av de viktigste teoretikers anskuelser om funksjonaliteten, fra Rameau og frem til våre dager.

Del én omhandler akkordstruktur og overordnede harmoniske tendenser. For å godtgjøre Jersilds teorier, har det vært tvingende nødvendig å utdybe f. eks. hva som *egentlig* kjennetegner dominantforholdet, og hvorledes dette under visse forutsetninger modifiseres i romantikken (jeg tenker her spesifikt på Jersilds dur-/mollegalitet). Videre omhandler denne seksjonen romantikkens syn på akkordfremmede og tillagte toner, samt noen betraktninger om grundtoner - akkorder som enten mangler eller utviser flere mulige sådanne.

Del to diskuterer den romantiske alterasjonsteknikk og den historiske underbygningen av dennes fremvekst, mens del tre diskuterer den harmoniske syntaks, og hvorledes de i del én og to fremstilte fenomener fungerer som byggestener i akkordprogresjoner og toneartsskifter. Helt til sist i denne fremstillingen følger også en kortfattet gjennomgang av tersforbindelser som ikke lar seg definere innenfor de strengt funksjonelle alterasjonsprinsipper, før et oppsummerende kapittel med tentative konklusjoner følger.

Underveis i arbeidet har jeg funnet det fornødent å gjøre en hel del modifikasjoner til Jersilds opprindelige metode. Jeg har efter beste evne forsøkt å rydde opp i hans noe uryddige terminologi, samt at en del fenomener efter mitt skjønn bedre lar seg beskrive med en mindre omdefinering av visse betraktninger. Særlig gjelder dette affinitetstendenser, som enten går i retning fra eller til det tonale centrum. Min største omdefinering av Jersilds metode handler nettopp om akkordprogresjoners harmoniske retning i overordnet perspektiv, ved at jeg har klassifisert alle funksjoner (med forbehold om den sammenheng de opptre i), ut fra hvilken tonal retning de har i forhold til et fiksert tonalitetscentrum.

**Til sist ønsker jeg å rette en takk til:**

Nils E. Bjerkestrand (som har vært min veileder), Elef Nesheim, Olaf Buverud og Jon Harald Haug for verdifulle diskusjoner og faglige innspill.

Jon Harald Haug, og Andreas Bender for hjelp med tysksproglige problemstillinger

Finn Henry Olsen for oversettelse av tyske citater

Ola Sæther for å ha plantet den første interesse for satslærefaget i meg.

Nordberg, 10.04. 2010

Dagfinn Rosnes

## Problemstilling og avgrensning

Jersild uttrykker selv i sin bok, at metoden ikke er helt ferdig utviklet, og at den trenger en grundigere gjennomgang for å valideres som analytisk redskap.

Det vil naturligvis bero på yderligere etterprøvning, om disse prinsipper, som jeg mener vil være anvendelige, hvor det drejer sig om analyse af udtalt dur- og moll-harmonikk, d.v.s. fra Wienerklassikken frem til slutningen af det 19. århundrede, vil vise sig relevante og hensigtsmæssige.<sup>1</sup>

Min uttalte hensikt med denne avhandlingen, har som siktemål hatt følgende problemstilling:

**Å undersøke om metoden er holdbar overfor generell analyse av musikk i den romantiske periode, med hovedvekt på den sene romantikk, gjennom å gjøre den til gjenstand for “yderligere etterprøvning”, som nevnt hos Jersild, ved å stille den opp mot et bredere repertoar fra epoken.**

I lys av at den romantiske periode som helhet frembringer et vell av ulike retninger og stiltrekk, kan den neppe sies å være en fullstendig enhetlig epoke, og for å kunne frembringe resultater og konklusjoner som er nogenlunde troverdige, må derfor ytterligere avgrensninger gjøres. Svært mange av de stiltrekk som fremstilles som romantiske hos Jersild er trekk som vokser frem i løbet av den romantiske periode, og slik jeg leser hans bok, er en del av de konstituerende fenomener han beskriver, ikke egentlig ferdig utviklede som brede strømninger før godt ut i det 19. århundrede. Jeg har derfor valgt å konsentrere meg om et analytisk repertoar som skriver seg fra anden halvdel av 1800-tallet, primært fra ca. 1860 og utover, med visse undtagelser som viser tidligere forekomster av spesifikke fenomener, f. eks. kommer man ikke utenom Wagners *Tristan und Isolde*, som på mange måter kan betraktes som det verk som etablerte mye av grundlaget for de mest tonalt ekspansive utslag av den sene romantiske stil. Gjennomsnittlig komposisjonsår for de verker jeg har undersøkt, er ca. 1880, og skulle som sådan fange opp de vesentligste strømninger i den syntaks jeg har hatt til hensikt å motivere grundlaget for.

For å kunne gjøre en nogenlunde troverdig fremstilling av min undersøkelse, har jeg forsøkt å få en viss geografisk spredning av repertoaret, slik at det ikke kun begrenser seg til en bestemt national stil, men kan vise visse hovedstrømninger i den europeiske romantikk. Jeg har derfor bevisst valgt verker ut fra komponistenes geografiske opphav, men allikevel ikke kunnet komme bort fra den tyske linje, da denne har vært så særdeles betydningsfull i utviklingen av den romantiske syntaks. Mange komponister som ikke her er tatt med i betraktningen hadde også fortjent en plass i fremstillingen, og jeg håper i et senere og mere omfattende arbeide å kunne ta hensyn til et repertoar som i ennå større grad er representativt. Her ville det imidlertid bli for omfattende om undersøkelsesmaterialet skulle ha blitt ytterligere utøket.

---

<sup>1</sup> Jersild, 1970, s. 4.

## Metode

For å kunne trekke konklusjoner av arbeidet, har jeg oppstilt et antall komponister og verker til undersøkelse, hvilke jeg behandler etter Jersilds prinsipper, samt mine egne, underveis tilkomne modifikasjoner. Undersøkelsen som sådan omhandler en bredere anvendelse av de prinsipper Jersild oppstiller, men underbygges underveis ut fra tidligere teoretikers påvisning av visse fenomener som har sine røtter betydelig tidligere i musikkhistorien. Jeg kan ikke tydelig nok understreke betydningen av de arbeider som er gjort av Rameau, Fétis, Kirnberger, Sechter, Riemann, Kurth, Høffding og Hamburger, i forhold til å godtgjøre de fenomener som Jersild påpeker, men ikke i nevneverdig grad begrunder utover deres eksistens i litteraturen. For å gi troverdighet til de fenomener og prinsipper metoden beskriver, er det av kritisk viktighet å kunne påvise at de aller fleste av disse har sine røtter langt tidligere i musikkhistorien, og ovennevnte teoretikere har langt på vei kunnet gi begrunnelser, eller i alle tilfelle plausible antagelser i forhold til fremveksten av romantikkens mangefasetterte formsprog. Gjennom en nitidig lesning av disse kilder, har jeg tilegnet meg uvurderlig kunnskap i forhold til å evaluere de funn som gjøres i analysene, og som derved danner grunnlaget for fremstillingen av et enhetlig romantisk tonesprog. Min metodiske tilnærming til materien er derved todelt, i den forstand at jeg søker både en fenomenologisk tilnærming til det analytiske ved påvisning i konkrete satsbilleder, og en teoretisk underbygning som er forankret i historiske opptegnelser av den funksjonelle sats' utvikling, slik den er beskrevet hos tidligere autoriteter. Selvsagt har ulike teoretikere en betydelig del av konflikt mellom sine respektive forståelser av det de beskriver. En del av disse må sees i lys av at de opererer i forskjellige epoker og med forskjellige forutsetninger – andre uoverensstemmelser handler om hvorledes visse fenomener betraktes i et mere generelt perspektiv. I hovedregelen har jeg forsøkt å unngå noen direkte komparativ diskusjon om dette, men søker heller å forene de teorier som direkte understøtter begrunnelsen av de fenomener jeg omtaler. En mere prinsipiell diskusjon av terminologiske og analytiske forskjeller mellom disse teoretikere har jeg ikke kunnet finne plass til, utover de tilfeller der det har vært strengt nødvendig (f. eks. når det gjelder dualiteten mellom subdominanter og vekseldominanter, eller Kurths tese om visse harmoniske fenomener som aksidentelt betingede harmonier som resultat av lineære strukturer). I det store bilde, forsøker jeg å være så edruelig som mulig, når jeg i påvisningen av harmoniske fenomener søker forklaringer i tidligere teoretikers arbeide. For en mere konkret opplisting av det materiale som ligger til grunn for undersøkelsen, henviser jeg til min oppstilling over eksempler (side 155), samt litteraturlisten (side 161).

## Om citatbruk

Jeg har i størst mulig grad forsøkt å benytte originalkildene i citater, og gjengitt disse i den eksakte ordlyd med hvilken de fremkommer i bøkene. Tyske og franske citater gjengis i oversettelse i et eget appendix, mens engelske, danske og svenske citater ikke oversettes. Jeg har dessverre ikke i alle tilfelle hatt tilgang til originaltekstene, og derfor er noen av citatene kun gjengitt i engelsk oversettelse. Tyske, franske og engelske citater har fått hver sin unike fontstil, med unntak for citater i fotnotene, som av rene plasshensyn her fremstår som kursiverte.

## Innledning

Da jeg begynte å interessere meg for den romantiske syntaks, ble jeg ganske raskt frustrert over den utilstrekkelighet med hvilken de tradisjonelle funksjonsanalytiske redskaper utviste i forhold til forklaringen av akkordenes relasjoner til hverandre. Å lage et slags topografisk kart over de enkelte akkorders plassering i hovedtoneartens skalatrinnet bød ikke på noen spesielle utfordringer, men å forklare hvorledes de forskjellige akkordene var forbundet med hverandre syntes temmelig dunkelt, og analysen som sådan ble en slags trinnanalyse med enkelte funksjonelle beskrivelser. Akkordenes følger virket tidvis vilkårlige, og jeg fant ingen gode begrunnelser for den harmoniske logikk som, på grund av sammenfallende mønstre, måtte ligge til grunn for akkordfølgene. Nettopp på grund av det store innslag av bikadenser og medianter så det ut til at musikken ikke utviste noen form for eksplisitt funksjonalitet – og dette stod i skarp kontrast til den auditivt funksjonelle konsekvens som utspant seg i lytteropplevelsen.

Da jeg fikk tak i et eksemplar av Jørgen Jersilds avhandling *De funktionelle principper i Romantikens Harmonik, belyst med udgangspunkt i César Francks musik*, gikk et lys opp for meg, i forhold til hvorledes alle de tilsynelatende umotiverte akkordforbindelsene var konstituert, og den indre logikk som fantes i verkene begynte å stå klarere for meg. Imidlertid var og er Jersilds teorier nokså rotete fremstilt, og han tar seg ikke nevneverdig bryderi med å understøtte sine teorier i lys av andre teoretikere og historisk fremvekst av de fenomener han beskriver.<sup>2</sup> En hel del problemer knyttet seg til analysemetodens anvendelse, særlig eftersom det materiale han analytisk la til grunn for sine teorier, i all hovedsak handlet om César Francks musikk, som neppe alene kan sies å være representativ for romantikken som helhet. I tillegg favner han alt for vidt, i det han ved flere anledninger uttrykker at hans analytiske anskuelser skulle kunne komme til anvendelse overfor all funksjonell musikk. Jeg tror neppe at dette er formåstjenlig i forhold til å forstå den strenge formallogikk som ligger til grunn for f. eks. den 1. wienerskoles harmoniske formsprog. Men som forklaringsmodell for romantikkens mange harmoniske krumspring virker metoden temmelig plausibel, og jeg har derfor hatt til hensikt å forsøke å oppstille en undersøkelse som kunne utdybe og anvendeliggjøre metoden, slik at den kunne vinne troverdighet og utbredelse overfor den musikk den så tilsynelatende ypperlig kan beskrive, nemlig den romantiske.

---

<sup>2</sup> Stort sett begrenser han slike forklaringer ved henvisninger til Povel Hamburger, Ernst Kurth og enkelte andre teoretikere.



# Terminologiske og estetiske forutsetninger og betraktninger

## *Innledende betraktninger*

Den sene romantiske harmonikk kan være av en meget komplisert natur. I den foregående epoke – klassikken – var det harmoniske ideal en klarhet og utvetydighet. Etter hvert som den romantiske estetikk, med alt sitt svermeri og flyktige drømmevisjoner festet grepet om Europa, blir en slik klarhetstankegang stående i opposisjon til den estetiske agenda, og det harmoniske sproget kommer i direkte konflikt med den kunstneriske visjon. Denne estetiske dreiningen kommer i stand som en følge av en stadig fremvoksende *eksotisme*. I lang tid hadde den europeiske kunstscene svermet for *kineserier*, og *orientalisme*, og særlig operascenen har dyrket det *tyrkisk-orientalske*.

(...) for whatever reasons, by the time the 1700s rolled around, *Turquerien* were all the rage. The Austrian empress Maria Therese commissioned several portraits of herself in Turkish clothing; in 1779, the Catholic Elector of Schwetzingen commissioned the architect Nicolas de Pigage to build a mosque for the palace gardens which can still be visited today. A band of Janissary musicians became a must for every fashionable court; in music, literature and theater, Turkish themes had become immensely popular.

Today the best-known musical example of the fashion is Mozart's 1782 comic opera *Die Entführung aus dem Serail* (The Abduction from the Seraglio). But at the time, his Oriental dalliance was just one of many; Gluck, for instance, had been there long before, with his 1764 opera *The Pilgrims from Mecca*; Joseph Martin Kraus' 1782 opera *Soliman II* actually celebrated the noisy besiegers of Vienna.<sup>3</sup>

Denne tyrkiske tendensen fortsetter utover i romantikken, bl. a. med Webers *Abu Hassan* (1810-11), Cornelius' *Der Barbier von Bagdad* (1858), eller Rossinis *Il Turco in Italia* (1814). Tendensen har også eksistert i Skandinavia, ved studentoperaen *Kärlek och död – eller Mohrens sista suck*, som blev skrevet av Julius Bagge og Petrus Blomberg i 1862, og fremført samme år ved *Södermanland-Nerikes Nation* ved Uppsala universitet.

Man kan på mange måter si at Europa i løbet av det 19. århundredet åpnet seg for resten av verden, og begynte å utforske andre kulturuttrykk. "Tyrkeriene" var for så vidt en konsekvens av at de ottomanske herjinger i Europa, mens "kineseriene" i større grad var knyttet til den kulturutveksling som foregikk i form av *handel* mellom Europa og Kina. Imidlertid begynte en mere genuin interesse for andre kulturer etter Napoléons felttog i Egypt (1798 – 1801), der et større antall kulturgjenstander blev kartlagt og bragt til Europa, hvorpå *egyptologien* blev grundlagt som forskningsområde.<sup>4</sup> Denne tidlige historieforskningen kan på mange måter sees som

<sup>3</sup> Shirley Apthorp: "Orientalism à la viennoise"

<sup>4</sup> Dette er støtet til den moderne arkeologi. At mannen som knekket hieroglyfenes kode i 1822 – 24, Jean-François Champollion (1790 – 1832), fikk en gate i Paris oppkalt etter seg, sier noe om hvor stort dette var i sin samtid.

en konsekvens av den fornuftsorientering som *opplysningsfilosofien* hadde bevirket i det postrevolusjonære Europa.<sup>5</sup>

I tillegg til den fornufts- og forskningsorienterte stemning i begynnelsen av 1800-tallet, råder også en fascinasjon for mystikk, fantastiske eller alternative virkeligheter, og “den store lengsel”.<sup>6</sup> Som et landemerke for denne lengsel, blev Novalis’<sup>7</sup> roman *Heinrich von Ofterdingen* (publisert i 1802) stående som motto. Her er temaet en livslang søken etter en blå blomst, som man en gang så i en drøm.

Med alle disse svermeriske tendensene, blir det vanskelig å forfekte en tonalitet som bygger på idealet om klarhet. På mange måter kan den romantiske epoke betraktes som en periode der *konstruksjonsaspektet* svekkes til dels betydelig, til fordel for det narrative eller dramaturgiske. Ikke slik at håndverket blir mindre betydelig – men i den forstand at den rent håndverksmessige siden av saken i større grad betraktes som et underliggende premiss, enn noe som stilles til skue for lytterens umiddelbare beundring. Opplevelsen av verket som *epos* blir stadig viktigere,<sup>8</sup> og herved vokser myten om kunstnergeniet frem. Riktig nok er dette ikke den eneste tendensen i romantikken,<sup>9</sup> men det ville nok ikke være feilaktig å fremstille det som den mest nyskabende strømning i perioden. Den programmatisk retningen er på mange måter nokså virkelighetsfjern, og kunne kanskje betegnes som en *virkelighetsflukt*.<sup>10</sup> Den formale struktur i musikken, måtte i lys av disse estetiske tendensene svekkes, for at et slikt estetisk syn skulle kunne komme til uttrykk.

The composers of the romantic period believed that music should “express” something. As so often in preceding periods, extramusical tendencies, such as poetic and dramatic subjects, emotions, actions, and even philosophical problems of *Weltanschauung* (philosophy of life) had become influential. These tendencies caused changes in every feature of the musical substance. Alterations in the constitution of chords decisively changed the intervals of the melodies and also resulted in richer modulations; the rhythms and dynamics of the accompaniment, and even off the melody, symbolized their extramusical objects instead of deriving from purely musical stimuli. The origin of these new features may be debatable aesthetically, if not psychologically; however, whatever the source of the musical inspiration may have been, it resulted in great developments. (...)

These extramusical influences produced the concept of extended tonality. Remote transformations and successions of harmonies were understood as remaining within the tonality. Such progressions might or might not bring about modulations or the establishment of various regions.<sup>11</sup>

---

<sup>5</sup> Kfr. Goethes litterære produksjon, som utviser foreningen mellom opplysningstanken, og den romantiske estetikk (dette kan sannsynligvis også knyttes til Goethes deltagelse i *Frimureriet*, som på den tiden var sterkt preget både av mystikk og opplysningsfilosofi).

<sup>6</sup> Noe av fascinasjonen for alternative virkeligheter kan kanskje tilskrives den tiltagende bruk av bevissthetsutvidende rusmidler; opium fra Kina og den lett hallusinogene absinth, som først blev laget av den sveitsiske legen Pierre Ordinaire, som senere solgte patentet til M. Pernod i 1797. Kfr. “Absint og den kunstneriske kreativitet”, 2003.

<sup>7</sup> Pseudonym for Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg 1772 – 1801.

<sup>8</sup> I denne sammenhengen henviser jeg spesielt til Beethovens *Symphonie no. 6 “Pastorale”*, op 68 (1808), samt Berlioz’ *Symphonie Fantastique* fra 1830. Dog finnes tendensen betydelig tidligere, f. eks. hos Heinrich Ignaz Franz von Biber (1644-1704).

<sup>9</sup> Kfr. striden mellom E. Hanslick og H. von Bülow.

<sup>10</sup> Denne tendensen til å flykte fra virkeligheten, kommer opp i kunsten med jevne mellomrom, kfr. f. eks. *eskapismen* i tysk filmkunst i mellomkrigstiden.

<sup>11</sup> Schönberg, 1969, s. 76-77.



Schönberg anfører her, at meget av den harmoniske nyskabning som fant sted i løbet av romantikken, har ekstramusikalsk opprinnelse, og som sådan henger sammen med hele den kulturelle (estetiske, sosiale, politiske og industrielle) omveltning som fant sted i Europa etter den franske revolusjon, og i forsøket på å etablere et nytt paradigme i de påfølgende decenni.

I motsetning til klassikken, hvis estetikk i større grad dvelte i egen fortreffelighet, der balanse og velfundert konstruksjon var idealer, søker romantikken ut over seg selv, mot det fantastiske, storslagne og uvirkelige. Dette oppsummeres tydelig hos Baudelaire:

**O mort, vieux capitaine, il est temps ! levons l'ancre !  
Ce pays nous ennuie, ô Mort ! Appareillons !  
Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,  
Nous cœurs que tu connais sont remplis de rayons !**

**Verse-nous ton poison pour qu'ils nous reconforte !  
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,  
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ?  
Au fond de l'inconnu pour trouver du *nouveau* !<sup>12</sup>**

---

<sup>12</sup>Baudelaire, 1861, "Le Voyage," vers VIII, kfr. Appendix A for oversettelse.

# Om tonalitätsanskuelse og funksjonsteoriens historie

## *Generelle betraktninger*

All musikk som bygger på konkrete tonehøyder har en tonalitet. Hvorledes denne tonaliteten er konstituert, er avhengig av hvilket tonalt paradigme den arbeider under. Det har helt siden renaissancen<sup>13</sup> vært mennesker som har forsøkt å forstå tonalitetens natur, uttrykt som videnskabelige prinsipper. Når det er tale om funksjonelt betinget harmonikk, er Rameau på mange måter grundleggeren av forståelsen av dens grunnleggende lover, i sitt verk *Traité de L'Harmonie Reduite à ses principes naturels, Divisé en Quatre Livres*, fra 1722. Dette er formodentlig det første verket som omhandler harmonikk som klingende fenomen, og ikke som et aspekt som er underordnet polyfonien. Men i likhet med de fleste tidligere teoretikere, er også han svært opptatt av den matematiske siden av klang- og intervalldannelsen, slik den blev uttrykt hos Pythagoras.

**Le premier, Rameau conçu, au commencement du dix-huitième siècle, la possibilité de coordonner les faits harmoniques isolés en une science systématique. Il en chercha le principe dans la coïncidence des proportions numériques des intervalles des sons avec le phénomène de la production des harmonies d'un son principal, dans la résonance d'une corde grave tendue par un poids proportionnel à ses dimensions. De ces deux ordres de faits il déduisit une théorie de la formation des accords par des procédés mécaniques assez ingénieux, mais qui avaient l'inconvénient de faire disparaître la considération importante des relations de ces accords entre eux, dans leur succession. Toutefois, si cet homme célèbre se trompa dans la choix du principe qui le faisait arriver à des résultats si contraires à la nature de l'art, il ne mérite pas moins notre admiration pour l'idée, [-ij-] grande en elle-même, de la possibilité d'une théorie rationnelle de l'harmonie, et pour la loi générale du renversement des accords, dont la découverte lui est due. Son système, diversement modifié, a été reproduit sous différentes formes par plusieurs théoriciens.<sup>14</sup>**

---

<sup>13</sup> De mest fremtredende teoretikere frem mot Rameau, må vel sies å være Tinctoris (*de Contrapuncto*, 1447), Guilelmus Monachus (*de Praeceptis artis musicae et practice compendiosus libellus*, 1450), Zarlino (*l'Istitutioni harmoniche*, 1589), Vicentino (*l'Antica musica ridotta alla moderna prattica*, 1555), Sweelinck (*Compositionsregeln Herrn M. Johann Petersen Sweeling*, 1657), Pietro Cerone (*El Melopeo*, 1613), Angelo Berardi (*Miscellanea musicale*, 1689), og endelig Johann Joseph Fux (*Gradus ad Parnassum*, 1725).

I norden fantes dessuten Corvinus (Hans Mikkelsen Ravn, rektor ved latinskolen i Slagelse) som i 1646 utgav verket *Heptachordum danicum*,

Før renaissancen, synes musikkteorien mindre opptatt av harmoniske strukturer som isolert fenomen, men interessante tendenser nevnes hos Franco (Magistro Francone Parisiensi, *Franconis Musica*, 1309(?)), og hos Johannes Garlandia (*de Musica mensurabile positio*, hvilken antas å være noe eldre enn Francos traktat).

<sup>14</sup> Fétis, 1853, innledning. Kfr. Appendix A for oversettelse.

## **Jean-Philippe Rameau (1683 – 1764)**

Som teoretiker, har Rameau absolutt markert seg med sin *Traité*, men en del viktige forutsetninger for hans teorier, var på den tid enda i utvikling. I den første bok, bruker han svært mye plass på matematisk å forklare intervallslektskab, gjennom oppdeling av en streng. At overtonerekken allerede var blitt avdekket av Joseph Sauveur<sup>15</sup> cirka tyve år tidligere, var han på det tidspunkt ikke klar over, og selv i de passager han citerer fra Descartes' *Compendium Musicae*, har han intet begreb om den akustiske siden av saken. Hans forklaring av intervallproporsjoner og slektskab, er på dette tidspunkt utelukkende matematisk.<sup>16</sup> Dog skal det anføres at den del av *Traité* som omhandler harmoniske fenomener og forbindelser til en viss grad er allmengyldige, selv om en del aspekter blir betraktet på andre måter av senere teoretikere. Det skal riktig nok bemerkes at på det tidspunkt *Traité* kom ut, var mange av Rameaus idéer enda *in spe*, og selv om han tydelig påpeker dominantforholdet som allmengyldig prinsipp, er det først i senere arbeider at han beskriver overtonerekken, og teorien om subdominanten var heller ikke formulert. Det er helt klart at Rameaus arbeider (han utgav adskillige avhandlinger helt frem til 1760), har vært grundstenen for forståelsen av en funksjonell tonalitet, men forsøket på å forklare harmonikken som "naturlige fenomener," mislyktes imidlertid:

The physical existence of overtones cannot be disputed, nor can the logic of the mathematical operations which Rameau applies in the *Traité*. But as the "natural" explanations of tonal music have proliferated since the time of Rameau, it has gradually become evident that tonal music as a whole is not based on natural principles, and cannot be reduced to natural principles. Rameau's continual contradictions in his explanations of the minor third and Hindemith's famous sliding from the major third to the minor (P. Hindemith, *The craft of musical composition*, English translation by Arthur Mendel (NY, 1945), vol. 1, p. 79) have a great deal in common: they are both efforts to force into a natural framework principles of composition which, although not unrelated to acoustics, are not wholly dependent upon it. (...) we need not accept fanciful metaphors about notes returning to their source in order to recognize the significance of Rameau's notion that chords are generally related by roots which are a fifth apart.<sup>17</sup>

Imidlertid er kanskje det største problemet med *Traité* ikke at mange av teoriene senere er blitt tilbakevist, men heller organiseringen av materialet:

While we were fighting in Italy, they were singing in France: the operas of Rameau began to make a noise there, and once more raise the credit of his theoretic works, which, from their obscurity, were within the compass of very few understandings. By chance I heard of his Treatise on Harmony, and had no rest till I purchased it. By another chance I fell sick; my illness was inflammatory, short and violent, but my convalescence was tedious, for I was unable to go abroad for a whole month. During this time I eagerly ran over my Treatise on Harmony, but it was so long, so diffuse, and so badly disposed, that I found it would require a considerable time to unravel it: accordingly I suspended my inclination, and recreated my sight with music.<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> Kfr. Joseph Sauveur: *Principes d'Acoustique et Musique, ou système général des intervalles et des sons, et de son application à tous les instruments de Musique*, Paris, 1701.

<sup>16</sup> Det er først i *Génération Harmonique*, fra 1737, at han demonstrerer sine prinsipper som utledet av overtonerekken. Ovenstående citat av Fétis, kommenterer følgelig Rameaus arbeider fra etter dette året.

<sup>17</sup> Rameau, 1971, Translator's introduction, s. xxi - xxii

<sup>18</sup> Rousseau, 1903, book V

Leseren skal dog være klar over, at det var en steil front mellom Rameau og Rousseau, og at ovennevnte citat selvsagt er preget av dette. Til tross for den noe vanskelig tilgjengelige form i *Traité*, blev dog de her fremlagte prinsipper raskt akseptert, og videreutviklet av andre teoretikere. Allerede i 1728 og 1735 utkom avhandlinger om anvendelsen av generalbass, som bygget på Rameaus teorier.<sup>19</sup> Av stor betydning er Friedrich Wilhelm Marpurgs avhandling *Systematische Einleitung in die musikalische Setzkunst nach den Lehrsätzen des Herrn Rameau* (1757), der han fremsetter teorier om harmonikken som utledet av skalaer, og teoretiserer over intervallers harmoniske betydning. Dette er opphav til det *Rameau-Marpurgske system*. Hovedverkene i den påfølgende periode, må sies å være Johann Philippe Kirnbergers *Grundsätze des Generalbasses; Die Waren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie* (1773), og *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* (1771 – 79). En annen toneangivende teoretiker, som ikke minst utøvde en del innflydelse i Frankrike, var Luigi Antonio Sabbatini, som i 1789-90 utgav avhandlingen *Elementi Teorici della Musica*.

### **Charles Simon Catel (1773 – 1830)**

I Paris blev på slutten av 1700-tallet etablert et konservatorium, på initiativ fra M<sup>sgf</sup> Sarett, og i republikkens tredje år, begynte man her å organisere en faglig basis, som skulle dekke alle aspekter av musikkens noble kunst. I denne forbindelse, blev en av de yngre professorer, Charles Simon Catel, oppfordret til å skrive en avhandling om harmonikk, hvilken utkom i 1802.<sup>20</sup> Da denne i relativt stor grad skilte seg fra Rameaus etablerte sannheter, utviklet en opphetet debatt seg i kollegiet, da avhandlingen sammen med to andre blev fremlagt for godkjenning:

General assembly of the Members of the Conservatoire

The 15<sup>th</sup> Floréal [5<sup>th</sup> May]

Ninth year of the Republic [1801]

Citizen Méhul, in the name of the Commission charged with the compilation of a Treatise on Harmony, declares: -

“That the Commission, after having consulted the best works upon Harmony, in order to confirm themselves from highest authority, or to contest errors consecrated by time, but which time should destroy, has audited detail of three new systems submitted to its examination.

The two first, diametrically opposite in theoretical principles, gave rise to discussions, both animated and valuable, but of which the result, while attesting the learning of the members of the Commission, failed in attaining the end proposed. Rameau’s system was successively attacked and defended. The suffrages it obtained, did not gain over its opponents, who still objected to this theory its incomplete definitions, even while rendering justice to what it contains of true and important upon creation and generation of the great family of chords. In the conflict of differing opinions, between the partisans and the antagonists of the system of FUNDAMENTAL BASS, the Commission, unable to discern the whole truth, suspended its judgement, until the work now submitted for your approval came to terminate all discussion, by offering a complete system, simple in its principles, and clear in its definitions.

In order to make it known to the assembly, citizen Catel, its author, will address them after the perusal of the resolution of adoption, declared by the Commission in its meeting of the 11<sup>th</sup> Floreal (1<sup>st</sup> May).”

<sup>19</sup> Hhv. David Heinichens *Der Generalbass in der Komposition*, og Johann Mathesons *Kleine Generalbass Schule*.

<sup>20</sup> Charles Simon Catel: *Traité d’harmonie*

Citizen Catel thereupon sets forth his system of Harmony; and after mature deliberation, the general assembly unanimously adopt it, according to the form prescribed by the Rules of the Conservatoire, for the instruction of the classes in this establishment.

Sarette, *President*.<sup>21</sup>

Til tross for den enighet som kommer til uttrykk i kollegiets rapport, var enigheten neppe så tydelig som dokumentet skulle tilsi:

*Da jeg som sekstenåring blev opptatt ved konservatoriet i Paris, fulgte jeg der harmonikurset til den ærverdige Rey, og lærte der Rameaus grundbass-system, det eneste som var min mester bekjent. Kort efter, publiserte Catel sin Traité d'harmonie, hvis grundlag hadde vært diskutert i konservatoriets kollegium. En kamp tok til, mellom tilhengerne av den gamle skole, og de som holdt på den nye doktrine.*<sup>22</sup>

Catels anskuelser om harmonikk brøt med Rameau, ikke i den grunnleggende forståelsen av klangdannelse og suksessjon, men i større grad i den videnskabelige oppfattelsen av materien. Hvorvidt Catel har lest Rousseaus innvendinger mot *Traité*, er meg ukjent, men meget taler for at han også har opplevet Rameaus fremstillinger som unødvendig kompliserte i forhold til hva de forsøker å beskrive.

I have undertaken this work, with a view to simplify, as much as possible, the elements of Harmony; I have sought to retrace it to its true origin, showing that in fact all discords are formed out of concords. I have reduced chords to a very small number; by giving the name of chord to those only which need no preparation, and which naturally exist in a sonorous body. I have divided harmony into two classes: - simple, or natural harmony; and compound, or artificial harmony. (...)

This method appears to me to unite the double advantage of teaching the real nature of every chord, at the same time that its use is learned. The pupils thus avoid the almost insurmountable difficulty of classing in their memory that numerous series of isolated chords, which, standing as so many different chords, render harmony arduous of comprehension, and still more arduous of practice.<sup>23</sup>

Catel er altså i forhold til Rameau, mindre opptatt av å systematisere en klassifisering av “naturlig” oppståtte klingende fenomener, og i større grad beskjeftiget med å bygge et praktisk anvendbart beskrivelsessystem basert på empiriske observasjoner av harmoniske strukturer og deres anvendelse i klangsuksessjoner. Det skal dog bemerkes at siktemålet var en avhandling som kunne anvendes i undervisningen av konservatoriets studenter, og at dette også kan være meget av grundlaget for en så vidt forenklet fremstilling som den Catel gjør. Som “læreboknormal”, hadde Catels avhandling tilnærmet monopol i Frankrike i mer enn 20 år.

I 1821 utkommer en ny avhandling om harmonikk, av Jérôme-Joseph de Momigny, med en ikke mindre pretensiøs tittel enn *La seule vraie Théorie de la Musique Utile à ceux qui excellent dans cet Art comme à ceux qui en sont aux premiers Eléments, ou*

---

<sup>21</sup> Catel, 1854, s. iv

<sup>22</sup> Fétis, 1853, forord til 3. utgave (Oversatt av D. Rosnes)

<sup>23</sup> Catel, 1854, forfatterens forord, s. v. (Oversatt av Mrs. Cowden Clarke).

*Moyen le plus court pour devenir Mélodiste, Harmoniste, Contrepointiste et Compositeur.*<sup>24</sup> Denne stormannsgalskaben fortsetter i forfatterens innledning:

**Voici la vraie Théorie de la Musique, la seule toujours d'accord avec cet instinct naturel et presque divin qui conduit le génie en l'absence des lois écrites, la seule en harmonie avec ce que la pratique nous offre d'éternellement approuvable. Cette conscience du juste et de l'injuste, du vrai et du faux, du conséquent et de l'inconséquent, qui dit au compositeur ou à l'harmoniste; c'est bien, très bien, ou c'est mal, très mal, va trouver ici son appui dans des principes généraux qui expliquent pourquoi notre ame approuve ou désapprouve les suites ou les ensembles de sons que lui transmet l'oreille.**<sup>25</sup>

Uaktet hvor meget forfatteren måtte betrakte seg selv som en slags musikkteoriens Messias, fikk hans avhandling slett ikke den mottagelsen han hadde ventet, og er ikke blitt stående som noen avhandling utover det sedvanlige.

### ***François-Joséph Fétis (1784 – 1871)***

I 1844, utgir François-Joséph Fétis en avhandling om harmonikk<sup>26</sup>, som igjen griper tilbake til en mer videnskabelig innfallsvinkel enn den Catel forfektet, og i tråd med Rameaus tanke<sup>27</sup>. Fétis hadde studert ved Pariskonservatoriet i den tiden Catels avhandling kom ut, og i hele sitt liv vært glødende opptatt av problemstillinger knyttet til samklang og akkordsuksesjon. Fétis går grundig til verks gjennom fire bind, og forfølger Rameaus tanke om at alle akkorder er utledet av de to grunnleggende hovedfunksjonene dominant og tonika.

**Abandonnant toute idée de système, je me suis demandé si les lois secrètes qui régissent les rapports de succession des sons de nos gammes majeures et mineures n'étaient pas les mêmes qui déterminent les rapports de simultanéité dans les accords; en d'autres termes, si le principe de la mélodie n'était pas identique avec celui de l'harmonie; et bientôt j'ai acquis la conviction de cette identité. J'ai vu que parmi la multitude de combinaisons dont se compose l'harmonie de notre musique, il en est deux que notre instinct musical accepte comme existant par elles-mêmes, indépendamment de toute circonstance précédente et de toute préparation, savoir: l'harmonie consonnante appelée accord parfait, qui a le caractère du repos et de la conclusion, et l'harmonie dissonante, désignée sous le nom d'accord de septième dominante, qui détermine la tendance, l'attraction et le mouvement. (...) Par là se trouvent déterminés les rapports nécessaires des sons, qu'on désigne en général sous le nom de tonalité.**

---

<sup>24</sup> *Den eneste sanne teori om musikk, anvendelig for den, der eksellerer i denne kunst, såvel som for den, der befinner seg i dens første elementer, eller altså det raskeste middel til å bli melodiker, harmoniker, kontrapunktiker og komponist.*

<sup>25</sup> de Momigny, 1821, innledning. Kfr. Appendix A for oversettelse.

<sup>26</sup> *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie contenant la doctrine et la science et de l'art*

<sup>27</sup> Selv om Fétis i likhet med Catel, ikke søkte noen matematisk forklaring på hva han mente var naturlig aksepterbare fenomener (tonehøyder, akkorder, etc). Dog skal det bemerkes at Catels teorier ikke er helt befriet fra tanken; hans åtte grundakkorder er utledet av systematisk oppdeling av en streng, opp til den 23. partialtone.

**En possession de ces données, j'ai donc vu que toute l'harmonie [-iv-] réside dans ces nécessités alternatives: repos, tendance ou attraction, et résolution de ces tendances dans un repos nouveau. J'ai vu aussi que les deux accords dont je viens de parler fournissent tous les éléments nécessaires pour l'accomplissement des exigences de ces deux lois de toute musique. J'en ai conclu que toutes les autres harmonies ne sont que des modifications de celles-là, et j'ai classé ces modifications dans l'ordre suivant: premier renversement des accords naturels consonnants et dissonnants; second substitution d'une note à une autre dans l'accord dissonnant et dans ses dérivés par le renversement; troisième prolongation d'une note d'un accord sur un accord suivant; quatrième altération des notes naturelles des accords par des signes appartenant à des tons divers; cinquième combinaisons de ces modifications.<sup>28</sup>**

Selv om Fétis unektelig har hatt stor betydning som teoretiker<sup>29</sup>, var han slett ikke like ærlig i forhold til å oppgi kilder for sine argumenter, og forsøkte å ta æren for flere « oppdagelser » som var gjort av andre,<sup>30</sup> f. eks. begrebet « tonalité », som før Fétis publikasjoner i 1830-årene figurerte i flere oppslagsverk, og til og med hadde vært publisert i verker av hans venn og kollega Alexandre Choron.

Det er selvsagt umulig å vite hvor meget i Fétis verker som er hans egne idéer, og hvor meget som er « lånt » fra andre teoretikere, men det er interessant å merke seg at han betrakter ikke bare hovedtoneartens skalatrinnsom besittende immanente dynamiske eller statiske kvaliteter, men også selve akkordene *per se*. Som sådan foregriper han meget av den tonalitet som utvikles i de tyve – tredve årene etter publikasjonen av hans hovedverk. De mere lineære funksjonelle fenomener han beskriver,<sup>31</sup> er formodentlig tanker som har hatt sitt utspring i Kirnbergers teorier, og her er grundigere introdusert i en strengere funksjonell tankegang. For en grundigere oppsummering av Fétis teorier, henvises til Simms' artikkel « Choron, Fétis and the Theory of Tonality », s. 14 – 24. Her skal bare kort henvises til det som kanskje er det mest banebrytende i Fétis' teorier i forhold til studiet av romantisk harmonikk, nemlig begrepene *transitonisk*, *pluritonisk*, og *omnitonisk*. Med *transitonisk* funksjon forstås modulasjon etablert ved hjelp av dominantiske relasjoner. Den *pluritoniske* funksjon konstitueres ved enharmonisk notasjon (eller omtydning) av en enkeltnote, som bevirker at akkorden kan omdefineres som tilhørende en annen toneart, som oftest forekommende i en forkortet noneakkord. Den *omnitoniske* funksjonen kommer i stand ved enharmonisk notasjon av flere akkordtoner, slik at akkorden potensielt kan lede til en hvilken som helst toneart. Dette er igjen ofte relatert til forkortede noneakkorder, men herav kan også utledes den *tyskaltererte*<sup>32</sup> akkordstruktur, og det er her Fétis virkelig er på høyde med - om ikke forut for – sin tid.

---

<sup>28</sup> Fétis, 1853, innledning. Kfr. Appendix A for oversettelse.

<sup>29</sup> Simms: "Choron, Fetis, and the Theory of Tonality", s. 4.:

His treatises on harmony and counterpoint were a staple for French music students until the end of the century and influential on the course of later harmonic theory in the works of Hugo Riemann, Ernst Kurth, Paul Hindemith, and a number of other French theorists. The influence of his idea of an omni-tonic order in music on Franz Liszt is a matter of record.

<sup>30</sup> Kfr. Simms, s. 8-10.

<sup>31</sup> Kfr. s. VII - IX.

<sup>32</sup> Denne er beskrevet allerede hos Kirnberger i *Grundsätze des Generalbasses; Die Waren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie* (1773)

## **Hugo Riemann (1849 – 1919)**

Den neste markante skikkelse i funksjonsteoriens historie, er formodentlig *Hugo Riemann* (1849 – 1919), som på mange måter kan regnes som den moderne funksjonsteoriens far. I den tid Riemann etablerte seg som teoretiker, var *musikkvidenskapen* enda i sin barndom i Europa, men var en raskt voksende disiplin. I likhet med *Guido Adler* (*Eduard Hanslicks* etterfølger i Wien), anså Riemann at den musikologiske syllabus bestod av underdisipliner, hvilke han selv anså som *akustikk, tonefysiologi og –psykologi, musikkestetikk, praktisk musikkteori, og musikkhistorie*. Det 19.århundrede utviste en markant interesse generelt for historieforskning, og for å forsøke å forstå harmoniske fenomener ut fra et universelt, vitenskapelig synspunkt (sistnevnte er en forlengelse av Rameau og den tradisjon han kom ut fra, som har sitt opphav i sen middelalder og renaissance). Det er sannsynligvis fusjonen av disse to områder som fører til etableringen av musikologien, eller musikkvidenskapen. På grund av sin ekstreme produktivitet på alle disse fem områder, blev Riemann etter hvert en stor autoritet innen musikkforskningen, noe som kommer tydelig frem i Alfred Einsteins festskrift til Riemanns 70-årsdag (som han riktig nok ikke fikk oppleve) :

Die einheitlichkeit seines Schaffens ist außerordentlich: der Theoretiker steht im Dienst des Historikers, der Historiker schafft dem Theoretiker Stoff aus allen, den nächsten und entlegensten Gegenden herbei. Man muß, will man ihm ganz folgen und ihn ganz verstehen, ihn auch ganz kennen.<sup>33</sup>

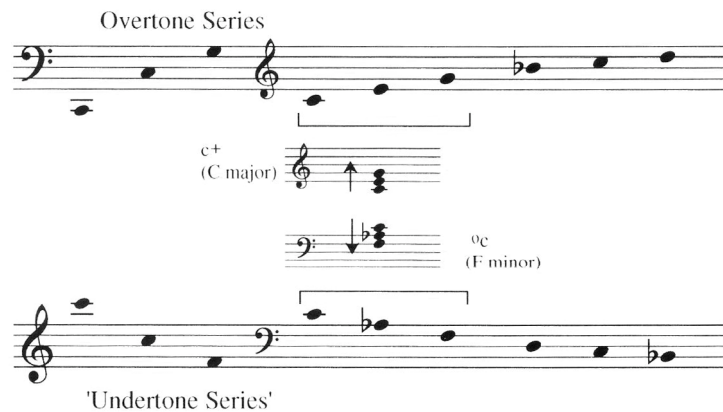
Riemanns forskning på harmonikk, er på mange måter banebrytende, selv om meget av hans teorier senere er blitt tilbakevist. Som teoretiker, er han opptatt av å forsøke å beskrive en lovmessighet i musikkens syntaks, som muliggjør en form for universell forståelse og analyse av musikk. Siktemålet som sådan, avviker ikke nevneverdig fra hans forgjengere, men de teorier han formulerer er temmelig radikale i forhold til samtidens forståelse av materien. I forhold til den harmonisk-akustiske genesis, lanserer Riemann en teori om *Harmonisk dualisme*, hvilken også til tider kalles *Riemanns speilharmonikk*. I dette ligger at dur- og mollakkorder utgjør en harmonisk polaritet, og at det som skiller dem, er at durakkordene bygger på overtonerekkens partialtoner, mens mollakkorden er bygget over partialtoner i en *undertonerrekke*, som er en speiling av overtonerekken. Dette impliserer en konsekvent symmetri mellom dur- og mollakkorder, ved at begge består av en stor og en liten ters i suksesjon, men lest henholdsvis nedenfra og opp, og ovenfra og ned.

---

<sup>33</sup> Einstein, *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 1919, s. 570. Kfr. Appendix A for oversettelse.



Fig. a) Skjematisk oppstilling av Riemanns speilharmonikk:



Bakgrunden for denne oppfattelsen av mollakkorden som en inversjon av durakkorden, skriver seg fra en natt i 1875, da Riemann, inspirert av arbeidene til fysikeren og musikkteoretikeren *Arthur von Oettingen*, satt ved sitt klaver og lyttet etter en undertonerekke. Da han mente å kunne høre denne, utledet han et komplett musikalsk analysesystem bygget på denne påståtte undertonestrukturen. Imidlertid begikk han den grunnleggende feil å bekrefte sin hypotese ved et forsøk som ikke lot seg objektivt etterprøve, da det hele bunnet i hva han selv mente å ha hørt, og som sådan ikke kunne stille annet enn sitt æresord som garanti for ektheten i den akustiske siden av saken. Konfrontert med at ingen andre kunne høre denne undertonerekken repliserte han følgende:

Wie dem auch sei und wenn alle Autoritäten der Welt auftreten und sagen "wir hören nichts", so muss ich ihnen doch sagen: "ich höre etwas und zwar etwas sehr deutliches".<sup>34</sup>

Dette beviser dessverre ikke annet enn opphavsmannens egen overbevisning, og akustikken har forlenget avkreftet at noen undertonerekke eksisterer, og selv om hans dualistiske teori var temmelig utbredt i lang tid fra slutten av 1800-tallet, er det neppe noen som kan forsvare akkurat dette idag.

Det som derimot er av avgjørende betydning er at det funksjonelle system Riemann beskrev, er et, med visse modifikasjoner, temmelig godt redskap for forståelsen av harmonisk syntaks. I tråd med den franske tradisjon, ser Riemann at bestemte skalatrinn er dominante i uttydningen av den harmoniske syntaks, men i motsetning til sine tidligere kolleger, som stort sett knyttet enkeltnoter i skalaen til disse funksjonene, ser Riemann treklangsbygningen over dem som essensiell, uavhengig av hvorvidt akkordene har tilleggs- eller tendenster. Ut fra denne forståelsen, utarbeider han et terminologisk symbolsystem som muliggjør en rent

<sup>34</sup> Riemann, 1877/1971, s. 121. Kfr. Appendix A for oversettelse.

funksjonell analyse, løstrevet fra trinanalysen i Rameaus “Basse Fundamentale”.<sup>35</sup> For ytterligere å komplettere forståelsen av *funksjonelle relasjoner*, utvikles terminologi for akkorder på samtlige skalatrinn, samt symboler som muliggjør beskrivelsen av toneartsskifter. Disse symbolene er mye av grundlaget for den funksjonsanalyse vi kjenner idag. For en grundigere oppstilling av Riemanns funksjonelle terminologi, henvises til *Vereinfachte Harmonielehre* (1893), og *Handbuch der Harmonielehre* (1898).<sup>36</sup> Jeg vil senere komme tilbake til en del prinsipielle problemstillinger knyttet til Riemanns analysesystem, i diskusjonen om Jersilds prinsipper.

Til tross for den popularitet Riemanns dualisme nøy i lang tid, var den grunnleggende hypotesen gal, selv om spørsmålet om dur-/molltonalitet for så vidt er like uløst som den gang. Følgende citat kan kaste noe mere lys over dette:

What has changed since the nineteenth century? Why did harmonic dualism go out of fashion in the early twentieth century, and become considered ‘wrong’? In principle, nothing has changed regarding the gap between aesthetic desiderata and acoustical data. And yet, hardly any living theorist would consider harmonic dualism as a viable solution to this problem. The difference is simply that while for Riemann the issue of closing this gap was at the very heart of his music-theoretical endeavour, we have become used to ignoring the problem. While the clashes between overtones and beatings of summation tones are still the same as in Helmholtz’s day, we have taken the other avenue, and – with few exceptions – tend to disregard acoustical science altogether when talking about major and minor harmonies. With this music-theoretical paradigm shift, however, harmonic dualism became redundant; it became an attempt to answer a question that no longer interests us.<sup>37</sup>

Efter Riemann, er det oppstått et tidvis markant skille mellom de som holder på med trinanalysen, som arv etter generalbasslæren, og de som sverger til funksjonsanalysen. Det er imidlertid ikke slik at man alltid må velge enten det ene eller det andre, og begge systemer kan gi verdifull informasjon om harmoniske syntagmer – og begge har sine svakheter, men de fleste teoretikere har et nokså markant standpunkt i forhold til foretrukket metode. Som et eksempel på dette, kan følgende citat av Povl Hamburger gjengives:

*Spørsmålet om det traditionelle generalbasprincipps stilling og anvendelse inden for den praktiske harmonilære er i vore dage genstand for en ret omfattende debat i musikpædagogiske kretse. Medens nogle sværger så godt som blindt til princippet, er andre tilbøjelige til nærmest helt at forkaste det som noget forlængst forældet.*

(...)

*En anden sag er imidlertid, at generalbasprincippet taget i almindelighed er utilstrækkeligt, idet den langt fra dækker samtlige harmonilærens behov, ja i virkeligheden ved hele sin art ensidigt anvendt snarere vil hemme end fremme en dybere indtrængen i selve den harmoniske musikstils væsen.*

*Denne negative side ved systemet beror i første række på dets væsentlig abstrakte karakter, der gør det utjenligt, hvor det gælder en mere eksakt analyse af de harmoniske sammenheng. Det fortæller kun på hvilke trind i den pågældende tonearts skala de enkelte akkorder er bygget op, men siger intet direkte om kvaliteten, om hvilke funktioner*

---

<sup>35</sup> Riktignok er ikke dette en større løsrivelse fra trinanalysen enn at alle funksjoner er bygget over et underforstått skalatrinn, men like fullt er fokus her at akkorder utøver *funksjoner* utover det rent topografiske, i forhold til hvilket skalatrinn de reserenterer.

<sup>36</sup> For en kortfattet fremstilling av de viktigste aspekter, kfr. Rehding, 2003, kapitlet “Glossary: Riemann’s key terms as explained in the *Musik-Lexikon* (5<sup>th</sup> edn. 1900)”

<sup>37</sup> Rehding, 2003, s. 31-32

*inden for det harmoniske forløb de står som udøvere af. Som det også kan udtrykkes: Generalbassen genspejler akkordfølgerne falskeligt som perler på en snor – ikke som det de er: led i et sammenhengende spil af forskjellige over- og underordnede kræfter.<sup>38</sup>*

Som analytisk prinsipp, er for så vidt både funksjons- og trinanalyse verdifulle redskaber, hver på sin måte. Imidlertid har Hamburger et vesentlig poeng, når han påpeker, at trinanalysen ikke forteller noe om akkordenes relasjoner til hverandre, i annen forstand enn hvilke skalatrinn de tilhører, og en integrasjon med de tonale tendenser (eller mangel på sådanne) de lineære tendenser utøver, er nok betydelig vanskeligere innen trinanalysen, utover å skape en rent deskriptiv opptråkk av fenomener man de facto kan høre.

## **Heinrich Schenker (1868 – 1935)**

I denne pågående diskursen, gjør en teoretiker med en ganske original innfallsvinkel sin entré i 1906 med sin *Harmonielehre*, nemlig Heinrich Schenker (1868 – 1935). Schenker ønsker å betrakte harmonisk syntaks som prolongasjon av visse basale syntagmer, som alltid faller sammen i et bestemt slutningsmønster, *der Ursatz*, som funksjonelt kan beskrives som T – D – T, eller som trinn I – V – I. Som analytiker, er Schenker særdeles opptatt av dybstruktur, og hans analyser arbeider i meget stor grad med temmelig omfattende reduksjoner av de satser som studeres. Det faller litt utenfor rammene av denne fremstillingen å gjøre noen dybere forklaring av Schenkers teorier<sup>39</sup>, men følgende citat kan vise noen aspekter av debattklimaet i angjeldende periode:

The antecedent phrase (*Vordersatz*) construction in mm. 4 – 12 of *Don Quixote*, op. 35 by Richard Strauss (...) seems to me to be unnatural and therefore inadmissible. At the least, I feel definitely that the composer wanted to circumvent normal development of the dominant (A major), merely because it is normal. (...) Do not misunderstand me; I have no objection to the antecedent digression to Ab. Rather, however, I object to the fact that this digression is not artistically composed, but, on the contrary, with disregard for nature, appears placed without proper linear working-out (*unmotiviert*) purely at the whim of a man who does not know what he wants, what is appropriate.<sup>40</sup>

## **Arnold Schönberg (1874 – 1951)**

Som en motvekt til Schenkers teorier, som innebærer et ekstremreduksjonistisk betraktningssett som i stor grad overser overflatefenomener, står Arnold Schönbergs (1874 – 1951) harmoniske teorier:

Contrary to these assertions by Schenker, I submit that Strauss's tonal language is entirely consistent with late nineteenth-century harmonic practice – a practice Schenker's restrictive conception of musical structure does not permit him to comprehend.

In contrast, Schoenberg's *Grundgestalt* concept assumes that the intrinsic properties of

---

<sup>38</sup> Hamburger, 1950, s. 9-10

<sup>39</sup> For et nærmere innblikk i Schenkers teorier, henviser jeg til hans publikasjoner, fortrinnsvis *Harmonielehre* (1906), og *Der Tonwille* (1921 – 24). Forøvrig er det verdt å kaste et blikk på *Fünf Urlinie-Tafeln* (1932), en samling av analyser etter hans egne prinsipper.

<sup>40</sup> Schenker, 1906, s. 299-300, [citatet er] oversatt av Graham H. Phipps.

the given musical composition are the basis of its organization. Whereas Schenker considers surface phenomena acceptable only when they can be described as derived from the laws of nature as he perceives them, Schoenberg seeks no external basis for explaining the logic of musical structure. Rather, he says, "Since we do definitely know the phenomena [as facts] we might be more justified in giving the same 'science' to our direct knowledge of the phenomena rather than to those conjectures that are intended to explain them."<sup>41</sup> Such a statement suggests that the only necessary condition is to understand the contextual temporal significance of each of the phenomena. Thus, one must comprehend how a given element of the musical language is part of the whole language at the time of the composition.<sup>42</sup>

Schönbergs forståelse av tonalitet og funksjonalitet, er en stor og kompleks materie. Jeg vil her forsøke å anføre noen av de vesentligste aspekter i hans harmonisk-syntaktiske tenkning. Som det vistes under fremstillingen om Riemann, erkjente musikkteoretikere fra 1870-tallet, at det fantes flere aspekter enn de rent fysisk-akustiske, som måtte hensyntages i forskningen, og erkjennelsen av *det psykologiske aspekt* utkrystalliseres i mange avhandlinger i tiden herefter. Schönberg var nok først og fremst en praktiker, men overså ikke dette aspektet fullstendig, som beskrevet hos Zbikowski:

ALTHOUGH Arnold Schoenberg was occasionally given to mystical pronouncements on the origins and nature of musical ideas, much of his writing on music was of a practical cast: Schoenberg plainly believed musical composition was, at least in part, a craft subject to certain principles phenomena-for instance, in his *Harmonielehre*, he traced the origin of the major scale to the overtone series.<sup>43</sup> However, Schoenberg believed the laws of acoustics were not the only ones a composer must observe.<sup>44</sup>

Zbikowski underbygger denne påstanden med følgende citat fra Schönberg selv:

[T]here are other laws that music obeys, apart from these and the laws that result from the combination of time and sound: namely, those governing the working of our minds. This latter forces us to find a particular kind of layout for those elements that make for cohesion- and to make them come to the fore, often enough and with enough plasticity- so that in the small amount of time granted us by the flow of the events, we can recognize the [musical] figures, grasp the way they hang together, and comprehend their meaning.<sup>45</sup>

Det Schönberg her uttrykker, er behovet for å se harmoniske fenomener og progresjoner i sammenheng med den kunstneriske helheten – og at en akkordfølge, uansett hvor formfullendt den er, ikke tjener noen hensikt dersom den løsrives fra den kunstneriske kontekst den står i. Patricia Carpenter oppsummerer ganske godt hans grunnleggende syn på tonalitet:

In 1934 Schoenberg wrote, "An idea in music consists principally in the relation of tones to one another" and explicated tonality as a network of such relations, referring "not merely to the relation of the tones with one another, but much more to the particular way in which all tones relate to a fundamental tone, especially the fundamental tone of the scale, whereby to-

---

<sup>41</sup> Schönberg, 1978, s. 8. I artikkelen citatet er hentet fra (se fotnote 42), er den påfølgende setning utelatt:

*Yet, these conjectures, too, have their justification: as experiments, as results of efforts to think, as mental gymnastics – perhaps sometimes even as preliminary steps to truth.*

<sup>42</sup> Phipps: "The logic of tonality in Strauss' *Don Quixote*: A Schoenbergian Evaluation", s. 190.

<sup>43</sup> Schönberg, 1978, s. 23 - 25

<sup>44</sup> Zbikowski: "Musical Coherence, Motive and Categorization", s. 5.

<sup>45</sup> Schönberg, 1975, "Opinion or insight", s. 259.

nality is always comprehended in the sense of a particular scale. ... If, however, we wish to investigate what the relation of tones to each other really is, the first question that arises is: what makes it possible that a second tone should follow a first. . . ? How is this logically possible?" Only, he says, because a relation already exists between the tones themselves.<sup>46</sup> By "tonal function" I mean those preexisting relations among the tones. Tonality for Schoenberg is not merely a certain collection of pitches, a scale, but more importantly, a kind of centrality. All pitches of a key-collection are related to a single tonal center, each in a specific way. The function of a single tone is signified by the degree of the scale it represents. The function of a chord depends upon its root, which is, in turn, the scalar degree upon which the chord is constructed. Tonality, then, is a set of functions of scalar degrees. If we want to grasp the idea of a composition that is "about" F, for example, we shall want to know how each pitch that arises in the course of the piece is related to the tonic.<sup>47</sup>

Her er Schönberg tindrende klar på hvorledes harmonikken dannes, og hvilke fenomener som konstituerer dens grundlag. I en ekstremt kondensert setning, viser han hvorledes han betrakter harmoniske progresjoner, i relasjon til sin betraktning av det tonale centrum:

The centripetal functions of progressions is exerted by stopping centrifugal tendencies, i. e. by establishing a tonality through the conquest of its contradictory elements.<sup>48</sup>

Med denne forståelsen, har Schönberg skabt et utgangspunkt for å kunne forstå den romantiske musikken analytisk. Tidligere teoretikere har i stor grad vært opptatt av å skape en universell forståelse av harmonikk som generelt fenomen, og har i stor grad eliminert forståelsen av spesifikke stiltrekk, med unntak for et visst skille mellom kontrapunktikk og mere homofont preget sats, innen den dur-molltonale periode. Schönbergs brudd med tidligere teoretikere, er hans begreb om *monotonalitet*:

The concept of regions is a logical consequence of the principle of *monotonicity*. According to this principle, every digression from the tonic is considered to be still within the tonality, whether directly or indirectly, closely or remotely related. In other words, there is only *one tonality* in a piece, and every segment formerly considered as another tonality is only a region, a harmonic contrast within that tonality.

Monotonicity includes modulation – movement towards another *mode* and even establishment of that mode. But it considers these deviations as regions of the tonality, subordinate to the central power of a tonic. Thus comprehension of the harmonic unity within a piece is achieved.<sup>49</sup>

Det er interessant å kaste et blikk bakover til Fétis, og hans begreb *omnitonalitet*. Umiddelbart ser dette ut til å være en motpol til Schönbergs *monotonalitet*, og rent semantisk er disse begrebene motsetninger til hverandre. Imidlertid må man se hva de inneholder. En *monotonalitet* som inneholder alle tonearter, definert som underordnede regioner av et definert tonalt centrum, er strengt tatt bare en annen måte å formulere en *omnitonalitet* som er rotfestet, men rommer muligheten for bevegelse i alle tonearter. Slik sett beskriver Schönberg og Fétis nøyaktig samme fenomen, men teoriene utkrystalliseres på litt forskjellige måter. I Schönbergs *monotonalitet*, er

<sup>46</sup> Ibid, "Problems of Harmony", s. 269.

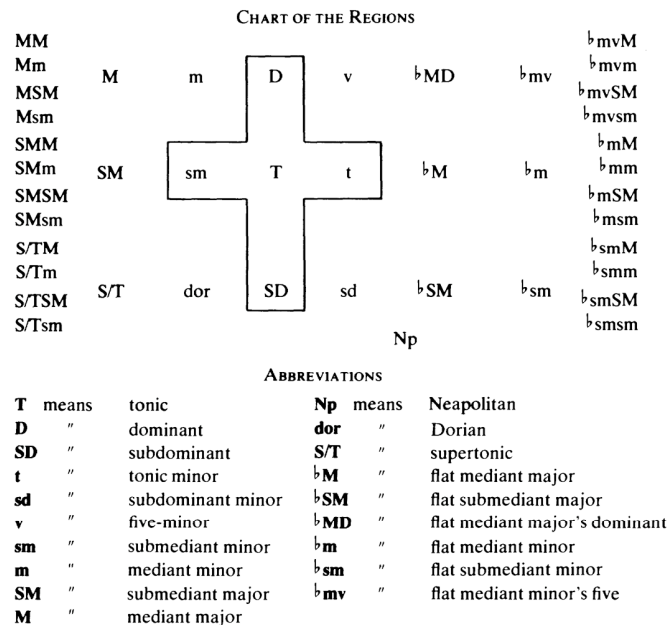
<sup>47</sup> P. Carpenter: "Grundgestalt as tonal function", s. 16 - 17

<sup>48</sup> Schönberg, 1969, s. 2

<sup>49</sup> Ibid, s. 19.

imidlertid variabelene svært mange, hvilket gjør anskuelseren noe komplisert. Selv setter han opp et diagram over sine regioner, på følgende måte:

fig. b) Schönbergs monotonalitet skjematisk oppstilt i regioner:



Hovedinnvendningene mot Schönbergs metode, må vel for det første være, at modulasjoner og omtydninger av tonalt centrum faktisk er oppfattbare auditive strukturer, og uansett hvor meget man teoretiserer seg vekk fra dette, kan man ikke se bort fra at øret opplever toneartsskifter, særlig i romantisk musikk, der dette skjer hyppig. Enn videre inneholder regionssystemet for mange objekter til at et øre kunne holde styr på det gjennom noe særlig tid. En gjennomsnittlig lytter vil ikke kunne holde fast ved et tonikaplan som ikke har opptrådt som klingende enhet det siste halve minutt, langt mindre kunne orientere seg etter det gjennom en hel sats. Uansett hvor godt Schönberg argumenterer for sitt syn, så er ikke monotonaliteten oppfattbar på den måte han ønsker. At den for så vidt eksisterer, bestrider jeg ikke, men begrepet er misvisende, og det fenomen han forsøker å beskrive, er langt bedre dekket gjennom Fétis begrep *omnitonalitet*, som betegner en tonalitet med et etablert centrum, som er gjenstand for skifte til et hvilket som helst annet tonalt centrum. At en sats i det alt vesentlige begynner og slutter med det samme tonale centrum er heller en konsekvens av logisk strukturering av et materiale, enn noen underliggende *monotonalitet*. Utover dette, har Schönberg meget interessante tanker rundt tonalitet som fenomen. Muligvis, ville hans intensjoner ha kommet bedre frem, dersom han i større grad hadde benyttet seg av funksjonell terminologi i analysen, i stedet for trinnangivelser. I sine tekster benytter han meget av det funksjonelle paradigme i sine beskrivelser, og det er overveiende tydelig at han tenker i de retninger, men analysene er i det alt vesentligste holdt i en trinnanalytisk form. Forøvrig oppsummerer *Norton Dudeque* Schönbergs bidrag til funksjonsbevisstheten glimrende på følgende måte:

Generally, two distinct but complementary theories have been dealing with the subject of tonal function. The first refers to the traditional theory of the fundamental bass, an heritage of the XVIIIth and XIXth centuries theories, which considers chords reductions to its root position. These chords roots are marked with Roman numerals and they are related in this way to a tonic. The second, Hugo Riemann's "functional theory," tries to reduce all chords functions of a tonality to three main functions: T, S, D. The distinction between both theories has been presented in the following manner: the first, being melodic, for it considers degrees of a scale to define tonal function; the second, harmonic by considering chords to define it.

Schoenberg's notion of tonal function, as discussed below, comprises both trends, and can be considered a complete theory on the subject. Firstly, he considers melodic elements as capable of expressing a tonal function; secondly, he introduces the concept of transference of function of a chord to another chord, implying that a chord has a tonal function, not depending on any specific pitch, such as the root, to express a function; and thirdly, introducing the concept of multiple meaning, the function of a chord is always established depending on its context.<sup>50</sup>

## **Ernst Kurth (1886 – 1946)**

En markant skikkelse i det videre forløb, er *Ernst Kurth* (1886 – 1946), en sveitsisk musikkteoretiker, som studerte under Guido Adler i Wien, og i 1908 leverte sin doktorgrad *Der Stil der Opera Seria von Gluck bis zum Orfeo*. I en periode på ca. 18 år, utgav han fem meget omfattende verk,<sup>51</sup> som i stor grad tar opp i seg en del nyere strømninger i musikologien. I begynnelsen av det 20. århundrede, så man tendenser til en opposisjon mot en gryende intellektualisme og rasjonalisme som i manges øyne ikke tok høyde for kunstens (og livets) emosjonelle aspekter, og derved medførte en *mekanisering* både av kunst og filosofi.

The external lustre of our powerful state, the material good-life of the so-called "ruling classes", the bloom of capitalism dispensed precisely with internal values (...) In religion, the sophistry of "atheism" got the upper hand, in art the crudity and banality of "verismo", in science the restrictedness of "Positivism". Fluent life was forced into the constraints of spiritual mechanization (...) all emotional life [Gemütsleben] was intellectualized (...) The "Intellectualism" that has penetrated art must be eliminated and "emotional" life must be reawakened. This demand articulates the goal of the artistic revival.<sup>52</sup>

Denne forståelsen av at man levde i en slags "forfallstid", var allerede i 1890 beskrevet av *Julius Langbehn* (1851 – 1907):

It has gradually become an open secret that the contemporary spiritual life of the German people is in a state of slow decay; according to some, even of rapid decay (...) Moreover, the entire culture of the present is (...) turned backward; it is less concerned with the creation of new values than with the cataloguing of old ones (...) The more scientific it [culture] is, the less creative it will be.<sup>53</sup>

Disse filosofiske strømningene danner noe av grunnlaget for Kurths arbeider, sammenholdt med den gryende *fenomenologiske videnskap*, som blev grunnlagt av

---

<sup>50</sup> Dudeque: "Schoenberg on Tonal Function" (1997), s. 1.

<sup>51</sup> *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme* (1913), *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* (1917), *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan"* (1920), *Bruckner* (1925) og *Musikpsychologie* (1931).

<sup>52</sup> Cohn: "Das Musikalische Verständnis, neue Ziele", (1921)

<sup>53</sup> Langbehn, 1944

*Edmund Husserl* (1848 – 1936).<sup>54</sup> Imidlertid utvikler Kurths fenomenologiske tilsnitt seg i en annen retning enn Husserls, i det han betrakter musikalske hendelser som klingende manifestasjoner av psykologiske spenninger, eller som psykologiske og dramatiske symboler. I denne forstand beveger han seg bort fra fenomenologien, ved derigjennom å fornekte Cohns tese om at musikalske hendelser ikke skal betraktes som symboler for noen type psykologisk bevegelse hos opphavsmannen.

Som musikkteoretiker, er det vanskelig å oppsummere Kurths teorier med enkle ord. I stor grad var han opptatt av lytteropplevelsen, og at dennes dynamiske kvaliteter og propossessbetingede formallogikk ikke skulle tilsløres av skjematisk analyse, hvilket han betraktet som “rekonstruksjoner”. Mye av hans utlegninger bygger på hvilke kinetiske og psykologiske spenningsdannelser som danner grunnlaget for musikalsk dramaturgi. Imidlertid er dette noe som i liten grad “danner skole,” i den forstand at han ikke oppstiller noen standardisert analytisk modell:

Unlike Schenker and Riemann, whose voluminous publications evolve comprehensive theoretical and analytical systems, Kurth left no system. Instead, he evolved various specialized analytical and listening strategies that highlight contextually unique events and reveal certain large-scale formal and harmonic procedures. Because Kurth left no systematic methodology to build on, despite his popularity and impact on music theory in the 1920s and 30s, his ideas have largely passed from German music-theoretical literature.<sup>55</sup>

Med dette utgangspunktet har Kurth på mange måter løsrevet seg fra diskusjonen om funksjonalitet versus generalbass og trinanalyse, men erkjenner allikevel et funksjonelt fundament, da han utfra sin forståelse av energier, som residerer dels i klangdannelsen, dels i psykologisk lytteforståelse, snakker om spenningsdannelser. For å forstå disse, må man først se på hans utlegning av melodikk.

Desgleichen vermag auch die Musik-Aesthetik dem Wesen des Melodischen nicht auf den Grund zu kommen, solange sie, in Abhängigkeit von dieser theoretischen Grundauffassung, davon ausgeht, die Töne der Linie als das Primäre anzusehen, und gelegentlich von einem Mitmachen der Bewegung spricht, mit welcher man von einem Ton zum nächsten innerlich mitfolge; nicht die Töne sind zuerst da und ihre Verbindung hinterher, sondern der Bewegung ist das Primäre. Das Melodische ist nicht eine Zusammenfassung von Tönen, sondern ein ursprünglicher Zusammenhang, aus dem sich Töne herauslösen.<sup>56</sup>

Dette prinsippet, at toner springer ut av underliggende sammenhenger og at energier derved frigjør et tonemateriale, gjør seg også gjeldende i hans syn på harmonikk, først i erkjennelsen av at klangen i seg selv ikke inneholder noe utover det vi opplever i den:

Der Klang ist Tod; was in ihm lebt, ist der Wille zum Klang. Die üblichen Harmonielehre (insbesondere seit Hugo

---

<sup>54</sup> Flere av tidens estetikere og musikologer betraktet Kurths arbeider som fenomenologiske, så som *Arthur Cohn*, *Hans Mersmann*, *Herbert Eimert* og *Rudolf Schäfke*.

<sup>55</sup> Kurth/Rothfarb, 1991, innledning, s. 2

<sup>56</sup> Kurth, 1956, s. 17 – 18. Kfr. Appendix A for oversettelse.



Riemann) bezeichnet den Akkord schlechtweg als Klang ;  
in erster Linie ist er aber Drang.<sup>57</sup>

Dernest utleder han hvorledes klangen får liv gjennom oppfattelsen av dens virkninger:

Jeder Klang ist nur ein Gehörsmäßig gefaßtes Bild von  
Gewissen energetischen Strebungen.<sup>58</sup>

I forhold til harmonisk analyse (i romantisk musikk), nøyer han seg med å diskutere klangfølger på den måte at grunnleggende funksjoner, eller trinn, kobles sammen ved kromatisk linjeføring, slik at det harmoniske fundamentet prolongeres ved hjelp av lineært betingede, aksidentelle harmonier.<sup>59</sup>

Ernst Kurths arbeider står unektelig i en særstilling i forhold til både tidligere og senere teoretikere, og han står i skarp opposisjon til både Riemann og Schenker, som i stor grad nektet å anerkjenne hans teorier. Selv om han beveger seg langt innover i det fenomenologiske landskap, avviker han så vidt meget fra denne tankeverdenen, at han neppe kan sies å ha vært toneangivende overfor den senere etablerte *musikalske semiotikk*<sup>60</sup>, som i større grad støtter seg på Husserls arbeider. Riktig nok anerkjenner Jan Maegaard Kurths verk *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan"* som "hovedværket om dette emne,"<sup>61</sup> men i det øvrige har vel Kurths teorier ikke lenger noen større gjenklang blant moderne teoretikere, utover at Jørgen Jersild oppgir det som en av sine viktigste kilder til sine teorier om romantisk harmonikk. Daniel Harrison anerkjenner teoriene som interessante, men henviser til at den teoretiske utlegningen av de fenomener Kurth mener å kunne påvise i for stor grad er knyttet til hans egen lytteropplevelse:

In stating that the need for new categories has not been generally recognized, I do not mean to ignore the counterexample of Ernst Kurth, whose work certainly demands a different way of thinking than that dominant today. While I find much of value in his profound and sympathetic knowledge of "Romantic" harmony – reflected in much of what follows in this book – I cannot follow to the end the path that Kurth blazed since his theories, because of their psychological and subjective component, seem to me to be profoundly dependent on the personality that created them. I thus do not think that they can be transferred or taught to another without some loss of integrity. (...) In this respect, Kurth's theories contrast sharply with those of Riemann, Schenker, and Leirdal and Jackendoff (to name but three) in which an analytic technique can be abstracted from the body of the theory – not an entirely happy circumstance, to be sure. (...) Kurth's work contains no new analytic method or procedure; it rather deploys existing methods to different ends. The beauty of Kurth's analysis is in his ordering of musical ideas, in his vivid description of events, and in his sensitivity to the rhetoric of late Romantic harmony.<sup>62</sup>

---

<sup>57</sup> Kurth, 1968, s. 3. Kfr. Appendix A for oversettelse.

<sup>58</sup> Ibid. s. 11. Kfr. Appendix A for oversettelse.

<sup>59</sup> Kfr. Jersild, 1970, s. 92 – 93.

<sup>60</sup> Kfr. f. eks. Raymond Monelle: *Linguistics and semiotics in music*, Harwood Academic Publishers, 1992.

<sup>61</sup> Maegaard: "Romantikkens Harmonik?", 1971

<sup>62</sup> Harrison, 1994, s. 8.

## Efter Kurth

### Funksjonsteoriens videreutvikling

Efter Kurth, tar den harmoniske forskningen en del ulike retninger. I Amerika, blir Schenkers teorier og trinnanalyse de to viktigste retninger, og den funksjonsteoretiske retning i Europa dreier mot modifiserte utgaver av Riemanns grunnleggende terminologi. I Norden blir Finn Høffding (*Harmonilære*, 1933), Peder Gram (*Analytisk Harmonilære*, 1947), Povl Hamburger (*Harmonisk analyse*, 1950), og Sven Westergaard (*Harmonilære*, 1961) toneangivende i en post-Riemannsk forståelse av funksjonanalysen. I et mere generalbassorientert perspektiv, kan nevnes Otto Mortensens *Harmonilære efter Grundbassmetoden* fra 1954.

Av norske utgivelser vil jeg trekke frem Lisa Bekkevolds *Harmonilære og harmonisk analyse* (1976), Sigvald Tveits *Harmonilære fra en ny innfallsvinkel* (1990) og Petter Stigars *Elementær Harmonilære* (2004).

Det finnes forbausende lite litteratur om analyse av romantisk musikk, men her skal nevnes Anfinn Øiens *Harmonilære* fra 1975, som støtter seg på arven etter Riemann og Hamburger. Jørgen Jersild gir ut *De funktionelle principper i romantikkens harmonikk belyst med udgangspunkt i César Francks harmoniske stil* i 1970, som bygger på en ny forståelse av grunnfunksjonene i en utvidet tonalitetsforståelse (se neste avsnitt), og i 1981 utgir Jan Maegaard sin *Indføring i Romantisk harmonikk*, som i stor grad går tilbake til Riemanns postulater.

### Relaterte teoretiske systemer

I kjølvannet av de nye harmoniske stiler som oppstår i begynnelsen av det 20. århundrede, er det to markante skikkelser som begge holder fast ved en harmonikk som er grundtoneorientert, og som formulerer teorier omkring harmoniske strukturer som er fundert i akkorder med en klart påviselig grundtone. Begge har utgitt avhandlinger om sine respektive teorier, og selv om disse ikke direkte omhandler funksjonelle strukturer, fortjener de å nevnes kort.

**Olivier Messiaen** (1908 – 1992) arbeider i sin første fase som komponist med en harmonikk som er basert på grundtoneorienterte akkorder, men uten de kraftige affinitetstendenser som kjennetegner det romantiske tonesprog. Disse akkordene er utledet av hans *syv modi med begrensede transposisjonsmuligheter*, ut fra hvilke han utleder en meget karakteristisk harmonikk. Denne er i det store og hele nokså preget av en neomodaltet, men er helt tydelig en forlengelse av tidligere tiders harmoniske praksis. Han henviser endog til Rameau, hva angår treklanger med tillagt sekst. Messiaens teorier er publisert i hans verk *Technique de mon Langage Musicale*, Éd. Alphonse LeDuc, Paris, 1944.

**Paul Hindemith** (1895 – 1963) var i hele sitt liv opptatt av problemene ved en grundtonebasert harmonikk, og hvilket slektskap mellom toner, som kunne utledes ved hjelp av overtonerekken. For Hindemith var tonalitet like viktig som graviteten, og i sitt hovedverk *Unterweisung im Tonsatz* fra 1937, fremstiller han sine teorier om disse slektskabene, og kategoriserer samtlige intervaller ut fra tonalt slektskap og dissonansgrad. Det særegne for Hindemiths grundtonefundering, er at han ikke

nødvendigvis ser tersbygde klanger som noe bærende prinsipp, men mener at en grundtone alltid kan utledes ut fra akustiske modeller fundert i overtonerekken, og at man derved kan utlede grundtoneorienterte akkorder uten å gå veien om tersoppbygning.

## Jersilds forståelse av funksjonenes relasjoner til hverandre

I Jersilds forståelse av romantikkens tonalitet<sup>63</sup>, relaterer så godt som alle akkorder seg til én av de tre hovedfunksjonene T, S eller D i en eller annen avskygning.<sup>64</sup> Dette “konsentratet” av funksjoner, kan kanskje virke for enkelt til å kunne gi et realistisk bilde av en tonalitet som er så vidt kompleks, som det den sene romantikk utviser. Imidlertid dreier det seg, som det senere vil vises, om en hierarkisk gradering av funksjoner som utviser trekk enten i tonikal, subdominantisk eller dominantisk retning. En oppstilling over de terminologiske symboler som benyttes, følger om litt.

### *Kadenser og positioner*

Jersild anfører, som kimen til de byggestener funksjonaliteten hviler på, den tonale kadens:

*Den tonale kadences utviklingshistorie er et karakteristisk eksempel på, hvordan de bærende træk i et sådant mønster gennem ofte komplicerede tildannelsesprocesser til slut fremstår som en lovmæssig fornemmet normalisering. Efter en sådan grundstrukturs tilblivelse bygges der videre som ved en aflejringsproces – nye akkordvarianter inddrages, og en gradvis udvidelse af spændingsfeltet iagttages; men typisk er det, at grundmønsteret, trods en ofte omfattende udbygning hvor fjernliggende akkordpositioner kan være inkorporerede, alligevel stadig fungerer som den fundamentale sammenholdende faktor, lige nærværende i en kadencedannelse hos Ockeghem som hos César Franck.<sup>65</sup>*

Ved erkjennelsen av at kvintskrittsekvenser eksisterer, kan man derved utlede, at de dominantiske forbindelser som deri oppstår, leder mot et tonalt centrum – med andre ord, at det er tale om en utvidet kadensdannelse, som utviser flere ledd, med en for hvert dominantisk ledd, fiksert avstand til tonika. Jersild trekker ut av dette et *positionshierarki*, der hver funksjon tildeles et nummer, i forhold til hvor stor avstand den befinner seg fra det tonale centrum. Erkjennelsen av at kadensdannelser også oppstår i akkordforbindelser som ikke befinner seg i umiddelbar nærhet av tonika, åpner for at man kan beskrive disse ut fra et definert tonalt centrum, og at disse ikke bare kan avspeiles i en dertil egnet symbolterminologi, men også nummereres etter deres plass i funksjonshierarkiet. Tonika får derved betegnelsen ①, dominanten ②,

---

<sup>63</sup> I *De funktionelle principper....* anfører han egentlig at analysemetoden skal være anvendelig overfor all dur- og mollbasert funksjonell harmonikk. Av hensyn til at dette handler om romantikkens harmoniske prinsipper, velger jeg å se bort fra dette i herværende skrift.

<sup>64</sup> I denne sammenhengen er subdominanter og vekseldominanter å regne som ekvivalente, i henhold til teorien om positioner.

<sup>65</sup> Jersild, 1970, s. 7.

vekseldominanten <sup>③</sup>, vekseldominantens dominant <sup>④</sup>, etc. Hva så med de subdominantiske akkorder? Denne problemstillingen utgjør et vesentlig punkt i positionsteorien, og vil bli grundigere belyst i et eget kapittel, men her kan raskt beskrives følgende: Som kadensfenomen, sees subdominanten som oftest på *antepenultima-plass*, altså som tredje siste akkord. Man skal være klar over, at den plagale kadens har lange tradisjoner – men samtidig erkjenne, at den autentiske i empirisk forstand er den foretrukne. Slik sett er subdominanten – som navnet også tilsier – en underordnet funksjon i forhold til dominanten, og i litteraturen finner vi den stort sett som forberedelsesakkord for dominanten (i kadenser). Det har derfor vært foreslått å kalle denne særlige bruk av subdominanten for en *predominantisk funksjon*. På grund av denne plasseringen i kadensmønsteret, der den tonale kurve som oftest går via dominanten til tonika, er subdominanten forordnet til position <sup>③</sup>, hvilket vil si, at den funksjonelt sett noe svakere plagale kadens, utviser positionsfølgen <sup>③</sup> - <sup>①</sup>, og følgelig bryter med den numerisk suksessive tendens. Hva angår akkorder som høyere i hierarkiet utviser subdominantiske egenskaper, kommer jeg tilbake til disse senere. Det samme gjelder for funksjoner som relaterer seg til positioner høyere enn <sup>④</sup>. Som det vil fremgå, er akkorder i samme positionsplan i utgangspunktet utskiftelige med hverandre.

Utgangspunktet for Jersilds tonalitätsforståelse, er altså at et tonalt centrum befinner seg i midten av to funksjonelle områder, som enten er *centripetale* (dominantiske) eller *centrifugale* (subdominantiske)<sup>66</sup>. Mellom disse, finnes det “snarveier” i form av alterasjoner og omtydninger, som gjør at tonaliteten kan bevege seg mellom disse to primærsjiktene, uten at progresjonen må gjennomløbe sekvensielle bevegelser, selv om stilen utviser en relativt generøs tendens til sekvensdannelse.

Toneartsskifter kan komme i stand på flere måter, som oftest ved at en akkord omtydes til en funksjon i en annen toneart. Dette kan foregå ved normal akkordstruktur, eller ved alterasjoner eller tilleggstoner av en eller annen form. Jersild metode tar høyde for at tve- og flertydigheter utnytted til fulle i de tonale forløb.

Fra tid til annen dukker det opp akkorder som både teoretisk og auditivt ikke finner noen logisk plassering i det funksjonelle mønsteret. Som oftest dreier dette seg om *parallellfunksjoner*. Disse er som oftest manifestert som over- eller underparallell til henholdsvis tonika- og dominantplanet, og er som regel ganske funksjonelt neutrale. I hovedregelen vil de plassere seg i <sup>②</sup>-planet. Subdominantene utviser som oftest ikke noen spesiell tendens til bruk av parallellakkorder, da disse som oftest vil vise tendens til å oppføre seg enten som vekseldominantiske akkorder (for underparallellens vedkommende), eller som *trejdedominantiske* (dominantisk til vekseldominanten) akkorder (for overparallellen). Den jersildske anskuelse skiller forøvrig i liten grad mellom tonekjønn i funksjoner, formentlig på grund av den tendens til harmonikk som delvis er lineært betinget, og derved hyppig kan bevirke klangvariasjon på denne måten.<sup>67</sup> Da tonekjønn ansees som underordnet i forhold til det store billede, anføres dette heller ikke i analysens toneartssignatur – her føres bare hovedtoneartens grundtone opp.

---

<sup>66</sup> Kfr. kapittel 1: Akkorder med entydig treklangsstruktur / identifiserbar grundtone

<sup>67</sup> Kfr. kapittel 1, avsnittet om tonekjønn.

Det skal bemerkes at den sene romantikk også tidvis fremviser tendenser til ikke-funksjonelle og/eller modale progresjoner. Stilt overfor slike fenomener, vil en analysemodell som forsøker å påvise funksjonelle relasjoner nødvendigvis komme til kort.

## Problemer knyttet til den “klassiske” funksjonsanalyse

Jersild understreker i innledningen til *De funktionelle principper* en del punkter som har vært viktige i arbeidet med metoden. Følgende citat avspeiler et viktig aspekt ved det siktemål man bør ha for øyet, når en kompleks funksjonell tonalitet skal metodiseres:

*Under mit studium har især to bøger været væsentlige igangsættere, Povl Hamburgers “Subdominante und Wechseldominante”. der i sin grundlæggende undersøgelse over kadencemønsterets tidligste udviklingshistorie viser vejen til hvad man kunne kalle en akkordfølgemønstrenes genetik, og Otto Mortensens “Harmonisk Analyse efter Grundbas-Metoden”, der på værdifuld måde betragter akkordfølgefænomenerne som betinget af bestemte sammenfattende mønstre, til forskel fra den klassiske funktionsanalyse, hvor det i højere grad kun er akkordernes parvise sammenføjning der iagttages.<sup>68</sup>*

At kadenshistorien ganske sikkert er viktig, når man skal studere et tonalt sprog som er så vidt langt utviklet som det romantiske, kan man vel neppe være i tvil om. Like fullt, skal man være klar over at det ofte ikke finnes entydige løsninger på de problemer som iblandt oppstår ved fortolkningen av enkelte kadensledd.<sup>69</sup> Utbyggingen av kadensen, er kanskje én av de viktigste forutsetningene for at en tonalitet med et så rikholdig utvalg av modulatoriske og klanglige virkemidler skulle kunne vokse frem. Det andre aspektet Jersild i ovenstående citat kommenterer, handler om akkordfølger. Det medfører nok dessverre riktighet, at den tradisjonelle, eller “klassiske” funksjonsanalyse i stor grad har beskjeftiget seg med parvis kobling av akkorder, slik at de formale tendenser mellom klangdannelser er ivaretatt, men at det store bildet ikke riktig har trådt frem. Som middel til å kartlegge grunnleggende tendenser i toneartsstabile sammenhenger, er den nok fortreffelig, men i det øyeblikk satsbilledet begynner å utvise tendenser til tonale utsving eller flertydigheter, avspeiler ikke terminologien godt nok hvilke tonale hierarkier som er i spill. Nedenstående utdrag fra Chopins c-mollpreludium vil kunne vise noen av de utilstrekkeligheter som ligger i den klassiske funksjonsanalyse.

Eks I:

c: T S<sup>7</sup> D T Ts Ss Ds Ts D<sup>7</sup> (D<sup>7</sup>) S (D) (D<sup>7</sup>) D (D<sup>7</sup>) D

<sup>68</sup> Jersild, 1970, s. 5

<sup>69</sup> Kfr. f. eks. den eviglange debatten om vekseldominanter og subdominanter. For en utførlig gjennomgang av dette, henviser jeg til Hamburgers *Subdominante und Wechseldominante*.

Den første takten utviser intet spesielt, foruten at subdominanten har en tilføyet liten septim. Denne blir imidlertid ikke benyttet funksjonelt, men fungerer som en prolongasjon av tonikas ters frem mot resolusjonen til dominantens kvint i underdelingen av treje taktslag. I neste takt, derimot, sier analysen egentlig ingen verdens ting om forholdet *mellom* de akkorder som klinger. Mediantbenevnelsene forteller hvorledes de forholder seg til hovedfunksjonene, men disse *klinger ikke*. Å snakke om en stedfortrederfunksjon, gjør heller ikke relasjonene mere plausible. Dette kan kanskje benyttes overfor enkeltakkorder, men slike progresjoner blir vel for løst funderte til at en kan snakke om stedfortrederfunksjoner gjennom flere ledd. Slik sett, fungerer analysen i takt to i større grad som trinnanalyse, enn som noen egentlig analyse av funksjonelle tendenser. Parentetiseringen av den dominantiserte tonika på annet taktslag i tredje takt fungerer for så vidt godt som parentetisert dominant – men sier lite om at det faktisk er tonika som her har blitt tilforordnet funksjonell retning (mot subdominanten). Sammenstillingen over neste taktstrek er nokså klønete – man kan spørre seg om dette egentlig er korrekt analysert – med tanke på de to parentesene som står mot hverandre. Oppløsningen av tonen *ess* i takt tre gjør at akkorden på fjerde taktslag ikke oppleves som tonika (hvilket styrkes av den dominantiserte førstetrinnsakkord to slag tidligere), men denne føres ikke som forventet til subdominanten, men til vekseldominanten. Derfor er den forventede resolusjonsakkord påført på egen linje, og i klammeparentes. Det ville kanskje vært enklere om akkorden sist i takt 3 fikk benevnelsen <sup>+</sup>T – men dette ville tilsløre det faktum at akkorden ikke har tonikal funksjon, selv om parentesproblemet var løst. Dette er også i rent grafisk forstand forvirrende. De to siste akkordforbindelsene er uproblematiske, men for klarhetens skyld, kunne den nest siste blitt betegnet som vekseldominant - <sup>D</sup>D -, for den umiddelbart illustrative lesning av funksjonsforholdet.

En noe bedre utlegning, ville se slik ut:

Eks: II:

c: T s<sup>7</sup> D T Ts Ss Ds Ts D<sup>7</sup> (D<sup>7</sup>) S (D) (D<sup>7</sup>) D-(D<sup>7</sup>) D  
 ass: T S D T  
 g: S D<sup>7</sup> T D<sup>7</sup> T

Ovenstående er noe klarere, da det i større grad avspeiler relasjonene mellom akkordene. Det viser dessuten også at disse fire taktene er støpt i formen til en tonal kadens. Omtolkningen av c-molls Ts til ass-durs T er brukbar, men det er i ansatsøyeblikket lite som gir akkorden preg av en tonika. Det avdekkes i så fall i kraft av de neste tre akkordene, og tonaliteten vender dessuten raskt tilbake til c-moll. Den neste bikadensen eliminerer i ovenstående analyse parentesproblemet, og viser også kadensdannelsen mot overkvinten. Imidlertid synes det videre forløp (ikke medtatt her) ikke å indikere et toneartsskifte til g.

Når det gjelder anvendeligheten av parenteser for å uttrykke tonale utsving analytisk, er dette et utmerket redskap, så lenge utsvingene ikke blir for lange, eller for outrerte. Dersom det blir mange ledd i en parentes, må det påføres parenteser i parentesene, og

det hele blir fort meget uoversiktlig, og gir ikke oversikt over særlig mer enn en parvis relasjon mellom akkordene. Dersom man virkelig skulle harselere med parentesbruken, kunne man analytisk betegne en kvintskrittsekvens på følgende måte (det skal bemerkes at en slik analyse *aldri* ville forekomme i virkeligheten):

(D) - (D) - (D) - (D) - (D) - (D) – T

Hvilket selvsagt ikke er særlig informativt, da det ikke gir noen informasjon om den enkelte akkords relasjon til det tonale centrum, før vi når dominanten i ②-positionen. Ved bruk av en terminologi der funksjonssymbolene avspeiler funksjonens position i forhold til det tonale centrum, vil man enklere få et overblikk over hvorledes tonaliteten forvaltes, og det vil være enklere å forstå hvorledes toneartsskifter kommer i stand. En betydelig enklere utlegning av ovenstående preludium, vil derfor, i henhold til Jersilds prinsipper, se slik ut:

Eks. III:

The musical score for 'Eks. III' is in C major, marked 'Largo' and 'ff'. It consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The score is annotated with functional symbols below the notes. The symbols are: c: T, s7, D<sup>6th</sup>, S<sub>D</sub>, D<sub>D</sub>alt, [D<sub>alt</sub>, S<sup>n</sup>], D<sub>alt</sub><sup>6s</sup>, D<sub>D</sub>alt, D<sup>7</sup>, S<sub>D</sub><sup>7</sup>, S<sup>9th</sup>, D<sub>S</sub>, D<sub>D</sub><sup>7</sup>, D, D<sub>D</sub><sup>13</sup>, D.

Her referer alle funksjoner til hverandre, og til tonikaplanet, ved hele tiden å avspeile avstanden til det tonale centrum (selv om noen slike distanser dog er underforståtte). Den doble funksjonsbenevnelsen på annet taktslag i andre takt, skyldes en ren formalitet ved positionssystemet, og vitner om ett av problemene ved en slik oppstilling.<sup>70</sup> Det forholder seg nok slik, at det ikke er mulig å konstruere et analysesystem som medfører absolutt konsekvens og lovmessighet i en hver sammenheng, selv om forsøket er aldri så iherdig. Derfor vil også denne metoden medføre visse kompromisser. For eksempel viser analysen i eks. III ikke de i eks. II anførte bikadenser. På den annen side er det kanskje ikke nødvendig, med tanke på at bikadenser *er* nettopp det; underordnede kadenser i et overordnet forløb som kanskje har en helt annen retning enn en mindre vektlagt harmonisk vending. I ovenstående eksempel, er det dessuten ganske tydelig at Chopins intensjoner ikke er å bytte tonalt centrum, men å farvelegge malen for innledningen i verket, nemlig den tonale kadens. I den forstand, er det overhode ikke snakk om noen kadensering mot ass-dur, men derimot en variasjon, eller invertering av hovedtoneartens kadens, ved at de klingende akkordene tilsvarer tyskaltererte utgaver av hovedtoneartens akkorder. Det er med andre ord snakk om en klanglig variasjon av hovedtoneartens aller mest basale akkorder, ved hjelp av en substitusjonsharmonikk. Riktig nok klinger progresjonen med en tendens til kadensering mot ass; men dette er alt for lite vektlagt til at det kan tillegges avgjørende vekt overfor den større harmoniske linje. Det andre harmoniske utsvinget derimot, beveger seg i tråd med tradisjonen mot dominantens toneart, og her kan jeg være tilbøyelig til å snakke om et utsving – men det er ikke snakk om noe

<sup>70</sup> Jeg kommer tilbake til denne problemstillingen i et senere kapittel.

toneartsskifte, hvilket de påfølgende takter vil vise. Ut fra en erkjennelse om at subdominanter og vekseldominanter til en viss grad operer innenfor samme funksjonelle område, bør man derfor kanskje ikke tillegge et “utsving” ved hjelp av vekseldominanten alt for meget vekt i et så snevert forløp, selv om akkordene *de facto* danner en tonal kadens mot g. I denne sammenhengen (disse fire første taktene av preludiet), ville Schönbergs regionbegreb formodentlig kunne komme til anvendelse.

I Otto Mortensens bok *Harmonisk analyse efter Grundbas-metoden*, finnes et eksempel på analytisk anvendelse av parentes, som illustrerer hvorledes dette tilslører det harmoniske forløp.<sup>71</sup>

Eks. IV: Mozart: Ave  
Verum Corpus, KV  
618:

The image shows a musical score for Mozart's Ave Verum Corpus, KV 618. It consists of two systems of music. The first system covers measures 1-4, and the second system covers measures 5-8. Each system includes a vocal line (soprano) and a piano accompaniment (piano). The lyrics are: "Cu - jus la - tus per - to - ra - tum" and "un - da flu - xit et san - gui - ne,". The score includes fingerings (e.g., 9, 7, 7, 9, 8, 7, 4, 3) and chord symbols (V, I, II) indicating harmonic structure. The key signature is D major, and the time signature is common time.

I eksemplets to første takter, står to parenteser satt inntil hverandre. Med andre ord, er det snakk om to tonale plan som her avspeiles i analysen, *uten at det fremgår hvorledes de forholder seg til hverandre*. Det er riktig at trinnanalysen som sådan ikke er opptatt av akkordrelasjoner utover intervallet mellom dem, men her blir, efter min mening, uklarheten for stor. Toneartene d-dur og f-dur ligger så vidt fjernt fra hverandre, at analysen definitivt burde ha søkt å forklare hvorledes disse i satsen knyttes sammen. Utlagt i den Jersildske forståelse, ville omtydningene som ligger til grund for toneartsskiftene være tydelige:

<sup>71</sup> Mortensen, 1954, eks. 253.1, s. 117.



Eks. V: Mozart: Ave Verum  
Corpus, KV 618:

The image shows two systems of musical notation for the 'Ave Verum Corpus' by Mozart. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The lyrics are written below the vocal line. Below each system, there are chord symbols in a specific notation system.

System 1:  
 Lyrics: Cu - jus la - tus per - to - ra - tum  
 Chord symbols: d: D       $\phi^9$  s<sup>b5</sup> [S<sup>4</sup> / f: D<sup>7</sup> - - - T

System 2:  
 Lyrics: un - da flu - xit et san - gui - ne,  
 Chord symbols:  $D_{D^7}$  -       $\phi^9$  [s / d:  $D_{D^{alt}}$  D -       $\phi^9$   $D_{4^{b6}}$   $D_{\phi^9}$  D

Hva videre angår bruken av parenteser, er dette noe som ikke kommenteres nevneverdig hos Jersild, men de forekommer i svært liten grad. Riktig nok benytter han parenteser i noen få eksempler<sup>72</sup>, og dette blir ingeniørlig kommentert. Jeg finner det imidlertid formålstjenlig å forsøke å unngå bruken av disse, da terminologien i utgangspunktet søker å eliminere slike. Jeg går derfor - i det påfølgende - inn for at bruk av parenteser ikke er noe som bør forekomme i analysemetodens videre utvikling.

I forhold til *mediantbegrebet*, er dette noe som i stor grad er en avstands- eller intervallbetegnelse i forhold til en gitt funksjon, og som i beste fall har en stedfortrederfunksjon. Imidlertid synes - i alle fall den norske tradisjon - å legge litt for stor vekt på hva en stedfortrederfunksjon innebærer. Den har så visst sin berettigelse i den skuffende kadens, og også den dobbeltskuffende, i det mediantakkorden inntreffer på tonikas plass - men den har på ingen måte noen *tonikal funksjon*, og kan følgelig heller ikke regnes med til ①-planets akkorder. Slik sett er disse vendingene heller mindre funksjonelle, enn å regne som en akkord som er regnet som ekvivalent med tonika. Mediantbegrebet forøvrig anvendes i sin helhet ikke, foruten i sammenhenger der det oppstår tersforbindelser som helt klart har parallellfunksjon, som oftest i sammenhenger som er funksjonelt neutrale, eller funksjonelt svekket. I denne sammenhengen benyttes tonikas under- og overparallell, samt under- og overparallell for dominanten. Subdominantens parallellakkorder gir i hovedsak funksjonelle retninger som eliminerer behovet for å benytte mediantbegrebet. Analysen bør derfor bestrebe seg på, i størst mulig grad, å avspeile

<sup>72</sup> Kfr. Jersild, 1970, ex. 43a (s. 51), ex. 63 (s. 75), ex. 73 (s. 85), ex. 81 (s. 101), samt kommentaren under ex. 31 (s. 40).

harmonikkens større linjer, ved at alle funksjoner relaterer seg til tonalitetscenteret i den grad det lar seg gjøre. Dersom terminologien ikke strekker til, er sannsynligheten stor for at tonalitetscenteret er omdefinert, eller at akkordfølgen er helt eller delvis funksjonelt svekket.

Den største faren ved den “klassiske” funksjonsanalyse, er formodentlig dens tendens til i større grad å betrakte akkordpar, enn overordnede harmoniske mønstre. Da risikerer man gjennom analysen å skape *suksesjoner*, der øret hører *progresjoner*. Arnold Schönberg understreker denne distinksjonen:

A succession is aimless; a progression aims for a definite goal...A progression has the function of establishing or contradicting a tonality. The combination of harmonies of which a progression consists depends on its purpose - whether it is establishment, modulation, transition, contrast, or reaffirmation. A succession of chords may be functionless, neither expressing an unmistakable tonality nor requiring a definite continuation.<sup>73</sup>

Den jersildske analyseterminologi evner å vise disse progresjonene i et litt større bilde, og får samtidig med seg en forbausende detaljrikdom. Selvsagt fordrer dette en viss erfaring og kløkt i omgang med redskapet, da det på ingen måte finnes noen absolutt korrekte fortolkninger av de harmoniske vendinger man måtte ha for seg. Men et system som terminologisk plasserer hver funksjon i et positionshierarki, har de beste forutsetninger for å kunne avdekke de funksjonelle strukturer som danner basis for formdannende harmonikk.

## Jersild-modellens mottagelse

Efter publikasjonen av Finn høffdings *Harmonilære* i 1933, dannet det seg en viss konsensus (i Norden) om det funksjonsteoretiske analyseapparat, som en kondensert variant av Riemanns teorier. De fleste bøker om emnet som kom ut i denne perioden, bygget på disse prinsippene. I lys av dette, var Jersilds avhandling på mange måter radikal i forhold til den rådende diskurs, da den kom ut i 1970. På grund av de mange betraktninger han her oppstiller, som avvek fra vedtatte “sannheter,” blev det en viss kontrovers rundt materien, som kanskje best illustreres ved Jan Maegaards anmeldelse av boken i Dansk Musiktidsskrift no. 1 i 1971. Maegaards tone veksler her mellom å være moderat anerkjennende, til bitende sarkastisk. Det skal dertil innrømmes, at en del av den kritikk han fremsatte, i høyeste grad var berettiget, og for egen regning, kan jeg legge til at Jersilds bok er temmelig “rufsete” i akademisk forstand, ved at det i liten grad henvises til kilder, og at mange av de “fakta” som presenteres, savner en videnskabelig underbygning. Nå har Jersild faktisk ikke postulert dette som et videnskabelig verk, men snarere en undersøkelse av visse sammenfallende mønstre som er praktisk påviselige i litteraturen, men dog savnes nok en argumentasjon for en del av de fenomener som beskrives.

---

<sup>73</sup> Schönberg, 1969, s. 1.

Maegaard anser at det nyskabende i Jersilds arbeide kan deles inn i tre hovedområder, eller doktriner, fornemmelig:

- 1 Positionssystemet
- 2 Ekvivalensen mellom tonekjønn
- 3 Utskifteligheten mellom altererte og ualtererte akkorder (tritonus-substitusjon)

Maegaards første innvending, handler om det materiale som er undersøkt, og begynner allerede ved bokens tittel:

*Denne tittel er lidt af en gåde. Skal »César Franck's harmoniske stil« på forhånd accepteres som repræsentativ for »romantikkens harmonik«? I forordet siges, at den romantiske harmoniks vokabularium er komplet repræsenteret i César Franck's værker og tilmed i en ganske særlig afklarethed. Det er store ord om en af den musikalske romantiks minores poetae. Man kunne have ønsket en så usædvanlig påstand nærmere belyst. (...)Ikke ét eksempel findes der af f. eks. Verdi, Bruckner, Brahms, Mahler, Strauss, Reger eller Schönberg, som dog ellers repræsenterer ikke uvæsentlige side af den musikalske romantik.<sup>74</sup>*

Maegaard har forstått her et godt poeng; å undersøke [harmoniske] karakteristika i en gitt periode, og herved konsentrere seg primært om én komponist, er i beste fall dumdristig. Selv om Jersild argumenterer godt for sitt valg, er det allikevel en alvorlig svakhet ved avhandlingen, og åpner i alle tilfelle for en flengende kritikk, hvilken heller ikke uteblev. Av 100 noteeksempler, er 51 av Franck, og i den øvrige halvpart, er en betydelig del fra andre epoker enn romantikken. Man kan selvsagt ikke la dette gå upåaktet hen – men det er heller ingen grund til å avskrive teorien. Imidlertid går Maegaard temmelig langt i å antyde at Francks musikk “ikke er representativ” for romantikkens harmonikk. Dette vet da også Jersild å besvare:

*(...) I den således konstaterbare divergens mellem Maegaards og Francks syn på Francks egen musik, må jeg erkende, at jeg utvetydigt stiller mig på Francks side - jeg har studeret ham og kan stå inde for, at han ikke tager munden for fuld.<sup>75</sup>*

Efter denne innledende refleksjonen rundt formelle mangler og - ifølge Maegaard - mangelfulle anskuelser rundt bokens tema, begynner Maegaard å angripe det han mener er svakheter ved positionssystemet. Det første han setter fingeren på, er at Jersild benytter begrebet “naturlig” om visse akkorders plassering i kadensmønsteret.

*Til 3. position henregnes akkorder, der »naturligt« (hvad dette så end måtte indebære) leder til dominanten i 2. position, d. v. s. primært akkorder med grundtone på skalaens andet trin, en kvint over dominanten (her konsekvent kaldt vekseldominant), men derudover tillige subdominanten på fjerde skalatrin og dominantforudhold.<sup>76</sup>*

Her kunne man nesten mistenke Maegaard for bevisst å misforstå hva Jersild mener. Når man snakker om en undersøkelse gjort på grunnlag av studier av kadenshistorien,

<sup>74</sup> Maegaard, “Romantikkens Harmonik?,” 1971.

<sup>75</sup> Jersild, “kommentarer til en anmeldelse”, 1971.

<sup>76</sup> Maegaard, “Romantikkens Harmonik?,” 1971.

manifestert ved Hamburgers og Mortensens verker,<sup>77</sup> burde det ikke være tvil om at denne “naturligheten” bunner i empiriske fakta, som er veldokumentert i den litteraturen det henvises til. Imidlertid kan man problematisere den konsekvente bruk av begrepet *vekseldominant*, hva angår akkorder på annet trinn i skalaen. I denne sammenhengen, velger Jersild et meget *praktisk* standpunkt, hvilket åpner for skjønnsvurderinger rundt denne problemstillingen:

*Diskussionen: andet trins septimakkord contra subdominant med tilføjet sekst, som har stået på i over 200 år, er der ingen grund til at fordybe sig i; den kendsgerning, at akkorden kan forudgås af såvel andet-trinets som fjerde-trinets dominant (i c-dur<sup>78</sup>: a<sup>7</sup> og c<sup>7</sup>) viser at begge udlægninger er relevante. Hvilke af de to betegnelser det er rimeligst at anvende, beror på sammenhengen.<sup>79</sup>*

Det bør herske liten tvil om at Jersilds standpunkt hva angår dualiteten mellom subdominanter og vekseldominanter løser en del problemer *innad* i analysesystemet. Hva angår den historiske siden av saken, er problemstillingen adskillig mer kompleks – men dette foregir han seg da heller ikke å gi noen konklusjon i forhold til. Selvsagt vil problemstillinger dukke opp, da anskuelsen vil by på visse problemer. På den annen side, har vel heller ingen andre analysesystemer klart å bringe til veie et system som fullt ut er dekkende overfor 4. versus 2. trinnsakkorder – hvorfor ikke da ikke gjerne ta et pragmatisk standpunkt, slik ovennevnte citat anskueliggjør?

I det store og hele, dreier Maegaards kritikk av positionssystemet seg i stor grad om plagale forbindelser. Det kan forøvrig godt tenkes at han har misforstått – eller villet misforstå – det hele, hvis man leser følgende citat:

*Det er ikke blot en følge af stigende kvinter, men til den enkelte position regnes også akkorder, der »naturligt« leder til den nærmest forudgående. Enfant terrible er her - som sædvanlig - subdominanten: med sin grundtone kvinten under tonica kan den i et system af stigende kvinter fra tonica ikke tilkendes nogen plads så tilpas nær tonica, som den »naturligt« har krav på. Den tilforordnes som nævnt 3. position, hvilket er en lettelse, men ingen løsning. Det indebærer, at den ofte svære skelnen mellem subdominantisk og vekseldominantisk funktion gøres uvæsentlig for akkordfølgerens logik. Men nissen flytter med, fordi der jo også må regnes med subdominantiske funktioner til andre trin end første.<sup>80</sup>*

Positionsteorien er bygget på kvintforbindelser, og i utgangspunktet bare dette. De undtagelser Maegaard påpeker gjelder først og fremst subdominantens plassering, som man virkelig ikke kan avfeie, da tradisjonen for dennes plassering i kadensmønsteret er meget lang. De øvrige gjelder de skuffende kadenser, og derefter alterasjoner. Der Maegaard feiler, er det en konsekvens av, at han har forblindet seg først på stedfortrederpricippets manglende funksjonelle fundament – og derefter motsier han seg selv, ved å påstå at alterasjonssubstitutter ikke hører inn under sine respektive positioner på grund av deres “feilaktige” grundtoneplassering i skalaen, fordi de er substitusjoner. Ad skuffende kadenser, hevder jeg følgende: Dersom disse er stedfortrederakkorder for en gitt funksjon, må man formode at disse svekker de

<sup>77</sup> Kfr. fotnote 65, eller Jersild, 1970, s. 5, første avsnitt.

<sup>78</sup> Dette er formodentlig en trykkfeil – hvis påstanden i parentes skal gi mening i sammenhengen, må det være meningen at det skal stå *g-dur*, og ikke *c-dur*,

<sup>79</sup> Jersild, 1970, s. 24.

<sup>80</sup> Maegaard, “Romantikkens Harmonik?,” 1971.

funksjonelle bånd i forhold til den akkord vi forventet å høre. Akkorder i tersforbindelse er særlig sårbare i funksjonell sammenheng, fordi disse forbindelsene ofte er assosiert med modal harmonikk. I romantiske forløb finner man for så vidt mange slike forbindelser, og en del av dem lar seg forklare funksjonelt; men særlig i kadensdannelser, vil disse ofte ha en nærmest ikke-funksjonell karakter; derfor hører parallellakkorder ikke inn under Jersild-analysens grunnleggende syn. Dette synes ikke Maegaard å ha klart å lese ut av Jersilds bok. Når jeg sier, at Maegaard motsier seg selv, mener jeg at han først fremlegger mediantforbindelsene i skuffende vendinger som funksjonelle – for derefter å hevde at tritonussubstituerte akkorder (tysk alterasjon) ikke er det. Her bruker han samme argument for og mot det som i utgangspunktet er samme fenomen. Selv oppfatter jeg tritonussubstitusjoner som langt mere funksjonelle enn mediantsubstitusjoner, av den enkle grund at disse ikke gir modale assosiasjoner, og – kanskje enda viktigere – bygger på utnyttelsen av det intervall som kan ansees som primærkraften i dominantforholdet; tritonusintervallet.<sup>81</sup> På denne måten har Maegaard snudd hele problemstillingen på hodet; han anser positionssystemet som inkonsekvent på grund av hvorledes det behandler svake eller ikkefunksjonelle forbindelser (den regulære skuffende kadens gir et hopp i positionsfølgen fra ② - ④), mens den logiske konsekvens i å gi alterasjonssubstituttene samme positionsbenevnelse som originalakkordene (hvilke har en langt mere funksjonell basis), anser han som utslag av en svekket funksjonell logikk.

I den øvrige raljering mot positionssystemet hevder Maegaard at *der jo også må regnes med subdominante funktioner til andre trin end første*. Dette er selvsagt en liten nøtt i forhold til et konsekvent system av positionsfølger. Det han imidlertid i stor grad overser, er at det menneskelige øre ikke er i stand til å følge en fysisk klingende tonalitet i så stor grad som hjernen kan følge teoretiske forløb. En vending som  $D^b - D$  er nok oppfattbar som plagal – men her avspeiler jo også positionssystemet dette som en ④ - ②-vending. Spørsmålet blir da hvorvidt plagale vendinger høyere i positionshierarkiet faktisk forekommer – og hvis de gjør det, hvorvidt dette oppfattes som sådan, eller om det er formålstjenlig å betegne dem slik. Problemet finnes helt konkret i kvintskrittsekvenser, som tidvis kan bevege seg i plagal retning. Denne problemstillingen skal belyses nærmere i kapitlet om kvintskrittsekvenser. Jeg kan her kun bemerke, at det i denne sammenhengen kanskje er det terminologiske apparatet som savner et bedre deskriptivt verktøy i forhold til disse relasjonene, i større grad enn positionssystemets mer eller mindre uttalte teoretiske besværligheter.

Innenfor positionsanalysens problematikk, er Maegaard også skeptisk til behandlingen av dominante forholdningsakkorder:

*Hvis det stemmer med positionernes logik at sætte både vekseldominant og subdominant i 3. position, fordi overgangen til dominant derved i begge tilfælde tolkes som et regulært positionsskift fra 3. til 2., forekommer det mig mere tvivlsomt at anbringe begge dominantforudhold i 3. position. Deres opløsning i dominant må efter de givne kriterier snarere være et klangskift inden for samme position. Desuden kan kvartsekstforudholdet optræde som en slags svækket dominant og lede direkte til tonica, mens kvartkvintforudholdet egentlig ikke udgør nogen selvstændig akkord i det dur-moll-tonale*

---

<sup>81</sup> Kfr. kapitlet om dominanter, s. 5

*system. Meget taler således for at anbringe begge forudholdsakkorder i 2. position som endnu ikke fuldbyrdede dominantklange.<sup>82</sup>*

Her begynner kortene å blandes i litt for stor grad. Argumentet om *klangskift inden for samme position*, er for så vidt plausibelt, men når han siden betegner begge akkorder som *endnu ikke fuldbyrdede dominantklange*, torpederer han sin egen argumentasjon. Dersom de *endnu ikke* er fullbyrdet, ligger de nødvendigvis én position lenger vekk, slik at de fungerer som forberedelsesakkord – eller *predominant* – til dominanten, hvilket er nøyaktig den samme funksjon som subdominanten innehar i en regulær kadens. Forøvrig kommenterer Jersild *kvartkvintforholdningen* som tilhørende <sup>3</sup>-gruppen utelukkende i den på siste side i boken oppførte akkordtabell, og forøvrig ikke. Maegaards påstand om kvartsektforholdningen som en *svekket dominant* som kan føres direkte til tonika, må bero på tilfeller der en slik kvartsektakkord ikke auditivt *oppfattes* som en dominantisk akkord, eller forberedelse til sådan.

Når den Maegaardske brille rettes mot positionssystemets beskaffenhet, er det i stor grad med en opptatthet av hvor de respektive skalatrinn plasseres innenfor hierarkiet. Dette er i grunden plausibelt, men når det begynner å utledes overføringer fra én position til en annen<sup>83</sup>, med logisk konsekvens som begrunnelse, er det et grunnleggende premiss som er oversett; Det forutsettes da at alle positioner utøver nøyaktig samme funksjon overfor tonika – hvilket selvfølgelig er en umulighet, da de funksjonelle bånd blir mer og mer svekket jo lenger man kommer vekk fra centrum. Man kan ikke trekke automatiske konklusjoner basert på logikk, uten å ta høyde for at den auditive persepsjonen forandrer seg i forhold til hvor i toneartskurven man befinner seg. Forøvrig er det interessant at Maegaard bruker så vidt mye spalteplass på noe som Jersild tross alt anser som en underordnet disiplin:

*Det må måske være mig tilladt at citere, hvad jeg selv siger om disse tal:  
»Positionstallene, der naturligvis kun mere undtagelsesvis behøver at vedføjes analysen, er primært tænkt som et rent praktisk hjælpemiddel, der er i stand til at registrere, hvilke typologiske grundtræk en given akkordfølge udviser.«<sup>84</sup>*

Jersilds anskuelser om tonekjønnes ekvivalens, slipper heller ikke upåaktet gjennom. Her beskyldes Jersild for å dyrke teorier som for lengst er lagt døde, samt å underkjenne viktige funksjonelle prinsipper.

*En anden nyskabelse er, at der principielt ikke skelnes mellem dur- og mollterts. Det gælder både tone-artsangivelse og i reglen også den enkelte klangs karakteristik. (...) Tonekønnes ligeberettigelse og udskiftelighed leder ud over visse traditionelle vanskeligheder hidrørende fra nogle af det 19. århundredes store teoretikere, von Oettingen, Hauptmann og Riemann, der på forskellig vis tolkede moll som en spejling af dur. Men også her flytter nissen med. Hvor uhandelige spejlteoriene end er, rummer de dog efter adskillige senere teoretikers mening den fordel, at dur- og molltertsens henholdsvis opad- og nedad-stræbende funktion integreres teoretisk. (...) Ved at*

<sup>82</sup> Maegaard, "Romantikkens Harmonik?," 1971.

<sup>83</sup> F. eks. der Maegaard konkluderer med følgende tese:

*Herved indføres en udskiftelighed mellem akkorder med indbyrdes afstand af en lille terts, og spørgsmålet om konsekvensen heraf for de følgende positioners vedkommende melder sig.*

Ibid.

<sup>84</sup> Jersild, "kommentarer til en anmeldelse", 1971.

*underkende tertsen som det bevægende element i treklangen og ophøje grundtonerelationerne til ene afgørende argument berøver Jørgen Jersild den harmoniske teori en ikke uvæsentlig side af dens dynamik. At kvintrelationer uden ledetonespænding forekommer, skal ingenlunde nægtes; men at tolke dem på lige fod med ledetonebestemte progressioner er at gøre sig blind for en side af akkordsammenhængens syntax, som ikke mindst i romantisk harmonik må tillægges en ganske særlig betydning(...).<sup>85</sup>*

For den som har lest Jersilds bok, bør det være klart – selv om Jersild selv ikke formulerer det i klartekst – at denne ekvivalensen mellom tonekjønnene lever under visse betingelser. Centrale kadensdannelser opptrer ytterst sjelden med moll-dominant (i alle tilfelle ikke i Jersilds eksempelmateriale), og det ser ut til at strukturelt viktige dominanter heller ikke gjør dette i nevneverdig grad. Imidlertid kan man lett ledes til å tenke, at den romantiske harmonikks flertydige natur åpner for at ledetoneproblematikken ikke nødvendigvis behøver å være det eneste saliggjørende element i funksjonelle forhold mellom akkorder. Særlig i kvintskrittsekvenser, eller prolongerte kadenser, vil kvintrelasjonene synes å spille en overordnet vesentlig strukturell rolle i det funksjonelle mønster, hvilket senere vil fremgå. Forøvrig svarer Jersild selv godt på dette punkt:

*Det er bemerkelsesværdigt, at Maegaard cementerer sine betragtningsmåder med synspunkter, som var gængse omkring århundredskiftet. Med von Oettingen, Hauptmann og Riemann ved hånden henter han den dualistiske dur-moll-teori frem til fornyet betragtelse. Selv ikke den Riemann'ske spejlteori, hvor dur-akkorder måles nedefra og op og moll-akkorder oppefra og ned, slipper man for at få genopfrisket. Denne helt volapykiske måde at anskue harmonik på, rummer -siger Maegaard - »efter adskillige senere teoretikers mening den fordel, at dur- og molltertsens henholdsvis opad- og nedadstræbende funktion integreres teoretisk«. Ja, hvorfor den egentlig gør det, er ganske vanskeligt at forstå, ligesom fornøjelsen ved en sådan integration i hvert tilfælde kun kan være begrænset.*

*I samme spor fortsættes der med følgende oprakte pegefingre: »Ved at underkende tertsen som det bevægende element i treklangen og ophøje grundtonerelationerne til ene afgørende argument berøver Jørgen Jersild den harmoniske teori en ikke uvæsentlig side af dens dynamik«. Også denne hæderkronede doktrin, at funktionel akkordfølge betinges af bevægelsen fra spændingsakkordens tert til resolutions-akkordens grundtone, tør siges at være helt utilstrækkelig som kriterium, når det gælder romantikkens septimiserede akkordik. Her er nemlig forholdet det, at hver af de fire toner i en sådan septimiseret spændingsakkord på tur kan overtage ledetonefunktionen, hvad for øvrigt klart fremgår af de akkordfølger, Maegaard selv citerer fra min bog (hos ham eks. 14, hos mig eks. 69) og som er der for det samme.<sup>86</sup>*

Jersilds 3. doktrine, om tritonussubstitusjon, synes å være den som i størst grad bifalles av Maegaard:

*Selv om det nok findes beskrevet hos tidligere forfattere, er det dog her for første gang foldet ud i sin fulde konsekvens, og dette forekommer mig at være bogens originaleste og værdifuldeste bidrag til den harmoniske analyse.<sup>87</sup>*

Som Maegaard ganske riktig påpeker, er Jersild slett ikke den første som beskriver dette fenomenet. Allerede Kirnberger beskrev det på slutten av 1700-tallet – men

<sup>85</sup> Maegaard, "Romantikkens Harmonik?," 1971.

<sup>86</sup> Jersild, "kommentarer til en anmeldelse", 1971.

<sup>87</sup> Maegaard, "Romantikkens Harmonik?," 1971.

naturlig nok kunne han ikke vise til den tradisjon som ennå ikke var dannet, og beskriver fenomenet ut fra den anvendelse han selv kunne betrakte blandt sine samtidige. Dog er den principielle utskifteligheten mellom akkorder i tritonusavstand ikke noe som er blitt satt i teoretisk system som et allmengyldig prinsipp før Jersild oppstiller sin teori. Maegaards ankepunkt i denne sammenhengen – som også bifalles av undertegnede – handler om at Jersild ikke på noe tidspunkt gir noen teoretisk begrunnelse for denne utskifteligheten, selv om han gjennomfører prinsippet gjennom hele boken. Her foreslår Maegaard følgende argumentasjonsrekke:

*To rene treklange i tritonusafstand (...) kan anskues, således at den ene udgør et udsnit af den kvintaltererede dominantnoneakkord på den andens grundtone, nemlig sænket kvint, lille septim og lille none (...). Antages det, at kvintalterationen nok forandrer akkorden, men ikke dens funktion, ligger det nær at slutte, at begge kan opløses i de akkorder, som de hver især er regelrette dominanter til (...). Derefter måtte de to treklange, som ikke har nogen tone tilfælles, være udskiftelige. - Hertil kunne føjes et yderligere ræsonnement: føjes til den ene akkord lille septim og lille none, er de således tilføjede toner samklingende med den anden akkords terts og rene kvint (...). Altså, ved tertsviis opbygning så at sige vokser den ene akkord ind i den anden.<sup>88</sup>*

Denne argumentasjonen er så åpenlys, at det nesten er mystisk at Jersild selv ikke har villet argumentere for det prinsipp han så ivrig gjennomfører. Men her slutter også Maegaards bifall overfor dette prinsipp. Han henger seg i stor grad opp i at Jersild hevder at  $\textcircled{2}$ -positionens dominant ikke representerer en hyppig alterert akkord, og mener at Jersild derved underkjenner grunnleggende trekk ved den romantiske harmonikk allerede fra Schuberts tid. Herefter anfører han noen eksempler på slike forekomster. Selv om det har lyktes Maegaard å finne altererte akkorder på penultima-plass, er det ikke dermed sagt at dette er et gjennomgående stiltrekk. Det som gjør det hele enda mere konfust, er at det i henhold til Jersilds tilsvaret på dette punktet, ser ut til at Maegaard ikke skiller mellom fransk og tysk alterasjon i denne sammenhengen, og derved argumenterer noe uredelig. Den tyske alterasjon (tritonus-substitusjon) må man nok – på tross av at den en sjelden gang forekommer i  $\textcircled{2}$ -positionen – avskrive som et atypisk trekk i kadensdannelser. Det er ikke dermed sagt at den ikke kan forekomme på dominantplan i andre sammenhenger; men med tanke på dens mindre konklusive klang, kan den neppe sies å være et stiltrekk, og det har heller ikke lyktes meg å påvise mange slike kadenser.<sup>89</sup> Hva angår den franske alterasjon, som bibeholder sin grundtone, men har senket kvint, er det langt mere plausibelt å regne denne alterasjonen som aktuell også i kadensielle sammenhenger. Å ikke holde disse to fra hverandre i argumentasjonen, virker litt uredelig fra et akademisk synspunkt. At tyskaltererte dominanter opptrer med en viss hyppighet, tilslutter også jeg – men den er neppe noe finalkadensfenomen.

Et annet fenomen Jersild peker på – men ikke underbygger teoretisk – er at denne utskifteligheten mellom akkorder i tritonusavstand også omfattes av prinsippet om ekvivalente tonekjønn. Jeg kan delvis være enig med Maegaard i, at det teoretiske grunnlaget her er noe sviktende. Man kunne forøke å argumentere med, at dersom øret godtar tritonus-substitusjonen i utgangspunktet, så ville også tonekjønnsskiftet

---

<sup>88</sup> Ibid.

<sup>89</sup> Forøvrig er **Dalt** - såfremt den opptrer uten septim – identisk klingende med  $S^n$ , og noe av diskusjonen mellom Jersild og Maegaard i sakens anledning kan kanskje tilskrives ulik fortolkning mellom disse to funksjonene.



representere noe så banalt som en klangvariasjon i den substituerte akkord.<sup>90</sup> Det er forøvrig beklagelig at Jersild ikke i større grad argumenterer for sitt syn. Derved åpner han for argumenter som det følgende:

*I og med, at akkordfunksjoner bliver ambivalente som følge af substituerende akkordformer, må man være opmærksom på, at også stræbetonefunksjoner gøres ambivalente således at forstå, at enhver tone nårsomhelst kan videreføres kromatisk enten i kraft af enharmonisk omtydning eller af, at den for tilfældet tillægges en såkaldt »kunstig ledetonefunksjon«. Når dette forhold i stigende grad ophøjes til princip, bliver det stedse mere relevant at betragte nabotonefunksjonen - altså det kromatiske slægtskab, uanset om det er opad eller nedad - som en virksom kraft til etablering af akkordisk sammenhæng. Når forfatteren slet ikke kommer ind på dette aspekt af substituerende funksjoner, kan det måske skyldes, at han i det hele taget ikke interesserer sig meget for ledetoner, men snarere søger at rangere dem ind på et sidespor ved at postulere udveksleligheden af dur- og mollterts som overordnet princip.<sup>91</sup>*

Ut fra dette utleder Maegaard en lengre tirade om oppregning av felles- og nabotoner,<sup>92</sup> og som forøvrig ikke har så meget med Jersilds teorier å gjøre at den rettferdiggjør hvor mye plass han bruker på å utlede dette. En slik felles- og nabotoneopprensing, blir dessuten fra mitt synspunkt mere en anskuelse i retning av en trinanalyse, enn en faktisk betraktning av funksjonelle tendenser. Jersild beskriver selv hvorledes han mener at Maegaard sporer hele debatten av:

*Ak, hvor spekulative er ikke disse uendelig lange, lange Maegaardske kæder af argumentationer, og hvor fjernt fra den levende musik, hvis mærkelige, intuitivt skabte lovmæssighed det er så spændende at fordybe sig i. Vi bringes helt op i de tyndeste luftlag, hvor vi gisper efter vejret, I denne åndelige rumrejse lades musikken tilbage på jorden, ingen akkordbenævnelser er fundet værdige, for selv med hensyn til grundtonerne, det vi før havde »at klamre os til«, gælder det, at »også deres fundament er i skred«. Tilbage står kun de positionstal, jeg anvender, men de bæres til gengæld med en teoretisk tour de force-præstation, som selv Maegaard løber sur i.<sup>93</sup>*

Og der står diskusjonen. Tar man med ytteligere ett citat fra Jersilds kommentar til anmeldelsen, blir det klart at selve grundsynet på romantikkens harmonikk hos de to er så vidt forskjellig, at noe fruktbart neppe kan komme ut av videre debatt:

*Dette tabula rasa, som herved tilvejebringes, har karakter af en trosbekendelse: Har klassikken funktionalitet, er i hvert tilfælde den samlede romantik og derunder naturligvis også César Franck-tiden karakteriseret ved en gradvist fremadskridende opløsningsproces, hvor tonalitetsbegrebet æder sig selv op indefra. Under disse eskatologiske aspekters synsvinkel bør det samlede 19. århundrede anskues.<sup>94</sup>*

Her kommer det klart frem, at Maegaards anskuelse er at funksjonaliteten kollapser over seg selv – mens Jersilds tese (som det klart fremgår av boken), er at funksjonaliteten fullendes i en slik grad, at den stagnerer, og ikke kan utvikles lenger

---

<sup>90</sup> Her kunne man selvsagt vikle seg inn i en lang diskusjon om ledetoneproblematikk og dennes implikasjoner for funksjonaliteten.

<sup>91</sup> Maegaard, "Romantikkens Harmonik?," 1971.

<sup>92</sup> Hvilken tidvis kan minne om Schönbergs prinsipper, som de kommer til uttrykk i *Structural Functions of Harmony*

<sup>93</sup> Jersild, "kommentarer til en anmeldelse", 1971.

<sup>94</sup> Ibid.

– og derved bereder grunden for at nye prinsipper for tonalitet kan vokse frem. Begge syn godtgjør at funksjonstonaliteten måtte vike for andre tonaliteter; men de fremholder diametralt motsatte årsaksforhold. Jeg vil imidlertid fremholde at det mål Jan Maegaard har satt seg, er å søke en lovmessighet og konsekvens som ikke kan finnes. I en harmonisk stil som er bygget på flertydige tendenser, *kan* man simpelthen ikke forvente å finne lovmessig forutsigbarhet. Og da blir spørsmålet følgende: Søker man en *lovmessighet* – eller søker man en *forklaringsmodell*. Maegaard sier:

*Det er, mig bekendt, endnu ikke skabt noget teoretisk system, der virker helt overbevisende i alle dets aspekter, og således heller ikke her.<sup>95</sup>*

Kunsten er ikke underlagt videnskabelige prinsipper – men følger allikevel en viss *konsekvens* overfor auditiv forventning. I brytningen mellom denne forventningen, og utvidelsen av de basale prinsipper den bygger på, vokser nye tonaliteter frem. Disse bygger i større grad på auditivt akseptable harmonifølger, enn lovmessige prinsipper, selv om det selvsagt er en viss mengde av logisk sammenfallende mønstre. Men i lys av dette, er det sannsynligvis bedre å søke en forklaringsmodell, enn å forsøke å konstruere et absolutt lovverk som tar høyde for alle de avvik fra fellestendensene som oppstår innenfor en harmonisk stil.

## **Auditive versus teoretiske strukturer og progresjoner**

På spørsmålet om forholdet mellom auditive og teoretiske strukturer, vil jeg på det sterkeste understreke, at det fundamentale aspekt i et godt funksjonsanalytisk system, må være at det skal bestrebe seg på, i størst mulig grad, å avspeile det som øret oppfatter. Nå er det imidlertid slik, at ikke alle oppfatter et harmonisk forløp på samme måte, og dertil kommer, at forskjellige grader av lytter-erfaring spiller inn. Det vil derfor alltid være et visst rom for subjektive fortolkninger av en del harmoniske fenomener, og i dette tomrommet, må man kunne ty til teoretiske forklaringsmodeller for å understøtte øret i forståelsen av hva man hører. Herunder skal man også ta hensyn til, i den grad det er mulig, å betrakte de erfarte progresjoner i lys av den satstekniske tradisjon, for om mulig, der å finne begrunnelser for de analytiske valg man foretar overfor auditive strukturer som ikke er umiddelbart klassifiserbare i terminologien. Således kan man, som et enkelt utgangspunkt, konkludere med at de teoretiske utlegningers rolle helt enkelt er å understøtte og underbygge fortolkningen av de klingende strukturer som høres i den musikk som er gjenstand for analysen.

Hva så med den romantiske harmonikk, som i stor grad bygger på flertydige tendenser? Hvor oppfattbare *er* egentlig disse harmoniske mønstre ut fra en auditiv innfallsvinkel? Og herunder kommer også spørsmålet, om nøyaktig *hvor objektivt* en analyse kan avspeile [auditivt] erfarte strukturer. Det sistnevnte spørsmål har vært litt av en knute i all den tid man har søkt å forklare funksjonelle tendenser. De øvrige spørsmål lar seg lettere besvare, dersom man først setter noen premisser for hva analysen søker å avdekke; hva er analysens formål?

---

<sup>95</sup> Maegaard, "Romantikkens Harmonik?," 1971.

Når det gjelder den analysemodell som her debatteres, må man vel legge til grund for den videre diskusjon, at man søker å finne ut hvilke byggestener som ligger til grund for den romantiske stil, og hvorledes disse føyes sammen til mønstre som kan betraktes som representative “formler” for den romantiske periodes harmoniske karakteristika. For å kunne etablere en slik forståelse, må man ha et analyseredskap som *nogenlunde anskueligt er i stand til at afspejle de fænomener, der møder os i den romantiske harmonik med dens ofte kompliserte strukturer*.<sup>96</sup> Jersilds innfallsvinkel til denne problemstillingen, har vært å benytte den klassiske funksjonsteoriens terminologi (fra Rameau via Riemann til Høffding), samt en del betraktninger fra Ernst Kurth og Adele Katz,<sup>97</sup> til hvilke han gjorde en del egne tillempninger i terminologien. I tillegg gjorde han en del betraktninger rundt Otto Mortensens grundbassteorier,<sup>98</sup> hvilket ansporet ham til å utlede at progresjonene måtte bestå av visse positionsfølger som kunne beskrive tonalitetskurvene på en mere fullstendig måte, enn den noe begrensede anskueliggjøringen som var tilgjengelig i den klassiske funksjonsanalysen.<sup>99</sup>

Et grunnleggende premiss for den videre debatt, må være å definere hvorvidt det rikholdige utbud av harmoniske mønstre romantikken utviser, i det hele tatt kan ansees som fullt ut oppfattbart av et menneskelig øre. Som analysene vil vise, bygger svært mange av romantikkens harmoniske irrganger nettopp på tve- eller flertydighet, og er som sådan konstruert for å overraske, og “villede” i forhold til de forventninger gehøret kunne ha overfor klingende strukturer. I lys av denne erkjennelsen – at flertydighet er et fremtredende element i harmonikken – kan man postulere, at analysen slett ikke alltid *kan* avspeile hva man hører, av den enkle grund, at man slett ikke alltid kan være sikker på hva det *er* man hører. Ut fra denne forståelsen er ikke den romantiske harmonikk egentlig et system, men et sett av sammenfallende tendenser som utviser visse *hovedregler* i forhold til hvorledes toner og samklanger videreføres. I historien kommer kunsten alltid før teorien. Ergo, er harmonikken kun et *system* i den ukyndiges hender; i kunstnerens hender, er den et *sprog*, og som alle sprog, er også dette gjenstand for uforutsette innovasjoner. Derfor, og nettopp derfor, er det vanskelig å systematisere en syntaks som fullt og helt kan diktere premissene for en harmonikk på en konsistent og videnskabelig måte.

Herfra, kan vi begynne å diskutere premissene for en balanse mellom det auditivt perseptible, og det teoretisk fornødne.

Innen en toneartsstabil sammenheng, som benytter seg primært av grundfunksjoner, er det slett ikke vanskelig å funksjonsbesifre progresjonene på en måte som direkte avspeiler det som høres. Ved en lett utvidelse av akkordrepertoiret – f.eks ved å benytte den neapolitanske subdominant, eller franske og italienske alterasjoner – kan analysen stadig avspeile det auditivt erfarte forløb. Selv med et relativt tungt innslag av tilleggstoner og akkordfremmede strukturer, vil dette være mulig – all den tid progresjonene er målrettede og stabile i tonaliteten. Begynner man å endre tonalitetscenteret, kan man stadig følge med, dersom dette gjøres etter foreskrevne metoder, gjennom dominantiske og ledetonebetingede akkordforbindelser. I utgangspunktet, er en slik konfigurasjon enkel å forholde seg til, men selv her kan

---

<sup>96</sup> Jersild, 1970, s. 3-4.

<sup>97</sup> Her henvises til Katz' bok *Challenge to Musical Tradition*, Alfred A. Knopf, New York, 1945.

<sup>98</sup> Kfr. Mortensen, 1954. I denne sammenhengen nevner han også Hamburger, 1955.

<sup>99</sup> Kfr. diskusjonen om parenteser og bikadenser, s. XXIII – XXVIII.

flertydigheter oppstå, kanskje særlig i den gamle diskusjonen om subdominanter og vekseldominanter.<sup>100</sup>

De mere strukturelt viktige problemstillingene oppstår når det tonale centrum skifter enten hyppig, eller ved omtolkninger (permutasjoner), eller når akkordfremmede strukturer antar proporsjoner, ved linjeføringer eller tilføyelser, som skaber tve- eller flertydigheter, og når bruken av substitusjonsakkorder (særlig tyske alterasjoner) og grundtoneløse akkorder blir et vesentlig element. I disse sammenhengene må det auditivt oppfattbare, som av ovennevnte grunder blir diffust, balanseres opp mot, og understøttes av det teoretiske grunnlag man kan utlede av notebilledet og erfarte tonale tendenser. I denne sammenhengen kan Jersilds positionsteori tre støttende til, gjennom å identifisere akkorders position i et utvidet kadensmønster, og derved komparativt identifisere dem som substitutt for en grundfunksjon. En slik klassifisering kan i mange tilfeller virke særdeles klargjørende for analysen, men krever selvsagt en viss erfaring, og fornemmelse for den stil progresjonen representerer.

Et viktig premiss kan fastslås med det samme: Det er umulig i romantisk musikk å føre en analyse som avspeiler det eksakt erfarte auditive forløb, nettopp på grund av den utbroderte flertydigheten om ligger i stilen. Derfor tilstreber analysen, som nevnt ovenfor, å forklare en del flertydigheter med teoretiske underbygninger, og den måten dette avspeiler det klingende forløb, er ved å fortolke den mest plausible av de foreliggende muligheter, med korreksjon for videreføring og generelle akkordomgivelser. Det finnes med andre ord ikke alltid en entydig analytisk løsning, hverken auditivt eller teoretisk.

Når det gjelder romantikkens utstrakte bruk av substitusjonsakkorder, må vi anta at dette er begynt ved en gradvis innføring av "fremmede" akkorder, plassert på velkjente steder i kadensmønsteret, og formodentlig i  $\textcircled{3}$ -planet. Det ser ut til å være en nokså gjennomgående tendens i stilperiodene forut for romantikken, at det er nettopp akkorder som plasserer seg på tredjesisteplass i kadensen, som hyppigst blir gjenstand for alterasjoner, og dette er neppe tilfeldig.  $\textcircled{3}$ -planet er et ganske spesielt tonalt område, i den forstand at det ligger tett nok opp til tonika til at man ikke taber tonalitetscentret av syne, men fjernt nok til at tonaliteten heller ikke blir nevneverdig svekket ved at man endrer akkordtoner. En alterasjon i  $\textcircled{3}$ -planet går ikke i veien for den konklusive autentiske kadens, som øret jo streber mot. Én av de eldste alterasjonsformene vi kjenner, er den neapolitanske subdominant, som rent strukturelt medfører grundtoneendring. Jeg går ut fra, at det har vært en lang prosess innen øret tilvente seg at en akkord med grundtone på lavt andet trinn<sup>101</sup>, kunne opptre på antepenultimaplass i stedet for subdominanten. Litt mere forvirrende er den diffusitet som utvises mellom subdominanter og vekseldominanter, som har virket om hverandre fra de tidligste tider.<sup>102</sup> På grund av  $\textcircled{3}$ -akkordenes unike plassering i kadensmønsteret, har det vært mulig å eksperimentere med endringer i strukturen av

---

<sup>100</sup> Dette er utførlig beskrevet hos Hamburger, 1955 (Kfr. kapitlet "Der Terzquart- und der Sekundakkord, s. 165).

<sup>101</sup> I tiden før romantikken blev den riktig nok i hovedtrekk behandlet som en fjerdetrinnsakkord med stedfortredende sekst, og derfor varsomt behandlet i stemmeføring og dobling, slik at den *egentlige* grundtonen (på 4. trinn) blev fremtredende i klangen. Men man kommer ikke bort fra det faktum at strukturen i akkorden plasserer den som en lav andentrinnsakkord, med mindre man opponerer mot Rameaus tese om omvendning av akkorder.

<sup>102</sup> Her henviser jeg igjen til Hamburger, 1955.

disse akkordene, uten at det har forkludret den tonale klarhet. Ved senkning av kvinten oppstod interessante farvevirkninger, og av dette utledes *den franske alterasjon* (med grundtone og septim), *den italienske alterasjon* (uten grundtone, men med septim). Herfra oppstår også den *tyske alterasjonsform* (med septim og liten none, men ikke grundtone), eller *den tyske sekstaugmenterte akkord*, som den benevnes hos Kirnberger.<sup>103</sup> Sistnevnte alterasjonsform bevirker at grundtonen i akkorden forskytes med en tritonus, og her er det uungåelig å snakke om grundtoneendring. Man må anta at utviklingen av disse akkordsubstituttene har pågått over en meget lang periode, og at lyttere gradvis har vennet seg til dem. Etter hvert som klassisismens klarhetskrav måtte vike for den mere svermeriske romantikk, blev også alterasjonenes utbredelse flyttet til andre positioner, og jeg vil anta i første rekke i positioner høyere enn ③-planet, av den enkle grund at de her kom minst i veien for kadensene. Særlig i modulerende kvintskrittsekvenser, hvis siktemål som oftest ikke er enkelt å forutse auditivt, må det ha vært fristende å eksperimentere med alterasjonsformer. En særlig konsekvens av dette, som jeg kommer tilbake til i kapitlet om kvintskrittsekvenser, er de krypende kromatiske linjer som ofte oppstår i denne forbindelse, og som tidvis utkrystalliseres som kromatisk forflytning av tre- eller firklangsstrukturer. Det eneste sted i hierarkiet de tyske alterasjonene aldri festet seg som noe konsekvent fenomen, er ②-planets dominant, da en slik tritonussubstitusjon her virker altfor ødeleggende på stabiliseringen av tonaliteten. Det er ikke dermed sagt at fenomenet ikke kan finnes i litteraturen, men det er neppe noe gjennomgående fenomen, på tross av Jan Maegaards uenighet i dette.<sup>104</sup> At øvrige alterasjonsformer derimot kan forekomme i penultimaposition, er derimot ikke uvanlig, særlig hva angår den franske alterasjonen, men i sluttkadenser er dominanten som oftest “ren”.

Et øvrig fenomen som kan gjøre det auditive aspektet obskurt, er forkortede noneakkorder. Disse vil i analysen bli behandlet etter Kirnbergers prinsipp om underforståtte grundtoner<sup>105</sup>, hvilket ikke skaber noe større problem i forhold til det auditive aspektet, men snarere kan virke klargjørende.

Med dette *in mente*, kan vi oppsummere problematikken mellom auditive og teoretiske underbygninger av analysen på følgende måte:

For å ta høyde for den divergens som kan oppstå i det auditive forløb, søker analysen å underbygge fler- og tvetydigheter gjennom teoretiske prinsipper. Ved å studere disse teoretiske underbygningene, kan analysen gjøre lytteropplevelsen rikere, ved at forståelsen av hvorledes de “underlige” akkordfenomenene er oppstått, gjør det lettere å følge tonalitetskurven, og derved oppfattelsen av satsens underliggende harmoniske agenda. Slik sett, kan strukturer som i analysen virker utelukkende teoretiske, ha en “oppdragende” effekt på øret, som gjør det istand til å oppfatte harmonisk retning og mening i forløb som uten denne forståelsen kunne virke særdeles sprikende.

---

<sup>103</sup> Kfr. kapitlet om alterasjoner, s. 51

<sup>104</sup> Kfr. foregående avsnitt. Det er forøvrig så uklart om Maegaard mener tyske alterasjoner, eller alterasjoner i sin helhet, at det er vanskelig å ta hans påstand med i betraktningen.

<sup>105</sup> Kfr. Kirnberger: *Grundsätze des Generalbasses; Die Waren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie* (1773).

## Vedrørende notasjon

Selve det ortografiske aspektet av den romantisk-harmoniske syntaks, kan tidvis fortone seg som et mareritt. På grund av den stadige omskiftelighet i tonaliteten, er det tidvis svært vanskelig å vite hvilket toneartspadigme som er gjeldende for notasjonen av den respektive akkord. Dertil kommer også de rent lesemessige sidene av saken; den korrekte notasjon gir ikke alltid det “reneste” notebilledet. Særlig i tonearter med mange fortegn, utgjør dette et betydelig og reelt problem. Imidlertid behøver man ikke mange fortegn før lesevennligheten kommer i konflikt med ortografien:

Eks. VI: “Tantris”-motivet  
fra *Tristan og Isolde*:

a:  $D_{Dalt}$  —  $^{\circ}D_{alt}$   $+D_{D}$   $o$   $s^6$   $s^{b5}$   $D^7$   $9$

Man behøver ikke være voldsomt bevandret i analysekunsten, for å se det bemerkelsesverdige i at den andre akkorden i eksemplets første takt inneholder både tonen *Bb* i overstemmen, og tonen *aiss* i basstemmen. Denne notasjonen tilslører i stor grad (teoretisk) hvilken akkord som *klinger*, men er helt tydelig betinget av en pragmatisk tilnærming til den kromatisk stigende linje i bassen, og den kromatisk synkende linje i overstemmen. Det *klingende* resultatet er imidlertid ikke så obskurt; *Bb*-mollakkorden kommer tydelig frem. For ordens skyld, skal det anføres at positionsfølgen mellom  $^{\circ}D_{alt}$  og  $+D_{D}$  kan virke noe inkonsekvent i forhold til regelen om numerisk suksesjon i positionene. I kapitlet om positionene, vil dette utdybes nærmere. Her nøyer vi oss med å påpeke, at vekseldominanten og dominanten i visse konstellasjoner kan fungere i henholdsvis position ⑥ og ⑤. Hva angår notasjonen, kan jeg citere hva Jersild selv sier om dette eksemplet:

*Dertil er imidlertid at sige, at Wagner udoover at være velbevandret i enharmonisk tenkemåde, ved adskillige lejligheder viser, at det ikke netop er det harmonisk-ortografiske, der spesielt ligger ham på sinde.<sup>106</sup>*

Og Wagner er, naturlig nok, ikke den eneste av tidens komponister som utviser slike tendenser. Skulle man i ett og alt føre en pinlig korrekt ortografi, ville dette medføre nærmest uoverstigelige vanskeligheter i satsbilledet. Derfor er det en viss konsekvens i at komponistene gjennomgående velger lesbarhet fremfor korrekthet, selv om det tidvis fører til problemer i fortolkningen av akkordene og deres funksjon, og derfor kan man heller ikke bruke notasjonen som noen pålitelig markør overfor tolkningen av klingende strukturers funksjon.

<sup>106</sup> Jersild, 1970, s. 92.

## Terminologi og funksjonssymboler

Herunder vil jeg vise en kortfattet oppstilling av de symboler som benyttes i metodens terminologi. Jeg har funnet det fornødent å gjøre visse endringer i forhold til Jersilds opprinnelige terminologi, og vil fortløbende kommentere dette. For ordens skyld, har jeg delt oversikten inn i tre hovedområder:

- Funksjoner i stasisplanet, eller tonikale akkorder
- Funksjoner i centripetalplanet, eller dominantiske akkorder
- Funksjoner i centrifugalplanet, eller subdominantiske akkorder

Denne tredelingen er ikke noe Jersild definerer i rene ord, men den ligger som en immanent struktur gjennom hele hans bok, og jeg har derfor funnet det hensiktsmessig å bruke den. På grund av, at ytterpunktsakkordene i en kvintskrittsekvens representerer tonikas tyske alterasjon, har jeg valgt å tilføye Jersilds system ytterligere to positionsplan, som begge, på grund av tritonutsifteligheten også strengt tatt representerer tonika ved dens alterasjonsakkord.<sup>107</sup> Disse to planene ⑦ og ⑧ på henholdsvis dominant- og subdominantsiden, har i størst grad teoretisk interesse, men kan nok løse visse problemer med henblikk på analyse av akkorder i høyere positionsplan.

### **Funksjoner i stasisplanet**

I stasisplanet, finnes kun én eneste akkord, da det kun er én akkord som kan gi absolutt ro og stillstand, nemlig tonika, som benevnes  $\tau$ , og plasseres som ①.

Imidlertid kan denne akkorden tilføres en harmonisk retning, enten ved videreføring av en ren akkord, eller ved tilføyelse av akkordfremmede toner.<sup>108</sup> Ved tilføyelse av en liten septim, eller ved å betrakte tonikas ters som ledetone til subdominanten, endrer akkorden karakter, og får affinitet vekk fra stasisplanet; den blir centrifugal. Herved hører den strengt tatt ikke til ①-positionen lenger, og er blitt *dynamisk*. Jersild kaller dette fenomenet for *tonikas animering*, hvilket jeg finner litt for lyrisk og upresist. Jeg vil derfor heller benevne disse to grunnleggende egenskapene i forhold til arketyperne *stasis* og *dynamis*.<sup>109</sup> Selv om den dynamiske tonika strengt tatt ikke hører til i ①-positionen, har den dog grundtonefelleskap med den statiske tonika, og har som sådan en viss berettigelse for en dobbel positionsbetegnelse. Denne er for så vidt kun av teoretisk interesse, men kan muligens ha betydning for den logiske konsekvens i positionskurven. Den dominerende tendensen, vil være dens plassering i position ④, hvilket utdybes nedenfor, enten som dominant til subdominanten -  $\mathcal{S}\mathcal{D}$  -

<sup>107</sup> Selvsagt vil ikke disse substituerte akkordene gi den samme grad av avspenning, og særlig ikke som ledd i en sekvens – men bl. a. hos den sene Grieg finnes en bruk av tyskalterert tonika brukt som ornament, og som vanskelig kan defineres som liggende fjernt fra ①-planet.

<sup>108</sup> Jersild skriver om dette:

①-gruppen omfatter selvsagt kun én akkord, nemlig  $\tau$ . I finalpositionen representerer akkorden den totale afspænding, hvorfor den i denne rolle kun optræder som treklang. [Først i impressionistisk præget harmonik ses tendensen til at ville udstyre  $\tau$ -positionen med særlige farvevirkninger, oftest ved tilføjelse af none eller sekst.] Jersild, 1970, s. 17.

<sup>109</sup> Efter de greske ordene  $\sigma\tau\acute{\alpha}\sigma\iota\varsigma$  (*stillstand*) og  $\delta\acute{\upsilon}\nu\alpha\mu\iota\varsigma$  (*kraft eller styrke*).

eller som subdominant til dominanten -  $D_s$  - alt etter sammenhengen.

### ***Funksjoner på centripetalsiden***

I denne gruppen finnes alle akkorder som viser tendenser til å strebe mot stasisplanet, altså de dominantiske akkorder. De centripetale akkorder benevnes på følgende måte: Dominanten -  $D$  - beliggende i position ②

Dominantens dominant -  $D_D$  - beliggende i position ③

Tredjedominanten ( $D_D$ 's dominant) -  $\bar{D}_D$  - beliggende i position ④

Fjerdedominanten -  $\bar{\bar{D}}_D$  - beliggende i position ⑤

Femtedominanten -  $\bar{\bar{\bar{D}}}_D$  - beliggende i position ⑥

Sjattedominanten -  $\bar{\bar{\bar{\bar{D}}}}_D$  - beliggende i position ⑦ (denne er ekvivalent med tonikas tyske alterasjon).

Til centripetalgruppen hører også  $D_s$ , som plasseres i position ④. Denne akkorden innføres som centrifugalakkord - i det den faktisk forlater tonika – men for å rettferdiggjøre sin centripetale plassering, videreføres den i centripetal retning, og plasserer seg derfor i prinsippet i kadensens ③-position. Grunden til at den plasseres som ④-akkord, er at vendingen  $D_s - D$  er en plagal vending, og som ligger såvidt nær stasisplanet at den oppfattes som sådan. Derfor er den gitt en slik “ulogisk” positionsbenevnelse.

Av hensyn til klarheten i symbolbruken, skal det nevnes at akkordene fra position ④ og oppover, får én eller flere streker over funksjonssymbolet. Hver av disse strekene representerer symbolet  $D$ , og er en rent pragmatisk betinget notasjon.

### ***Funksjoner på centrifugalsiden***

Akkordene som sorterer under denne gruppen, er centrifugale, altså subdominantiske. På grund av subdominantens tendens til å plassere seg som tredje siste akkord i kadensen, begynner denne gruppens nummerering ett trinn høyere enn centripetalsidens akkorder. En nærmere diskusjon om dette følger i dertil omhandlende kapittel.

Subdominanten -  $S$  - hører til position ③

Andresubdominanten -  $S_S$  - hører til position ④

Tredjesubdominanten -  $\bar{S}_S$  - hører til position ⑤

Fjerdesubdominanten -  $\bar{\bar{S}}_S$  - hører til position ⑥

Femtesubdominanten -  $\bar{\bar{\bar{S}}}_S$  - hører til position ⑦

Sjettesubdominanten -  $\bar{\bar{\bar{\bar{S}}}}_S$  - hører til position ⑧ (denne er ekvivalent med tonikas tyske alterasjon).

Til centrifugalfunksjonene hører også den dynamiske tonika, når den opptrer som  $S_D$ , og plasseres dermed i position ④ - hvilket er logisk, når den videreføres til ③-



funksjonen S.

I Jersilds opprindelige terminologi, hadde centrifugalakkordene sine substitusjonsstreker *under* funksjonssymbolet – formentlig for å understreke at disse funksjonene residerer på den andre siden av stasisplanet. Denne distinksjonen er imidlertid så innlysende, at jeg har funnet det mere praktisk å konstituere en konsekvent terminologi, og lar derved substitusjonsstrekene også her stå *over* symbolene.

## **Tonekjønn**

På grund av prinsippet om ekvivalens mellom tonekjønnene, påføres ikke analysens toneartssignatur noe tonekjønn. Innad i analysen derimot, kan det være formålstjenlig å spesifisere når en akkord opptrer med et annet tonekjønn enn forventet. Dette markeres med + for å spesifisere dur, og o for å markere moll. Tegnene anbringes på venstre side av funksjonssymbolet, på følgende måte: <sup>o</sup>D eller <sup>+</sup>D?

## **Akkordomvendinger**

Det er begrenset hvor interessant det er å påføre analysen en nitidig utført kartlegning av basstoner. Som en hovedregel, kan det sies at basstoner kun påføres der disse utøver en rolle som griper inn i progresjonenes stabilitet eller retning. Som en hovedregel, anføres ikke basstoner i analysen, med mindre det foreligger særlige grunder til det.

## **Akkordfremmede toner**

Den romantiske harmonikk byr på en bred palett av tillagte toner. Den aller vanligste – den lille septim – har en bred og definert rolle i tonaliteten. Derfor er det heller ikke alltid nødvendig å påpeke at den er til stede i en gitt akkord, med mindre det foreligger særlige grunder.

Øvrige tilleggstoner bør presiseres, så fremt de utøver en betydelig funksjon.

Gjennomgangsfenomener og dreietoner er ikke nødvendigvis så nyttige å presisere, men dette kommer an på hvilket oppløsningsnivå analysen legger opp til, og hva man spesifikt ønsker å undersøke. Forholdninger og forslagsdissonanser kan være formålstjenlige å påpeke, da dette kan lette oppfattelsen av hovedstrukturen.

Forholdning markeres med skalatrinn og <sup>th</sup>, forslagstoner med skalatrinn og <sup>fs</sup>.

Toner som er tillagt en akkord bør presiseres, særlig dersom disse endrer akkordens funksjon. Tillagte toner noteres ved et tall som angir skalatrinn i forhold til akkordens grundtone, og disse anbringes på høyre side av funksjonssymbolet. Er det flere tilleggstoner, noteres det høyeste tallet øverst. Dersom tilleggstonene i mindre grad er relatert til det harmoniske grundlaget, fordi de f. eks. er en konsekvens av intrikat linjeføring, kan disse føres for seg selv, på en linje over funksjonssymbolene, men i grafisk relasjon til disse. Kromatiske alterasjoner noteres med #, b og ♯. Herunder følger eksempler på notasjonen:

$$\text{ass: } D^{6_{fs}-7} \quad D^7 \quad D^{4_{fh}9} \quad \# D^{4_{fh}-6-5} \quad S_D^{9_{fh}} \quad D^{6_{9_{fh}}-5-9_{fs}-4}$$

Én viktig bemerkning skal dog gjøres, hva angår subdominanter med tillagt sekst. I arven etter Riemann, benevnes subdominant med kvint og tillagt sekst som  $S^6$ , mens den tilsvarende akkord med utelatt kvint har hatt betegnelsen  $\$$ . Denne betegnelsen er noe uheldig, da den har stor grafisk likhet med de symboler som representerer *forkortede akkorder*. Jeg har derfor kuttet ut denne distinksjonen, og lar herefter symbolet  $S^6$  benevne begge konfigurasjoner. Hvorvidt kvinten er utelatt eller ikke, vil fremgå av notebilledet. Om det er av spesiell viktighet å presisere dette – f. eks. dersom linjeprogresjonen danner strukturelt viktige dissonanser – kan dette påføres etter behov. Symbolet  $\$$ , vil herefter betegne *forkortet subdominant* (Kfr. s. 42).

## Permutasjoner

Store deler av den romantiske harmonikks toneartsskifter kommer istand ved hjelp av *omtolkning* av funksjoner, hvilket Jersild benevner *permutasjon*. Dette noteres ved hjelp av en klamme med ny toneartssignatur, og en dobbel betegnelse av den permuterende funksjonen (i forhold til ny og gammel toneart), eksempelvis slik:

$$h: \text{ } ^{6_{fs}} D^{-7} \quad \left[ \begin{array}{l} D_{D^{\text{alt}}} \\ d: S^7 \quad S^6 \quad D^7 \quad S_D^{9_{fs}} \end{array} \right. \quad \left. \begin{array}{l} S^6 \\ h: S^7 \quad S^6 \quad D^7 \end{array} \right.$$

En slik klamme kan også brukes utenom toneartsskifte, dersom en funksjon på en eller annen måte omdefineres innad i en toneart.

## Alterasjonsbenevnelser

I den romantiske periode, er den absolutt foretrukne alterasjonsform, den som betegnes som *den tyske alterasjon*. Disse er så ofte forekommende, at de kun benevnes med *alt* tilføyhet funksjonssymbolet, f. eks.  $D_{alt}$  eller  $S_{alt}$ . Alterasjonsformen er herved underforstått. Ved de *franske* og *italienske* alterasjonsformer, spesifiseres dette ved tilføyelsen av *alt* på høyre side, og *fr.* for fransk alterasjon eller *it.* for italiensk, *under* funksjonssymbolet, slik:

$$D_{fr.}^{alt} \quad \text{eller} \quad D_{it.}^{alt}$$

For øvrige alterasjoner bemerkes følgende i terminologisk øyemed:

Betegnelsen  $\$^n$  utgår, av samme grund som ovenfor nevnt vedrørende subdominant med tilføyhet sekst. Den neapolitanske subdominant benevnes herved kun med  $S^n$ .

Det finnes fire forekommende utgaver av subdominant med senket kvint. Disse utgjøres av dur- og mollvariantene av akkorder med tilføyhet stor sekst eller liten septim, og alle får benevnelsen  $s^{b5}$ . Av disse fire, skal man mvære oppmerksom på, at

den akkord som er utledet av  $+s^7$  er identisk med fransk alterasjon. Utledningen fra  $^{\circ}s^6$  er akustisk identisk med  $\sharp^9$ .

Av de subdominantiske alterasjonsformer, finnes også en utgave med *dobbeltsenket kvint*. Denne er en modifikasjon av  $^{\circ}s^6$ , og klinger identisk med  $s^7$ . Benevnelsen for denne akkorden, er  $s^4$ .

Forstørrede akkorder benevnes med  $\sharp$ s tilføyet funksjonssymbolet, f. eks.  $s_D^{\sharp 5}$ . Altererte akkorder får samme positionsbenevnelse som sine originalutgaver.

## **Forkortede noneakkorder**

Forkortede noneakkorder benevnes med en vertikal strek gjennom funksjonssymbolet, og tilføyelsen av et 9-tall, slik:  $\sharp^9$ . Dersom akkorden kun opptrer med ters, kvint og septim, noteres kun funksjonssymbolet, slik som dette:  $^D\sharp$ .

Det er ikke nødvendig å spesifisere hvorvidt nonen er liten eller stor, da det er underforstått at den er liten. Hvis slike strukturer opptrer med stor none, vil dette tilforordne en klingende grundtone, og det er ikke lenger snakk om noen forkortet akkord. I lys av dette, ser vi at  $^S\sharp^9$  klinger som  $^{\circ}D^6$ ,  $\sharp^9$  klinger som  $s^{b5}$  (utledet av  $+s^6$ ), og  $^D\sharp^9$  klinger som  $Tp^6$ . Andre fortolkninger av disse kan, avhengig av sammenhengen, naturligvis forekomme, men hovedpoenget er, at en stor none nødvendigvis tillegger akkorden en eller annen grundtonefunksjon, og som sådan gjør det uaktuelt å snakke om akkordene, funksjonelt og strukturelt, som forkortet eller ufullstendig

## **Parallellakkorder**

Parallellakkorder er lite forekommende i Jersilds harmoniske anskuelser, da disse ikke har noen egentlig funksjonell utlegning. I de tilfeller, der det er praktisk forsvarlig å fortolke akkorder som parallellakkorder, benyttes symbolene  $Tp$  og  $Dp$  for underparallellene til henholdsvis tonika og dominant, mens overparallellene betegnes med  $\bar{T}p$  og  $\bar{D}p$ . Subdominantparalleller forekommer ikke, da disse inngår i andre og mere funksjonelle tilforordninger. Parallellakkordene får i hovedregel positions plassering i plan ②, og er i liten grad funksjonelle.

En særlig bruk av parallellakkordene finnes i de skuffende kadenser. Den regulære skuffende kadens, fra dominanten til tonikas underparallell, betegnes  $D - T$ . Betegnelsen  $T$  er avhengig av å stå etter en dominant for å gi mening, da den betegner en skuffende oppløsning. Denne blir som oftest videreført som tredjedominant i moll -  $^{\circ}b$  - eventuelt med tonekjønnsendring hvis det er formålstjenlig, og får derfor positionsbenevnelsen ④.

Den dobbeltskuffende kadens – oppløsning til lavt sjettetrinn – er også, om enn betydelig sjeldnere, forekommende. Den betegnes med en variant av symbolet for den regulære skuffende kadens, og ser slik ut:  $D - \bar{T}$ . Forøvrig behandles den som en vanlig skuffende kadens (i terminologisk forstand).  $\bar{T}$  er identisk med  $^D\bar{D}^{alt}$ , og hører derfor til i position ③.



**Del I:  
Akkordstruktur**



# Kapittel 1: Akkorder med entydig treklangsstruktur / identifiserbar grundtone

## *Innledende bemerkninger*

Det skal understrekes at den romantiske harmonikk i utgangspunktet følger tradisjonelle, bærende prinsipper for harmonisk funksjonell syntaks. Selv om litteraturen viser utallige eksempler på, at harmonikken er utstyrt med en slik grad av tilleggstoner, tvetydigheter og alterasjoner, kombinert med en linjeføring som tidvis uthuler den funksjonelle strukturen, er det et uomtvistelig faktum, at all den romantiske musikk bygger på funksjonelle prinsipper<sup>110</sup>, slik de er utviklet gjennom barokk og wienerklassisisme. Grunnlaget for funksjonaliteten, er møysommelig beskrevet allerede hos Rameau.<sup>111</sup> Vi må anta at de fleste komponister i den romantiske perioden har kjent til dette verket, og i alle tilfeller de prinsipper som der er beskrevet. Grunnlaget for den funksjonelle harmonikk, er *treklangen*, hos Rameau beskrevet slik:

**On appelle Accord, la disposition de plusieurs Sons entendues ensemble, dont chacun est marqué par une Note dans l'une des Parties que l'on se propose. Le seul Accord dont nous ayons besoin à present, est le Parfait, qui est composé d'une Note que l'on met à la Basse, de sa Tierce, de sa Quinte et de son Octave, que l'on met dans les Autres Parties.<sup>112</sup>**

Som for all funksjonelt betinget harmonikk, er dette den første byggesten. Riktig nok finner vi ikke alltid fullstendige akkorder, men dette betinger at de toner som etter visse prinsipper er utelatt, oppfattes av øret som underforståtte premisser for den klanglige representasjon.

Når dette paradigmet er etablert, kan man begynne å snakke om suksessjoner av akkorder, og det er i dette henseende, at begrepet *funksjonalitet* blir relevant. Valget av nettopp treklangen som elementær byggesten, funderes i rent akustiske prinsipper med opphav i overtonerekken. Disse er det imidlertid ikke rom for å diskutere her.

## ***Et nærmere blikk på begrebet funksjonalitet***

Med funksjonell harmonikk, forstås logiske suksessjoner av akkorder, der de respektive klanger utøver en bestemt funksjon overfor hverandre, slik at de danner en *syntagme*. Nærmere forklart, vil dette si at det etableres et *tonalt centrum*, ut fra hvilket øret danner et referansepunkt for alle andre akkorder. Den akkord som

---

<sup>110</sup> Det skal her anføres at *modaliteten* tidvis opptrer i romantikken, og derved svekker funksjonaliteten. Dette skal diskuteres senere. Som hovedtrekk, bygger den romantiske musikk på funksjonelle prinsipper.

<sup>111</sup> Jean-Philippe Rameau: *Traité de L'Harmonie Reduite à ses principes naturels*

<sup>112</sup> Rameau: 3. bok, kap. 3, kfr. Appendix A for oversettelse.

representerer det tonale center, kalles *tonika*, og representerer et *stasispunkt*, et tonalt område som hviler i seg selv, og ikke har dragning eller affinitet til noen annen akkord.

For å forklare hvorledes akkorder forholder seg funksjonelt til hverandre, må man se på de mønstre som har utviklet seg med henblikk på dette, gjennom musikkhistorien. Dette er til dels et resultat av stemmeføringsmessig praksis fra den tidlige polyfoni, dels et resultat av foretrukne harmoniske vendinger, som har festet seg gjennom tradisjonen. Også her kunne man bruke betydelig plass på å beskrive overtonerekkens beskaffenhet, for å klargjøre den akustiske, eller altså rent fysiske siden av saken. Da dette faller litt utenfor rammene av herværende arbeide, vil jeg forsøke å redegjøre for hvorledes funksjonaliteten fortolkes ut fra de syntagmer som kan observeres i litteraturen. *Jan Maegaard* definerer det slik:

*Da der ikke af akkordernes struktur kan udledes noget princip for, hvordan man lader den ene akkord følge efter den anden, må der til grund for beskrivelsen af harmonisk sammenheng ligge en tolkning af den enkelte akkords funktion set i forhold til de øvrige akkorder inden for tonearten. Den tolkning, der her er tale om, er kommet til udtryk i den funktionsharmoniske teori. Det er imidlertid ikke sådan, at der blandt teoretikerne hersker enighed om alle elementerne i denne teori; der er tværtimod tale om ganske betydelige meningsforskelle selv med hensyn til ret afgørende aspekter. Når man alligevel med rette kan tale om forskellige udformninger af principielt en og samme teori, skyldes det, at der er ét fundamentalt grundsyn, som alle synes enige om, men blot drager forskellige konsekvenser af. Dette kan sammenfattes i tre teser: 1. Toneartens centrale klang og harmoniske tyngdepunkt er treklangen på 1. trin, tonica. 2. Den treklang, der i sig rummer den harmoniske spænding, som leder ind i tonica, er durtreklangen på 5. trin, dominanten. 3. Den harmoniske formel, der kortest og klarest definerer tonearten, er den tonale kadence bestående af tonica – subdominant (4. trin) – dominant – tonica. Med disse teser fastslåes, at treklangerne på 1., 5. og 4. trin er bærere af toneartens hovedfunktioner, tonica, dominant og subdominant, og at disse følger toneartens harmoniske grundsubstans. Herom er alle harmoniske teoretikere enige, og hermed hører også enigheden op.<sup>113</sup>*

Det skal her innskydes at meget er utviklet med tanke på funksjonell teori siden Rameau's dager, primært via tyske teoretikere i siste halvdel av 1800-tallet, og begynnelsen av 1900-tallet. Av disse er vel Hugo Riemann den som har vunnet mest anerkjennelse for sine teorier<sup>114</sup>, selv om meget av hans terminologi siden er blitt ansett som tungvint i forhold til praktisk analyse. Her i Norden, har *Finn Høffding*, *Otto Mortensen*, og *Povl Hamburger* vært toneangivende i materien.<sup>115</sup>

Før vi går videre med en diskusjon om de to ovennevnte funksjoner, dominant og subdominant, la oss se hvorledes Rameau beskriver en grunnleggende funksjonalitet:

**On appelle Cadence parfaite, toute les conclusions de Chant qui se font sur une Note tonique précédée de sa Dominante ; cette Note tonique doit être toujours entenduë dans le Premier Temps de la Mesure, pour que la conclusion puisse se faire sentir, et sa Dominante qui la précède en ce cas,**

<sup>113</sup> Maegaard 1981, s. 9

<sup>114</sup> *Musikalische Syntaxis*, Leipzig 1877

<sup>115</sup> F. Høffding: *Harmonilære*, Wilh. Hansen, Kbh. 1933, O. Mortensen: *Harmonisk analyse efter grundbasmetoden* Wilh. Hansen, Kbh. 1954, P. Hamburger: *Harmonisk analyse*, Aschehoug 1950.



**doit porter toujours l'Accord de la Septième, ou au moins le Parfait, parce que la Septième peut y être sous-entenduë.**<sup>116</sup>

Som det fremgår av ovenstående, bruker både Mægaard og Rameau *kadensen* som uttrykk for en beskrivelse av funksjoner mellom akkorder. Riktig nok er kadensen et slutnings- eller halvslutningsformular, men like fullt danner den basis for, at på hverandre følgende akkorder, kan beskrives som stående i et funksjonelt forhold til hverandre, ved det at harmoniske spenninger oppstår, hvilke må utløses i lavere spenning, inntil stasispunktet (tonika) er nådd. Kadensfenomenet skal straks belyses nærmere, men først er det på sin plass å vie litt oppmerksomhet til selve *dominantfenomenet*, og forsøke å utlede hva som konstituerer selve kjernen i funksjonaliteten, nemlig forholdet mellom dominant og tonika.

### ***Dominantforholdet***

Et betimelig spørsmål under denne overskrift ville være; hva er det som bevirker, at dominanten har så sterk affinitet mot tonika, og hvorfor oppfatter vi nettopp denne vendingen som så sterkt konkluderende?

En betydelig teoretiker, Ernst Kurth, hevder, på grunnlag av sin forskning, at vendingen *dominant – tonika* er en harmonisk uttolkning av den melodiske funksjon *ledetone – grundtone*.<sup>117</sup> Ser man på satsutviklingen i den tid da den funksjonelle harmonikk vokser frem, vil denne hypotesen i stor grad bekrefte seg selv, gjennom det objektivt påviselige faktum, at modaliteten i økende grad blev funksjonell gjennom den kromatiske alterasjon av visse toner i samtlige modi (med unntak for *frygisk*, hvis annet trinn har affinitet mot grundtonen), nettopp for å skape ledetonespenninger mot et tonalt centrum. Slik sett har ledetoneproblematikken vært et kraftig styrende element i dreiningen mot en funksjonell harmonikk. Ser vi på Rameaus tilnærming til det samme fenomenet, vil vi finne at dette allerede dengang blev teoretisk underbygget:

**La Notte sensible s'appelle ainsi, parce qu'elle ne se fait jamais entendre dans une Partie quelconque, que la Notte tonique ne la suive immédiatement ; c'est pourquoi l'on peut dire qu'elle fait sentir le Ton dans lequel on est (...).**<sup>118</sup>

Ut fra disse tesene, fremsatt av Kurth og Rameau, kan vi trygt konkludere med at ledetoneproblematikken har spilt, og spiller en vesentlig rolle i dominantens vesen. Imidlertid er det nok et forhold, som i stor grad bidrar til å etablere dominanten som

---

<sup>116</sup> Rameau, 1722, 3. bok, kap. 8, kfr. Appendix A for oversettelse.

<sup>117</sup> Kurth, 1956, Kap. VI, s. 75:

*Die Dominantwirkung selbst ist aber eine Folge von latenter, rudimentärer, nur schwach nachwirkender Energie im Akkord, die nicht mehr als Schärfe einer Dissonanz bemerkbar wird, aber als besondere Spannkraft doch ihre grundlegende Bedeutung für die Harmonik besitzt; sie stellt nichts anderes dar als eine Verfestigung der Leittonspannung, die sich zufolge ihres besonders deutlich hervortretenden Bewegungsdranges in die Tonika auch außerhalb des ganzen ausgeführten melodischen Skalenzusammenhangs wirkend erhält.*

Kfr. Appendix A for oversettelse.

<sup>118</sup> Rameau, 1722, 3. bok, kap. 13, kfr. Appendix A for oversettelse.

bærer av den funksjonelle harmonikk, nemlig kvintfallet. I de aller fleste tilfelle, innenfor rammene av strengt funksjonell harmonikk, vil vendingen dominant – tonika forekomme med grundtonebass. Herved oppstår en fallende kvint i bassen, og dette oppleves som sterkt konkluderende, nærmest som en form for “gravitasjon” mot tonalitetens stasispunkt. Dette kan forklares akustisk, ved det at kvinten representerer den første partialtonen i overtonerekken som byr på et forholdstall i svingningene som representerer noe annet enn umiddelbare derivativer av rekkens grundtone. I tillegg til disse to aspektene av dominanten, kan båndet til stasispunktet ytterligere bekreftes ved å legge til enda en ledetone, fornemmelig septimen, som nevnt i et tidlige citat fra *Traité*. Herved oppstår følgelig også en ledetone til tonikas ters, og stemmeføringen vil herved gi en styrkning av den funksjonelle tendens. Ut fra dette kan vi anføre følgende tre teser om dominantens vesen:

1. Ledetonen skaper en affinitet mot tonika ved at den fordrer spenningsutløsning opp mot tonikas grundtone.
2. Septimen skaper affinitet mot tonika ved at den fordrer spenningsutløsning ned mot tonikas ters.

Disse to første punkter beskriver også dannelsen av et tritonusintervall mellom ledetonen og septimen, som fordrer oppløsning i henhold til de beskrevne tendenser.

3. Kvintfallet i bassen skaper affinitet mot tonika ved den akustisk utledede “gravitet” mot det tonale centrum.

De to første tesene beskriver fenomener som er utledet av kontrapunktisk stemmeføringspraksis før og etter etableringen av den funksjonelle harmonikk, mens den tredje nok må betraktes som et genuint funksjonelt harmonisk element, selv om vi også finner dette fenomenet i rikt monn innefor kontrapunktikken. Dette synes imidlertid å være et fenomen som etableres som standard på et senere tidspunkt, som en konsekvens av den stadig mere harmonisk-funksjonelt orienterte tenkning.

## **Kadenser**

I en grunnleggende funksjonell harmonikk, er de klingende harmoniske forløp i meget stor grad styrt av *kadenser*, altså formularer som består av akkordsuksesjoner som i større eller mindre grad er *toneartsbekreftende*. Man kan gjennom satshistorien spore enkle kadensmønstre helt tilbake til polyfoniens spede barndom, og kimen til det hele er vel nevnt allerede hos *Franco*<sup>119</sup>, slik han formulerer det i den *Franconiske Lov*, som lyder slik:

*I Begyndelsen af Takten bør i alle Modi sættes Konsonans uden Hensyn til om den Iste Node er longa, brevis eller semibrevis.*<sup>120</sup>

---

<sup>119</sup> Én av de tidligste teoretikere, rundt midten av det 13. århundrede

<sup>120</sup> *In omnibus modis utendum est semper concordatiis in principio perfectionis, licet sit longa, brevis vel semibrevis.* Gerbert, 1784, Bind III, s. 13.

Dette sier ikke noe eksakt om akkurat kadensfenomenet som sådan – hvilket ville være en umulighet, da det enda ikke var oppstått – men danner grunnlag for en harmonisk tenkning som tar hensyn til *slutningsformularer*, endskjønt dette i høyeste grad er mere av en tolkning enn en utlegning av Francos lov.

Dette bekreftes ytterligere av *Tinctoris*,<sup>121</sup> som i sin avhandling *De Contrapunto* inndeler samklanger i klasser, der den første klasse av konsonanser innbefatter prim, oktav og kvint, som han beskriver at

...rager frem i enhver Komposition, og danner Hovedstøtterne i den.<sup>122</sup>

Herfra, og til den etablerte funksjonelle musikks kadensdannelse, er det en meget lang vei, men ovenstående citater viser at allerede i den tidligste flerstemmige musikk fantes en overordnet tanke om samklang, som gjennom musikkhistorien har utviklet seg relativt målbundet mot de kadenser vi kjenner fra den funksjonelle periode i historien. Det er observerbart gjennom den modale epoke, hvorledes det blir stadig mer fremtredende, at enkelte skalatrinn blir utsatt for kromatiske alterasjoner, slik at et kadensmønster trer frem, og funksjonaliteten gradvis utvikles, helt til modaliteten i stor grad forsvinner, for ikke å dukke opp igjen før mot slutten av romantikken.<sup>123</sup> Alt dette skjer på det bakteppe som Franco, Tinctoris, og adskillige andre tidlige teoretikere har trukket opp.

Når det gjelder romantikkens forhold til kadenser, er det for meg viktig å anføre et viktig prinsipp, for bedre å kunne forstå hvorledes kadensmønstrene benyttes – ikke bare i slutnings- og halvslutningsformularer, men også som et *modulatorisk*, eller (som senere skal forklares) *permuterende* element. I dette henseende, har jeg delt opp det tonale landskapet i tre hovedområder, som i et senere kapittel beskrives mer utførlig. Det første av disse områdene har jeg allerede diskutert, nemlig *stasispunktet*, det tonale centrum, som er et ubevegelig punkt uten affinitet til noe annet harmonisk område, nemlig *tonika*. Videre finnes et *centripetalt* område – de dominantiske akkorder, som har draging *mot tonika*, og et *centrifugalt* område – de subdominantiske akkorder, som har draging *bort fra tonika*. Ved erkjennelsen av disse tre hovedområdene, vil det være mulig å etablere en forståelse av den romantiske harmonikks vesen som en *dynamisk modulerende tonalitet*. Det vil si, at den romantiske harmonikk – i hvert fall i dens kulminerte utgave – ikke forholder seg til toneart i tradisjonell forstand, men svever fritt mellom forskjellige tonearter, manifestert gjennom hyppige kadenseringer, kvintskrittsekvenser og permutasjoner (omtolkninger). Dette gjør seg særlig gjeldende ved den uttalte *tonikaflukt* – aversjon mot tonikaplanet, som sees i stor grad hos de sene romantikere. Fenomenet kan i særdeleshet observeres i det utførlig omtalte verk *Tristan og Isolde* (1857 – 59) av Richard Wagner. Dynamisk modulerende tonalitet og tonikaflukt vil i senere kapitler bli grundigere omtalt, her følger kun noen kortfattede kommentarer om kadenser generelt.

Vi har allerede diskutert tonika-området som et *stasispunkt* i tonalitetsskurven. Jeg har funnet det formålstjenlig, for å klargjøre visse fenomener innen romantikkens

---

<sup>121</sup> Kapellmester ved Ferdinand den 1stes hoff i Napoli, forfatter av traktaten *De Contrapunto*.

<sup>122</sup> Jeppesen, 1968, s. 10.

<sup>123</sup> Her skal innskydes at modaliteten aldri blir helt borte i denne perioden, men at den ikke lenger er noe påviselig *hovedtrekk* i litteraturen.

forvaltning av funksjonaliteten, å benytte de ovenstående begreper *centripetal* og *centrifugal*, for de respektive dominantiske og subdominantiske funksjoner, og forståelsen av dette, er kritisk for forståelsen av den tonale kadens, og den romantiske tradisjons utbygning av denne.

Den centripetale siden består av dominantiske akkorder, altså akkorder som streber mot tonikas spenningsutløsende stasis. Selve den funksjonelle mekanismen i dette, har jeg ovenfor anført, og den trenger neppe nærmere beskrivelse. Imidlertid skal det anføres at det på centripetalsiden befinner seg flere akkorder enn bare den rene dominanten. Denne har selvsagt sin dominant (vekseldominanten), som i sin tur har sin, etc. Felles for alle disse akkordene, er at de utøver sin funksjon som akkorder som sammenkjedet “graviterer” mot tonika. I denne utbyggede formen, vil de utgjøre en fallende *kvintskrittsekvens* (hvilket ingenlunde er noen oppfinnelse romantikken kan gjøre krav på). Den ultimate avslutningen av en slik sekvens, vil være den *autentiske kadens*: **D – T**. Skjematisk kan dette oppstilles slik (for oversiktens skyld bemerkes at dette dreier seg om en *real* sekvens):

Fig. 1

$\bar{\bar{D}}_D \quad \bar{\bar{D}}_D \quad \bar{\bar{D}}_D \quad \bar{\bar{D}}_D \quad D_D \quad D \quad T$   
 centripetale funksjoner -----> stasispunkt

Teoretisk sett, kunne denne rekken av dominanter ha vært uendelig lang, men som senere kapitler vil vise, har en slik sekvens, dersom den er del av en funksjonell virkelighet, begrensninger i ytterpunktene, hvilket vil bli utførlig beskrevet senere hen. For øyeblikket, er det tilstrekkelig å akseptere prinsippet om at en rekke akkorder kan kjedes sammen til en dominantisk rekke som klingende representerer en affinitet mot stasisplanet. Den i parentes tilføyede septim på tonika, har i denne sammenhengen ingen betydning eller berettigelse.

Den andre siden av tonika – centrifugalsiden, består av akkorder som øker i spenning, altså har dragning *vekk* fra stasisplanet, og dette er de subdominantiske akkorder:

Fig. 2

$T \quad S \quad \bar{S}_S \quad \bar{\bar{S}}_S \quad \bar{\bar{\bar{S}}}_S \quad \bar{\bar{\bar{\bar{S}}}}_S$   
 stasispunkt    centrifugale funksjoner ----->

Den observante leser vil naturligvis umiddelbart observere, at dette på papiret ikke representerer noe annet enn en fortsettelse av den kvintskrittsekvens, som blev initiert i forrige eksempel, og den i parentes tilføyede septim på tonika, har nå fått sin berettigelse. Det spesielle med den, er imidlertid at den går “gal” vei, altså at den stiger i spenning (i forhold til tonika) i stedet for å synke. Spiller man denne sekvensen baklengs, får man plagale akkordforbindelser – altså kadenseringer som (på grund av den manglende ledetoneføring) er noe mindre funksjonelle enn de som

observeres på centripetalsiden. Slik sett kunne vi også kalle centrifugalsiden for den plagale side av stasispunktet.

En helhetlig fremstilling av disse tre funksjonelle områdene ville, ikke overraskende, se slik ut:

Fig. 3

The figure shows a musical staff with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains a sequence of chords. Below the staff, the chords are labeled with functional symbols:  $\bar{D}_D$ ,  $\bar{D}_D$ ,  $\bar{D}_D$ ,  $\bar{D}_D$ ,  $D_D$ ,  $D$ ,  $T$ ,  $S$ ,  $S_S$ ,  $\bar{S}_S$ ,  $\bar{S}_S$ ,  $\bar{S}_S$ , and  $\bar{S}_S$ . The first six chords are grouped under the label "centripetale funksjoner" with a dashed arrow pointing right. The  $T$  chord is labeled "stasispunkt". The last six chords are grouped under the label "centrifugale funksjoner" with a dashed arrow pointing right.

Ut fra denne oversikten, kan vi altså forsøksvis trekke en konklusjon over den velkjente rekkefølgen i den tonale kadens: **S – D – T**. Både dominanten og subdominantens akkorder kan sidestilles med tonika. Teoretisk sett burde de derfor være likestilte, men rent klanglig oppfattes dette ikke slik. Grunnen til dette er ganske enkel: Selv om begge akkordene teoretisk sett befinner seg i ekvivalent posisjon overfor tonika, skal vi ikke se forbi det faktum, at subdominanten i sin natur er centrifugal (med affinitet fra tonika), mens dominanten naturlig er centripetal (med affinitet mot tonika). Derfor plasserer subdominanten seg uvegerlig som tredje siste akkord i kadensforløpet, mens dominanten, med sitt betydelig mere konkluderende klangpreg (kfr. tidligere anførte forenklete akustiske forklaring) finner sin naturlige plass som direkte ledende til tonika. Man kan ikke overse det faktum, at tonika-akkorden naturlig fungerer dominantisk til subdominanten, og det er dette forholdet, som bevirker, at den plagale kadens har en mindre konkluderende klang, enn den autentiske. Således kunne den plagale kadens også ha vært kalt “omvendt autentisk”. Den tonale kadens er, med andre ord, en sammenføyning av de centrifugale og centripetale tendenser, og skaber som sådan et ekvilibrium, som oppfattes som sterkt toneartsbekreftende. Trekker vi denne konklusjonen ett hakk videre, er stasispunktet allerede før tonikas indtreden forberedt, på grund av at akkordene fra de respektive sider nærmest har “neutralisert” hverandres motstridende tendenser ved sin suksessive sammenstilling.

## Tonekjønn

I en strengt funksjonell harmonikk, slik vi f. eks. finner den i den stivbente akademiske firstemmige koralsats, er de respektive akkorders tonekjønn mer eller mindre låst til det diatoniske paradigme satsen utfolder seg under. I den forstand, vil en dursats alltid utvise en tonikaklang i dur, 2. og tredjetrinnsakorden i moll, subdominant og dominant i dur, tonikas underparallel i moll, og syvendetrinnsakkorden vil være ufullstendig (underforstått *forminsket treklang med dominantisk funksjon*). I moll vil vi observere de tilsvarende diatoniske fenomener, foruten at dominantens ters vil være hevet, slik at en fullstendig dominantvirkning oppnåes. Visse stemmeføringsmessige konfigurasjoner kan føre til mindre kromatiske endringer, særlig i moll, men forøvrig er tonekjønnet i utgangspunktet låst til det diatoniske paradigmet, og kromatiske alterasjoner utover ovennevnte, vil være fenomener knyttet til bikadenser og modulasjoner.

Utover i romantikken, er dette et prinsipp som i stor grad står for fall. Ofte kan man observere at akkorder opptrer med “galt” tonekjønn, særlig på centrifugalsiden, men også de centripetale funksjoner vil ofte være gjenstand for tonekjønnskifte. Som det vil fremgå av senere utlegninger, vil tonekjønnskifter hyppig også oppstå i forbindelse med tillagte toner i akkordene, og ved permutasjoner. Et tonekjønnskifte er ikke *per se* noen nyvinning fra den romantiske satskulturs side, men dette er et virkemiddel som i den foregående periode i musikkhistorien er blitt brukt ytterst sparsommelig, formentlig de auditive konsekvensene er meget store i henhold til klarheten i tonalitetskurven. Fenomenet er beskrevet allerede hos Rameau:

**L'on peut regarder comme Nottes toniques, toutes celles qui portent des Accords parfait, et comme Dominants toutes celles qui portent des Accords de Septième ; avec le différence que l'on est obligé de distinguer la Dominante tonique de celles qu'on appelle simplement Dominantes, en ce que la Tierce de la Dominante tonique doit être toujours majeure, au lieu que celles des autres Dominants est souvent mineure. N'y ayant point d'autres Nottes tonique dans le Ton d'Ut, que cet Ut même ; l'on ne peut donc donner un Accord parfait qu'à cet Ut. N'y ayant point d'autres Dominante tonique dans ce même Ton, que Sol, l'on ne peut par conséquent donner l'Accord de Séptième avec le tierce majeure qu'à Sol. Ces deux Accords, le Parfait et celui de Septième, sont, pour ainsi dire, les seuls qu'il y ait dans toute l'Harmonie ; car tout autre Accord est composé de ces deux premiers.<sup>124</sup>**

Det skal her bemerkes at Rameau opererer med et visst terminologisk avvik i forhold til våre dagers dominantbegrep, når han snakker om andre dominanter, men like fullt forsvarer han at dominantiske akkorder kan opptre i moll, med det absolutte forbehold, at penultima-akkorden, tonikas dominant, alltid skal opptre med durters. Vi kan her vikle oss inn i en lang og betent diskusjon om subdominanter og vekseldominanter, primært med tanke på 2. trinns mollakkord med liten septim, som i Jersild terminologi kan tolkes både som subdominant med tillagt sekst i bassen, eller som mollvekseldominant med septim. Denne diskusjonen blir innenfor disse rammer lite fruktbar,<sup>125</sup> og for den videre diskusjon lar vi omstendighetene, med hjelp av gehøret, bestemme hvilken analytisk bestemmelse som best kommer til anvendelse.

Hva sier så Jersild selv om tonekjønnsproblematikken? Nedenstående citat kan hjelpe til å kaste lys over hvorledes han betrakter dette:

*Ikke mindst i romantisk harmonik er varianttonearternes indbyrdes lån af akkordformer så udbredt et fænomen, at det spørgsmål må melde sig, hvorvidt det er relevant fortsat at fastholde en analytisk terminologi, der udviser væsentlige forskelle alt efter hovedtoneartens tonekøn. Også i kraft af altereringsteknikkens stærke tiltagen udvikles en række akkordtyper, som ikke utvetydig peger mod enten dur eller moll, og som derfor også er medvirkende til, at grænsen mellem de to tonekøn udviskes. I det her anvendte analyseprincip er derfor ud fra bl. a. disse synspunkter, varianttonearterne sidestillede, således at f. eks. toneartsbetegnelsen es: både står for es-dur og es-moll. Kun hvor den enkelte akkords tonekøn står klart i modsætning til, hvad øret ventede, vedføjes det i*

<sup>124</sup> Rameau, 1722, 3. bok, kap. 9, kfr. Appendix A for oversettelse.

<sup>125</sup> For en nærmere diskusjon om denne dualiteten henvises til Povl Hamburgers avhandling *Subdominante und Wechseldominante*.

analysen, for T-akkordens vedkommende med betegnelserne  $^+T$  og  $^oT$  svarende til akkorden i henholdsvis dur og moll.<sup>126</sup>

Her settes fingeren på et vesentlig punkt, som nesten må sies å være en forutsetning for forståelsen av den romantiske harmonikks natur; nemlig at tonekjønn synes i større grad å handle om farvelegning, eller lyssetting av harmonikken<sup>127</sup>, selv om det tidvis skulle bevirke at funksjonaliteten svekkes ved at en dominantisk eller subdominantisk akkord (eller dennes alterasjoner / substitusjoner) skulle få “galt” tonekjønn. Imidlertid ser det ut til at det er et temmelig ubrytelig prinsipp, at hoveddominanten, den som gir den endelige spenningsutløsningen mot tonika – beholder sin durters. Hva angår øvrige forbindelser, og særlig akkorder som befinner seg i subdominant / vekseldominantområdet (hos Jersild benevnt som  $\textcircled{3}$  - planet) opptrer de nesten like hyppig i moll som i dur. Dersom vi betrakter ovenstående oppstilling over hierarkiet i centripetal- og centrifugalsidene av tonaliteten, kan det tenkes at disse forbindelsene, som alle har svakere affinitet mot tonika på grunn av sin mere distale plass i det tonale hierarkiet, rett og slett konstituerer sine dominantiske relasjoner ved kvintrelasjonen dem imellom, i langt større grad enn ved en tradisjonell ledetoneføring. Riktignok observerer man i stor grad at disse akkordene opptrer med tilleggstoner som kan gi visse tendenser, men disse tendensene er ikke alltid entydige i forhold til akkordenes strengt logiske videreføring. Imidlertid kan en høyere dissonansgrad nok være med på å styrke den auditive relasjonen mellom akkorder som i tradisjonell funksjonell harmonikk ikke klinger tilfredsstillende i suksisjon, enten ved hjelp av fellestoner som styrker det harmoniske slektskapet dem imellom, eller ved tendestoner som føyer dem pent sammen ved hjelp av stemmeføring. Man må vel formode at den lyttemessige erfaring som er opparbeidet under den forløbne funksjonelle periode har bidratt til å gjøre øret så godt vant med akkorder i kvintrelasjon til hverandre, at et trent øre lettere “godtar” den mere diffuse, men dog funksjonelle harmonikk som utkrystalliserer seg sent i romantikken, slik at kvintrelasjonen i seg selv er tilstrekkelig til at det tonale slektskap oppfattes. Enn så hyppig som dette forekommer, sees det ytterst sjelden at penultimadominanten opptrer med lav ters, slik som i nedenstående eksempel:

Eks. 1-1: Puccini: “Non piangere Liù” fra Turandot

The musical score consists of two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "ri - de più!". The piano accompaniment features a triplet in the right hand and a triplet in the left hand. The score includes dynamic markings like "dim." and "rit.". Below the piano part, there are chord symbols: eb: °s<sub>D</sub>°, °s<sub>D</sub>, °s, °D<sub>D</sub>7, °D<sub>7</sub>, and T.

<sup>126</sup> Jersild, 1970, Kap. III.

<sup>127</sup> Og i Wagners harmonikk, samt perioden forut for århundredeskiftet synes den også å være et visst resultat av dreiningen mot en mere lineær sats, slik at visse tonekjønnssubstitusjoner ikke bare handler om klanglig raffinement, men også viser konsekvens i den formbærende linjeføring.

Eksemplet utviser en tonalitetsskurve som nesten ikke kan regnes som funksjonell. Ut fra en grundbassanalyse, er alt i orden med tanke på akkordenes forhold til hverandre, men her er samtlige funksjoner i moll. At subdominanten opptrer med lav ters, er på ingen måte uvanlig, men at både vekseldominanten og dominanten utviser det samme, er med på å svekke det (funksjons-)tonale rammeverk. Går man nærmere inn i tendenser i hele arien, vil man fort kunne se at den lave tersen i vekseldominanten, og tilsvarende i dominanten kan tilskrives en *dorisk* modus; med andre ord er det et diskusjonstema om utsnittet i det hele tatt kan betraktes som funksjonelt, selv om de mest fornødne kriterier er oppfylte.

Dette kapittels tittel, “akkorder med entydig treklangsstruktur / identifiserbar grundtone”, indikerer at vi her diskuterer tonale strukturer der akkordenes struktur ikke levner tvil om hva vi har for oss, eftersom det her utelukkende er tale om lett identifiserbare treklangsstrukturer<sup>128</sup>, og følgelig ikke kan være tvil om hvilke grundtoner vi har for oss. Dette gir oss ingen spesifikke problemer i analysen, så lenge satsens tonale syntaks er hensyntatt. Ytterligere ett eksempel skal gis, for å understreke det basale i den romantiske harmonikkens aller enkleste form:

Eks. 1-2: Chopin: Nocturne  
i g-moll, op. 37 no. 1, tt. 49  
- 52:

Ved betraktningen av dette eksemplet, finner vi en harmonisk syntaks som er klar og utvetydig,<sup>129</sup> og alle akkordene har en lett identifiserbar struktur og grundtone. Taktene 45 – 48 utviser til overmål en ren grundtonebass, og det eneste aspektet ved disse taktene som kunne skape forvirring for et utrenet øre, er den *skuffende kadens* som opptrer i takt 48. I linje to, finner vi meget av det samme, foruten to akkorder med ters i bassen. Her foregår også to *permutasjoner*, altså omtolkninger av harmonisk centrum. I henhold til foregående diskusjon, er det også interessant å merke seg de tre forekomstene av dominante funksjoner ( i hhv. taktene 49, 50 og

<sup>128</sup> Det skal riktig nok innrømmes at enkelte av eksemplets akkorder har tilføyede toner. Mer om dette følger i neste kapittel.

<sup>129</sup> Man kan selvsagt diskutere de harmoniske omtolkningene i takt 49, men hovedfokuset i dette kapitlet, er tross alt akkordstruktur.



51) med lav ters. Denne noe svekkede dominantiske relasjonen gir, til tross for den manglende ledetone, en grundtonesyntaks som er konsekvent for det funksjonelle mønster, og dette er et faktum vi ikke kan se forbi, når diskusjonen om molldominanter skal tas opp. Dette samsvarer forøvrig med Rameaus påstander<sup>130</sup> om at det bare er tonikas dominant som *absolutt* skal ha stor ters.

Som en konklusjon i dette kapitlet, kan vi slutte at akkorder som bygger på rene treklangsstrukturer med klart identifiserbar grundtone, ikke byr på noen spesielle utfordringer i analysen, annet enn ved eventuelle fortolkninger ved permutasjoner. Per se, er dette et materiale som er nokså enkelt å hankses med.<sup>131</sup>

## Kapittel 2: Akkorder med tilleggstoner og / eller tvetydig grundtone

I den romantiske litteratur kan man med hyppighet observere at akkordene utstyres med en eller flere tilleggstoner, som enten er funksjonelt eller kontrapunktisk begrunnet – eller i andre tilfeller – tillagt som en særlig farvevirkning i det harmoniske forløb. I de fleste tilfeller vil en kjennskap til den syntaks som ligger til grunn for tonaliteten bevirke at disse er lette å identifisere, men tatt i betraktning at slike tilleggstoner kan tilsløre treklangsstrukturen, vil det i visse tilfeller by på problemer med fortolkningen av akkordenes grundtone. Denne problemstillingen har heller ikke sitt egentlige opphav i romantikken, men blir utover 1800-tallet stadig mer aktuell eftersom den oppstår betydelig oftere. Det klassiske eksemplet på en slik problemstilling, er følgende:

Eks. 2-1 Grieg: *Springar*,  
op. 17, no. 1:

c: T Dalt fr. D7 D<sub>5</sub> D7 T S<sub>D</sub> D<sub>D</sub>7 D7 4-3 5\* D7 S b<sub>5</sub>\*\* T

Her er det flere aspekter som er interessante å diskutere, med henblikk på akkordstrukturens rolle i tydeliggjøringen av funksjonene. Det første virkelige usikkerhetsmoment kommer i overgangen mellom takt 43 og 44. I slutten av takt 43

<sup>130</sup> Kfr. fotnote 123.

<sup>131</sup> I denne sammenheng er det selvfølgelig rom for å debattere hvilken *funksjon* slike akkorder tillegges, men det er ingen problemer knyttet til å identifisere akkordene.

observerer vi en *dynamisk tonika*<sup>132</sup>, og forventer etter dette å høre en subdominant på ters. Ved neste akkords inntreden, stemmer basstonen, men tonen *d* i melodien hører ikke hjemme her. Denne midlertidige forvirringen blir imidlertid avklart i neste taktslag, da det blir klart at det her dreier seg om en vekseldominantfunksjon. Det skal anføres at den klingende struktur på første taktslag med letthet kunne oppfattes som en slags subdominant.

Går vi videre til takt 45, finner vi problemstillingen igjen. Akkorden på andre taktslag (merket \*) kan, ut fra en grundbassforståelse, leses som  $^{\circ}D^7$ , og dette kunne nok fullt ut forsvares, når man tar i betraktning hva jeg tidligere har skrevet om molldominanter. Også tatt i betraktning at den står mellom to dominanter, skulle man finne det naturlig at en vekseldominantisk tolkning var riktig, men her skal bemerkes at det modale preg man tradisjonelt har søkt å unngå ved vendingen D - S, ikke gjør seg gjeldende i dette tilfellet, både på grunn av stemmeføringen, og det faktum at en subdominantisk tolkning ville implisere en *tillagt sekst*. Denne seksten øker det tonale slektskapet mellom D og S og følgelig blir det tonale forløpet ikke så modalt klingende. Slike tillagte sekster, har en langvarig forankring i musikkhistorien. Rameau omtaler fenomenet under behandlingen av irregulære kadenser i sin *Traité*, og beskriver det slik:

**La Cadence irreguliere \* [\* Voyez le Second Livre, Chapitre VII. in marg.] se fait ordinairement sur une Dominante, précédée de sa Note tonique, au lieu que la Parfaite se fait sur une Note tonique précédée de sa Dominante, cette dernière Cadence se faisant en descendant de Quinte, et l'irreguliere en montant de Quinte; de sorte que celle-cy peut se faire encore sur la Note tonique, précédée de sa quatrième Note, puisque descendre de Quarte ou monter de Quinte, c'est la même chose. Les deux Nottes qui terminent cette Cadence, doivent porter naturellement l'Accord parfait, mais en ajoutant la Sixte à l'Accord parfait de la première, la conclusion se fait mieux sentir, et l'on en tire même une suite d'Harmonie et de Melodie fort agréable.**

**Cette Sixte ajoutée à l'Accord parfait, forme l'Accord de la grande Sixte, que porte naturellement la quatrième Note, lorsqu'elle précède immédiatement la Dominante tonique; ainsi en passant de la quatrième Note à la Tonique par les mêmes Accords que cette quatrième Note doit porter en montant sur la Dominante, et que la Tonique doit porter naturellement, cela forme une Cadence irreguliere; de même qu'en passant de la Note tonique à sa Dominante, en ajoutant une Sixte à l'Accord parfait de la première.<sup>133</sup>**

Rent auditivt, bevirker denne tillagte seksten et styrket slektskap mellom S og D, ved at de får en fellestone,<sup>134</sup> men det mest interessante ved denne tillagte seksten, er at den får skillet mellom subdominantisk og vekseldominantisk funksjon til å blekne hen. I klassikken, og tidligere, har dette ikke budt på de aller største utfordringer – særlig ikke i klassikken med sine strenge krav til klarhet i tonalitetskurven – men etter hvert som den romantiske stil vokser frem, og vi stadig oftere ser centripetale funksjoner med lav ters, blir det ofte en vurderingssak hvorvidt man har å gjøre med en subdominant eller vekseldominant. Her blir man nødt til å konsentrere valg av analytisk begreb om hvilken sammenheng akkorden står i. Befinner omgivelsene seg

<sup>132</sup> En akkord som har tonikas toner, men utøver en annen rolle, i dette tilfellet, som dominant til subdominanten,  $^{\circ}D$ , men finnes også som subdominant til dominanten,  $D^{\circ}$ .

<sup>133</sup> Rameau, 1722, 3. bok, kap. 16, kfr. Appendix A for oversettelse.

<sup>134</sup> Dominantens kvint blir altså antecipert i subdominanten.

overveiende på centripetalsiden, ville det være formålstjenlig å tolke den som vekseldominant. Befinner akkorden seg derimot i et centrifugalt miljø, vil det være logisk å tolke den subdominantisk. I en kadens vil det imidlertid kanskje være formålstjenlig å tilstrebe mønsteret i den tonale kadens S – D – T, men avhengig av basstoner og doblingsproblematikk, vil dette også ofte være en skjønnsvurdering. For ytterligere å skape forvirring, må det nevnes at i foregående eksempels takt 45 også befinner seg en akkord merket \*\*. Denne vil også være gjenstand for tolkning, i det den kan tolkes både som subdominant med tillagt sekst og senket kvint -  $s^{b5}$ , eller som mollvekseldominant med tilagt sekst -  ${}^oD^6$ . Dessuten klinger dens senkede kvint (som skulle vært notert som *cess*) som en ledetone, og plasserer akkorden i et slags grenseland mellom subdominantisk og dominantisk funksjon. Tolkningen er altså ikke entydig. Forøvrig vil akkorder av typen  $s^{b5}$  omtales grundigere på et senere tidspunkt. Problematikken vekseldominant vs. subdominant er et massivt felt, som ikke kan taes opp i full bredde her. Imidlertid vil en betraktning over de respektive to akkorders plassering i kadensmønsteret kunne gi verdifull informasjon. Følgende to eksempler fra Bachs koralproduksjon, vil kunne gi en pekepinn:

Eks. 2-2: J. S. Bach: "In  
meines Herzens Grunde"  
fra Johannespassionen,  
BWV 245:

dich hast geblut't zu Tot.

ess: S<sub>D</sub> S S<sub>D</sub> D<sub>D</sub> D<sup>7</sup> T

Eksemplet viser hvorledes subdominantens position her er erstattet med vekseldominanten. Denne står altså i ovenstående kadens som *antepenultima-akkord*.

Eks. 2-3: J. S. Bach: Für  
deine Thron tret'ich  
hiermit, BWV 327:

- men Sün-der, nicht!

Bb: D<sup>7</sup> T S<sup>6</sup> D<sup>7</sup> T

Eksempel 2-3 utviser det samme kadensmønsteret, men her er det subdominanten<sup>135</sup> som står på antepenultimaplassen. I og med at disse to utlegningene av

<sup>135</sup> Bemerk dog at denne subdominanten ikke har kvint – relasjonen til (moll-)vekseldominanten forblir imidlertid den samme.

akkordstrukturen er temmelig tonalt beslektede, kan de fylle samme funksjon, nemlig funksjonen som tredje siste akkord i kadensen. De er således utskiftelige med hverandre.<sup>136</sup> Forøvrig er det aldri kommet til noen konklusjon om hvorvidt den ene eller den andre utlegning er den korrekte. Povl Hamburger skriver følgende:

*Efter grundlæggelsen af den egentlige harmonilære i det 17. aarh. naar man efterhaanden frem til inden for denne disciplin at betragte  $S^{\circ}$ -klngen som akkord, og vurdere den efter dens harmoniske væsen (Mattheson, 1713), og med Rameau (1736 og senere) rettes den spekulative teoris søkelys ogsaa mod denne samklang. Dermed opstaar det i indledningen omtalte problem vedrørende  $S^{\circ}$ . Rameau selv synes nærmest tilbøjelig til – i overensstemmelse med teorien om alle akkorders tersvise oppbygning – at gaa ind for omvendning, uden dog at naa længere end til en kompromisløsning: Ved forbindelsen  $S - D$  drejer det sig om en omvendning, ved forbindelsen  $S - T$  om grundakkord med tilføjet dissonans. (Double emploi). I den følgende tid deles musikteorien paa det spørgsmaal i to ret skarpt adskilte lejre. Medens tertsofbygningsteoriens tilhængere (særl. Kirnberger, 1774 – 79) energisk modsætter sig Sixte ajoutée-opfattelsen, forfægtes denne konsekvent af funktionslærens pionerer (særl. Daube, 1756). Med Riemanns “underklangs”-teori (moldualismen) opnaar denne opfattelse sin yderste, men tillige temmelig hasarderede spids (...). I indeværende aarhundrede har adskillige teoretikere taget mer eller mindre stærk afstand fra Riemanns lære. Paa besindig vis saaledes især Louis og Thuille (1907), i hvis arbejde betragtningen af  $S^{\circ}$ -akkorden har ført saavel til genoplivelse af Rameaus double emploi som til erkendelsen af den i  $S^{\circ}$  tilstedeværende dobbelfunktion ( $S + VD$ ).<sup>137</sup>*

Det har altså til dags dato, ikke vært mulig å trekke noen absolutte konklusjoner hva angår denne problemstillingen, og man får i det henseende bruke sitt gehør og sin sunne fornuft i de tilfeller problemet påtreffes. Det skal dog bemerkes, at begge utlegninger er ekvivalente i kadensmønsteret, og følgelig er distinksjonen mellom dem mest av teoretisk art, men like fullt en aktuell problemstilling, særlig hva angår kadenshistorien.<sup>138</sup>

Går vi litt videre ut i romantikken, kan vi se en bruk av tillagt sekst, som i større grad dreier seg om farvevirkning, selv om den her også spiller en tradisjonell rolle i et kadensmønster:

Eks. 2-4: Borodin: “Ach! Gdye, ty, gdye?” fra Prins Igor:

46

мой?                    Встань,                    при - ди                    ко мне!  
 - ber                    rise,                    our    trust                    to    keep!

с:    T                    Sp<sup>6</sup>                    S<sup>6</sup>                    -                    -                    -    D<sup>13</sup>                    T

<sup>136</sup> Dette kommer vi tilbake til i diskusjonen om positionskategoriene – prinsippet om innbyrdes utskiftelighet i positionskategoriene.

<sup>137</sup> Hamburger, 1955, Resumé in Dänisch, s. 236.

<sup>138</sup> Kfr. Hamburger, 1955, kap. “Der Grundakkord”, s. 130.

Det harmoniske grundrisset i dette eksemplet er av tradisjonell beskaffenhet, men er farvelagt med tillagte sekster hele veien. Den først inntreffende seksten, i  $^{\text{SD}}$ -funksjonen, er et melodisk ornament, som ikke desto mindre er med på å sette en særlig farve til akkordikken. Den påfølgende subdominant utviser en akkord som ikke uten videre er lett å karakterisere auditivt, av den grund at den ligger med kvinten i basstemmen, mens tilleggstonen – seksten – dobler melodien med pendling mellom sekst og ters. Om det ikke var for den endelige kadensering mot tonika i takt 49, kunne denne akkorden like gjerne vært betraktet som  $^{\text{op}}$ . Det er forøvrig interessant å merke seg pendelbevegelsen i bassen, som i subdominanten blir til en pendling mellom kvint og none. Dette gir selvsagt et særpreg i akkordklangen, men er også med som et strukturbærende element i kadensen, og gir en konsekvens i linjeføringen i bassen. Funksjonen  $^{\text{D}13}$  representerer også en tillagt sekst, da benevnelsen 13 representerer sekst i oktav (tredecim). Dette er en meget anvendt funksjon i romantikken, da den tillagte sekst har stor affinitet til tonikas grundtone via trinnvis nedadgående bevegelse. I de fleste tilfelle opptrer den med utelatt kvint, none og undecim, og som oftest i grundstilling. Svært ofte vil man også kunne observere sekstens trinnvise oppløsning nedad til tonikas grundtone. 13-begrepet kommer til anvendelse når akkorden også innehar septim.

I alle hittil belyste eksempler, har den tillagte sekst vist, i det minste et riss av, funksjonell begrunnelse. Det finnes imidlertid i den sene romantiske tradisjon, en viss påviselighet av sekster som *ikke* utøver noen annen rolle enn å farvelegge akkordikken, og som sådan ikke finner sin berettigelse i hverken kadenser eller funksjonelle tendenser, slik som man f. eks. kan observere det hos Richard Strauss:

Eks. 2-5: R. Strauss: Also sprach Zarathustra, 8. del: "Das Tanzlied", tt. 527 – 534:

The image shows a musical score for the piece "Das Tanzlied" from Richard Strauss's "Also sprach Zarathustra". The score is divided into two systems. The first system, measures 527-534, is marked "im Zeitmass." and "etwas zurückhaltend.". It features a piano part with a melodic line and a string part with a rhythmic accompaniment. The piano part has a trill in measure 531. The score includes performance instructions like "p", "sfz", and "Vl. 1. Br.", "Vl. 2.", "Tr.", "u. Hf.", "Cb.". The score is annotated with chord symbols: T, 6s, D<sup>6</sup>, D<sup>7</sup>. The second system, measures 531-534, is marked "im Zeitmass, mit lebhaftem Schwung." and "Molto cresc.". It features a piano part with a melodic line and a string part with a rhythmic accompaniment. The piano part has a trill in measure 531. The score includes performance instructions like "ff", "Vc.", "Cb.", "pizz.". The score is annotated with chord symbols: T, D<sup>p9</sup>, S<sub>D</sub><sup>6</sup>, D<sup>p9</sup>, S<sub>D</sub><sup>6</sup>.

$S_{D^6}$     $D_{p^9}$     $S_{D^6}$    -    $D_{p^9}$     $S_D$    -   -    $D^7$    -   -    $S_D$     $D^7$

I dominanten i takt 530, kan den tillagte sekst nok betraktes som en forholdningstone som forbereder kvinten i den påfølgende akkord, men i det videre forløb, kan man nok ikke se noen funksjonell begrunnelse for de tillagte sekster i de dynamiske tonika-akkorder. Dette må formodes å være begrunnet i rent klanglige effekter.<sup>139</sup>

Til dette punkt, har det blitt snakket meget om sekster. Imidlertid begrenser ikke romantikeren seg til seksten som tilleggstone. Det finnes rikelige eksempler på at også kvart, septim og none i stor grad brukes i det funksjonelle mønsteret. Av disse er nok den lille septim den tilleggstone som i størst grad benyttes som funksjonelt strukturelement, da den, som jeg har vist tidligere, styrker de centripetale relasjonene mellom akkorder. Likefullt finner vi den også brukt som farveeffekt uten funksjonell begrunnelse, og da gjerne tilføyet til en subdominant. Selvsagt kan enhver akkord tillegges en septim, men i de fleste tilfelle vil den da benyttes til å skape en dominantisk relasjon til neste akkord. Følgende passage fra Liszts Dante-sonate utviser imidlertid en litt annen tendens:

Eks. 2-6: Liszt: *Après une lecture de Dante*:

$f\#: D_S^6 - b6 - 5 - \#4 - 4 - D^7 - 6 - b6 - p^9 - b5 - \#5$

$D_{D^6} - b6 - 5 - D_{D^7} - \#7 - D_{p^9} - D_{D^6} - b6 - 5 - D_{D^7} - \#7 - D_{p^9}$

Som man vil se, har vi her å gjøre med en akkordrekke, der alle akkordene står i kvintforhold til hverandre. Imidlertid er dette ikke en “vanlig” kvintskrittsekvens, i

<sup>139</sup> Som sådan kan dette kanskje sees på som et impresjonistisk trekk?

den forstand at det er en stigende sekvens.<sup>140</sup> En slik stigende dominantrekke, vil nødvendigvis by på stemmeføringsmessige problemer når det kommer til tillagte septimer (hvilke kan observeres i eksemplets annen, tredje og fjerde takt). Eftersom progresjonen motvirker de centripetale tendensene i akkordene, må motivasjonen av den tillagte septim være mer av klanglig art. Imidlertid viser Liszt en tydelig løsning på selve stemmeføringsproblemet; Septimen kan ikke videreføres til tersen i resolusjonsakkorden, både fordi den videreføres til en annen akkord, og fordi denne tonen ikke finnes i den akkord den leder til. Derfor viderefører Liszt disse septimakkordene til forkortede noneakkorder over samme (underforståtte) grundtone. På grund av den forkortede noneakkordens mere prismatiske natur,<sup>141</sup> er det uproblematisk å videreføre septimen et halvt trinn opp, til den påfølgende akkords ters. Slik sett er Liszts behandling av stemmeføringsproblematikken i denne konfigurasjonen en slags speiling av den tradisjonelle metoden. I et autentisk forhold føres septimen et halvt trinn ned til påfølgende akkords ters – i ovenstående *plagale* forhold, videreføres septimen i en forkortet akkord, før den føres *et halvt trinn opp* til tersen i videreføringsakkorden. Slik sett blir disse septimene intet strukturbærende element, men et klanglig og linjeføringsmessig aspekt i progresjonen. Legg forøvrig merke til den utpregede bruk av akkordfremmede toner i linjeføringen. Disse griper i liten grad inn i det harmoniske fundamentet, men bidrar til å farvelegge forløpet i betydelig grad.

Som nevnt ovenfor, er subdominanter ofte gjenstand for tilleggstoner. På grund av deres centrifugale natur, er disse mere velegnet for klanglige tilleggstoner, da dette bare i meget beskjeden grad vil forkludre deres funksjonelle spenning.<sup>142</sup> Subdominanter med tillagt septim finnes i rikt monn<sup>143</sup>, som oftest når akkorden står i moll, men vi finner også eksempler, om enn relativt sjelden, på dursubdominanter med tilføyhet liten septim, som ikke hensyntar den centripetale effekt som oppstår, slik det fremgår av neste eksempel:

Eks. 2-7: C. Franck:  
Orgelkorall no. 1 i e-dur:

e: S<sub>7</sub> D<sub>♭</sub>9 s<sub>♭</sub>5 D<sub>7</sub> T

g:  $\left[ \begin{array}{l} D_{\flat}^{\text{alt}} \\ S^7 \end{array} \right]$

<sup>140</sup> Dette fenomenet vil bli næmere belyst i kapitlet om kvintskrittsekvenser.

<sup>141</sup> kfr. kapitlet om akkorder uten grundtone, s. 34

<sup>142</sup> I tillegg er subdominanten også ofte benyttet som *permutasjonsakkord*, hvilket skal belyses senere.

<sup>143</sup> Det er her tale om både stor og liten septim.

g: T — [ S<sub>D</sub> ]  
 h: [ <sup>o</sup>D<sub>D</sub>alt S<sub>7</sub> — T ] es: [ <sup>o</sup>D<sub>D</sub>alt S<sub>7</sub> — S<sub>D</sub><sup>7</sup> ]

Her utvises en akkordfølge der de omtalte forbindelsene videreføres plagalt (med unntak for den første forekomst i eksemplets første takt), og det er interessant å observere hvor fritt septimen videreføres. Også her ser det ut til å være en viss konsekvens i at septimen videreføres til ters i neste akkord, enten som liggetone, hvis påfølgende akkord er i moll, eller en halvtone opp, om den føres til en durakkord.

Langt vanligere er det imidlertid å finne subdominanter med stor septim, slik det vises i tredje takt av eks. 2-8. Her er septimen dessuten et resultat av stemmeføring – den er forberedt i foregående akkord. I den femte takten, sees derimot en dursubdominant med lav septim, som ikke videreføres plagalt, men som står som ledd i en kadens. Også her er septimen en forholdningstone, og også her videreføres den oppover, men i dette tilfellet til akkordens grundtone, før vekseldominanten settes inn. Den sjette og syvende takten viser dessuten også to mollvarianter av subdominanten, med tilføyet henholdsvis stor sekst og liten septim.

Eks. 2-8: C. Franck:  
 Orgelkoral no. 2 i h-moll:

h: D<sub>D</sub>alt S <sup>o</sup>S<sup>6</sup> D d: [ D<sup>#5</sup> ]  
 [ S<sub>D</sub> <sup>#5</sup> +S<sup>7</sup> D<sub>D</sub> D<sub>4</sub><sup>6</sup> D D<sup>#5</sup> ] fis: [ T<sup>7</sup> ]  
 [ +S<sup>7</sup> D<sub>D</sub> ]

fis: D<sub>4</sub><sup>6</sup> D D<sup>#5</sup> <sup>o</sup>S<sup>6</sup> D<sub>D</sub>alt S<sup>n</sup> <sup>o</sup>S<sup>7</sup> ♯<sub>9</sub> D<sub>9</sub> D<sub>D</sub><sup>a</sup> D<sub>4</sub><sup>6</sup> D<sub>7</sub> T



Hva angår den siste, septemiserte subdominant, skal anføres at septimen her videreføres “korrekt”, til tross for at den lave tersen svekker det dominantiske preget. Grunnen til at dette lar seg gjøre, er at videreføringsakkorden -  $\Phi^9$  - med underforstått grundtone på ciss, også kunne representere  $\bar{\Phi}^9$ , hvis grundtone er e – altså kan dette akustisk sett representere et dominantforhold, selv om det ikke videreføres slik.

Nonen er også en akkordfremmed tone som i stor grad bidrar til den farverige harmonikk som kan observeres i den romantiske perioden. Som tilleggstone til funksjoner, skaber den ikke noen uttalt funksjonell virkning, utover at den kan styrke akkordslektskab gjennom å danne fellestoner mellom suksessive akkorder. Dette gjelder for store noner. Den lille nonen er så vidt krass i samklang, at den selv i denne perioden i stor grad blir unngått. Som samklangsintervall påtreffes den imidlertid fra tid til annen, f. eks. i ouverturen til 3. akt av *Tristan og Isolde*:

Eks. 2-9: Wagner:  
Ouverture til 3. akt av  
Tristan:

34

Hob. u. Vcll.

Viol.

*piu cresc.*

*piu f*

*f dim.*

Str. Fag. u. Hr.

d: Salt  $s^{b5}$  -  $s^{b6-5}$   $s^{b9}$   $s^7_{4fs} - 3$   $s^7_{4fs} - 3$   $s^9_{6fs} - 5$

g: Salt  $s^{b5}$  -  $s^{b6-5}$   $s^{b9}$  Salt  $s^{b5}$

Dette viser i stor grad den mangslunne verden subdominantplanet kan utvise, og samtidig illustrerer det mesterlig hvorledes den romantiske stil kan kombinere både det lineære og harmoniske aspektet. Den ovenfor omtalte fullstendige noneakkorden (med liten none) kan observeres sist i takt 35, samt sist i takt 39. Den finnes også i takt 36, men her er klangen noe anderledes, på grund av kvart- og septimforholdningen. Like fullt, er små noner i direkte samklang en relativt sjelden affære. Bemerk at nonene i dette eksemplet har en relativt fri oppløsning. Dette er sannsynligvis muliggjort på grund av den høye indre spenning som befinner seg innad i akkordforbindelsene; alle akkorder befinner seg på subdominantplan, og som sådan hverken stiger eller synker spenningen i forhold til stasisplanet, men stemmeføring (oppadstrebbende tendens), dissonansveksling, og kinetisk-rytmiske egenskaper, gjør at spenningen opprettholdes innad i samme spenningsplan, uten at tidsaspektet sliter det ut. Enn videre stiger spenningen til et nytt subdominantplan ved permutasjonen til g, og herfra gjentas prosessen.

Akkorder med tilføyset *stor* none, utviser ikke den samme graden av harmonisk spenning. Den klinger mildere, og gir ikke de helt store funksjonelle virkninger, men er en charmerende farvelegningstone. Hos Tchaikovskij kan vi finne den som en farveleggende forholdningstone i permutasjoner:

Eks. 2-10: Tchaikovskij:  
Symphonie no. 6, 4. sats, tt.  
8 – 13:

Chord symbols for the score:

T:  $T^{9fs}$

a:  $\begin{bmatrix} \#7^{th} - 6 \\ D_{Dalt}^9 \\ S \end{bmatrix}$

c#:  $\begin{bmatrix} T^{9th} \\ D_{Dalt}^9 \\ S^{7-6} \end{bmatrix} D^7 T^{9th}$

h:  $\begin{bmatrix} 9fs \\ S^7 \\ D^9 \end{bmatrix} D_S^6 D_D^{4th} S_{D9} S_D$   $e^{fs} - 7 \quad e^{fs} - 5 \quad \#4^{fs} - 5 \quad \#4^{fs} - 3$

Her vises de tilføyde noner som ganske tradisjonelle forholdninger, og deres rolle i det harmoniske spillet, må vel antages å være koloristisk, samt at de utøver en vesentlig rolle i linjeføringen. Kombinasjonen av stor none og liten septim, som kan sees i takt 11, er en typisk klangvirkning i den sene romantikk, og sees hyppig, f. eks. hos Richard Strauss.

Den store nonen kan imidlertid også brukes mere som en klangflate- eller klangtekstur-danner. Hos den sene Grieg finnes mange eksempler på dette, f. eks. slik:

Eks. 2-11: Grieg:  
"Notturmo", Lyriske  
stykker op. 54 no. 4, tt. 15 –  
23:

Chord symbols for the score:

S:  $S^{b5}$ ,  $S^9$

T:  $T^9$

h:  $S^9$ ,  $S^{11}$

I dette utsnittet fra Griegs “Notturmo”, ser vi hvorledes noneakkorden blir brukt til å videreføre en slags klangflate, som er etablert i den tidligere klingende  $s^{b5}$ -akkord<sup>144</sup>. Klangene i venstre hånd blir liggende, mens selve akkordskiftet konstitueres av de to klingende basstonene som blir satt av i venstrehanden (eksemplets tredje takt). Dette mønsteret sekvenseres så,<sup>145</sup> før vi ledes over i satsens kontrastdel, der det er nettopp noneakkorden som får dominere klangbilledet. Her får vi en mere bevegelig tekstur, og dualiteten i den fullstendige durnoneakkorden gir i denne tekturen en tvetydighet i forhold grundtone, da e-dur-noneakkorden inneholder en h-mollakkord som utgjøres av de tre øverste tonene. Denne dualiteten gjør forløpet vanskelig å analysere. Når akkorden videre utbygges med undecimen, videreføres flertydigheten, i den forstand at akkordens tre øverste toner nå utgjør en d-durakkord. Slik sett inneholder denne progresjonen en immanent polytonalitet. Den aksentuerte e i dybt register i begynnelsen av taktene gir en viss pekepinn, men akkordbrytningen i venstre hånd mot slutten av taktene gir motstridende opplysninger til øret. I løpet av disse tre taktene kan vi altså oppfatte både e-dur, h-moll og d-dur samtidig. Slik akkordene er lagt ut, må man kunne slutte seg til at Grieg bevisst har hatt et forhold til denne flertydigheten i den tonale kurven i denne satsen.

Hva angår bruken av kvart som tillagt tone, kan det se ut til at denne ikke utsettes for noen spesielt anderledes bruk i romantikken, i forhold til tidligere epoker, selv om den i visse sammenhenger kan være hyppigere opptredende i progresjoner som er preget av lineær tankegang. Som ledd i kadenser, finner vi den ofte som del av den tradisjonelle kvartsektforholdning:

Eks. 2-12: R. Strauss: *Also Sprach Zarathustra*, del 2  
 “von den Hinterweltlern”,  
 tt. 35 – 42:

**Mässig langsam, mit Andacht.** ♩ = 72.

ab: D<sup>7</sup>      T      s<sub>7</sub><sup>fh</sup> -<sup>6</sup>      D<sup>6</sup> - 5 - 9 / 4 - 3 - 4 <sup>fs</sup>

<sup>144</sup> Denne kunne også vært sett på som  ${}^{\circ}D^6$ . Veksling mellom akkorder med sekst og none er forøvrig noe av impresjonismens karakteristika, og senere skulle også Messiaen i den treklangsorienterte delen av sin harmonikk, ofte benytte en veksling mellom dur og moll, kombinert med vekselvis tillagt sekst og none.

<sup>145</sup> Den neste sekvensen kunne vært analysert på samme måte som foregående tre takter, med *ess* som tonalt centrum.

38

Og. Str. zum Teil mit Dämpfern. *pp*

Br. r.H. l.H.

$S D_{4th}$   $S D$   $S 7$   $S b5$   $D 7 \text{ } ^o S D$   $D D_{alt} 7$   $S 7_{fs}$   $^o S 6$   $D 4$   $D 7$   $T 4th$

Taktene 41 – 42 viser en nokså tradisjonell bruk, både av dominant med kvartsektforholdning, og en ornamental kvartforholdning i oppløsningsakkorden i takt 42. Legg forøvrig merke til at subdominanten i denne kadensen har en sekt.<sup>146</sup> I taktene 37 – 38 finnes en noe mere avansert bruk. Her er det også tale om et kadensmønster som er bygget over samme lest, men linjeføringen gjør strukturen mere auditivt kompleks. Oppløsningen av kvartsektforholdningen i takt 37 gjøre til et gjennomgangsfenomen som videreføres til ny dissonans – nå med none og kvart – før den igjen når sine resolusjonstoner på ubetont tid. Den i takt 38 inntreffende tonika-akkord er dynamisk<sup>147</sup>. Den hviler altså ikke i seg selv, men har dragning mot subdominanten. De tre akkordfremmede notene – kvart, stor septim og forhøyet none, oppløses innad i akkorden<sup>148</sup>, da de alle har affinitet til akkordtoner, men oppløsningen gir ingen tonikal følelse, og funksjonen bør best kunne betegnes som dominantisk mot subdominanten. Imidlertid blir denne aldri bekreftet, da satsen videre permuterer til g.

En litt tydeligere variant av dette fenomenet finner vi i verkets aller siste del, i takt 971:

Eks. 2-13: R. Strauss: *Also Sprach Zarathustra*, del 9  
 “Nachtwanderlied”, tt. 970  
 – 973:

970

Fl. Ob. Cl. Hf. Vr.

*molto* *dim.* *pp*

op ——— D T  $\frac{9}{4}$  T  $\frac{6}{4}$

<sup>146</sup> Noe som vel kanskje må sees som et gjennomgangsfenomen, i oppløsningen av septimen og nonen. Bemerk også tonekjønnskiftet. De akkordfremmede tonene her er delvis lineært betingede, delvis en farvelegning av kadensen.

<sup>147</sup> Kfr. side XLI

<sup>148</sup> Den første akkorden i takt 38 kunne naturligvis også vært tolket som  $D^{#5}$  med tillagt septim, og kvart i bassen, men basstonen indikerer heller ovenstående tolkning.

Her sees en ornamentert autentisk kadens, som utviser et mønster som vi kjenner godt fra den klassiske epoke, nemlig oppløsningen av dominanten til en tonika med forholdningstoner. I denne perioden dreide dette seg typisk om none, septim og kvart, der nonen og septimen oppløstes til grundtone og kvarten til ters. I eks. 2-12 (t. 38) så vi et lignende fenomen, men der var nonen og septimen forhøyet, slik at den klanglige likheten blev borte, selv om grundrisset er det samme. I takt 971 sees en dominantoppløsning, der det er tydelig at denne type ornamenterte oppløsninger ligger til grund, selv om septimen her er erstattet av en sekst som oppløses ned til kvinten. Dette er sannsynligvis motivert både av stemmeføring, og av at samtlige tillagte toner skulle kunne føres til hver sin oppløsningstone i akkorden. Imidlertid svekkes dominantoppløsningens konklusive karakter noe i eksemplets tekstur, da stemmeføringen tilslører kvintfallet i bassen. For øvrig er det liten tvil om at denne ornamenterte kadensen har sine direkte røtter i klassisismen.<sup>149</sup>

I den sene romantikk kan kvarten ofte observeres som et linjestyrt dissonansfenomen, ofte enten som forslag eller forholdning. Imidlertid er klangen så vidt spesiell, at den i meget stor grad brukes på samme måte som i tidligere epoker, som forholdningsornament i slutninger, slik nedenstående Brahms-eksempel viser:

Eks. 2-14: J. Brahms:  
Klaverkonsert no 2 i Bb-  
dur, 1. sats, tt. 54 – 55:

f: S<sup>#7</sup>    d: [Φ]    S<sub>D</sub>    D<sub>Dalt</sub>    S<sub>D</sub>    S<sup>6</sup>    D<sup>4th</sup> - 3

Eksemplet behøver neppe dybtgående kommentarer, da det viser en nokså tradisjonell halvslutning. Imidlertid er det interessant å merke seg at subdominanten på antepenultimapplassen har utelatt ters. Dette er formodentlig mulig på grunn av det nokså krasse sekundintervallet som oppstår mellom kvinten og seksten.

Man kan sannsynligvis konkludere med at den rene kvart ikke byr på noen ekstraordinært banebrytende tendenser i den romantiske harmonikk. Imidlertid hender det at den blir gjenstand for kromatisk endring. Den nedaltererte kvart er ikke interessant, da den er akustisk identisk med tersen, men tidvis påtreffes den kromatisk oppaltererte kvart, som er en meget farverik tilleggstone. Den finnes nokså konsekvent brukt i ouverturen til Wagners *Tristan und Isolde*:

<sup>149</sup> Dette bekreftes delvis ved de bakoverskuende tendenser man kan observere i *Der Rosenkavalier* (op. 59) fra 1911, som er et verk man mener har et iboende *neoklassisk* islett.

Eks. 2-15: Wagner: *Tristan und Isolde*, ouverture til 1. akt:

**Einleitung.**  
Langsam und schmachkend. *B. Nicht schleppend.*

a: D  $D^{b9fs}$  D  $D^{alt}$  fr.  $D^{6fs-7}$   $D^{#4fs}$  D7 D  $^oD$  [ Salt  $^{6fs-7}$   $D^{alt}$  fr.  $^{#4fs}$  D7 ]

I taktene 3 og 7, kan man observere hvorledes den stigende melodilinjen kulminerer i oppløsningen av tritonus som forslagsdissonans. Den oppaltererte kvart er meget sjelden å observere som en ren tilleggstone, men forekommer ofte som forslagsdissonans, og er da som regel en konsekvens og / eller farvelegning av en linjeføring.<sup>150</sup>

## Oppsummerende kommentarer

Hva angår tilleggstoner, kan man gjennom satshistorien se vekslende motivasjoner for bruken, men det er tydelig at den romantiske satstradisjonen har noen betydelig motiverte beveggrunner for bruken. Vi kan oppsummere følgende punkter:

1. For å tilsløre hva som er grundtone i akkorden. Dette kan være ledd i en permutasjon, eller en generell tilsløring av den harmoniske progresjonen.
2. For å skape en særlig farvevirkning i klangen.
3. For å styrke relasjonen mellom akkorder, ved å øke antall fellestoner<sup>151</sup>
4. Som koloristisk element i stemmeføring, eller for å skape kompositorisk eller linjeføringsmessig konsekvens.
5. Kombinasjoner av ovenstående.

Videre skal bemerkes, hvilket må stå klart for leseren i de videre kapitler, at tillagte toner har 2 *hovedfunksjoner*, fornemmelig enten å kolorere harmonikken, eller for å gi én eller flere akkorder strukturelle egenskaper som kan brukes til å styrke eller svekke relasjonen til omkringliggende klangstrukturer. Tidvis kan grensene mellom disse to hovedfunksjonene være vanskelige å trekke, men det er ingen tvil om at motivasjonen for en tillagt tone ikke behøver å være motivert av ønske om å endre akkordstruktur, selv om dette *kan* være sammenfallende med en strukturell plan. En koloreringstone er ofte, men slett ikke alltid, motivert av linjeføring.

<sup>150</sup> Kfr. også eks. 2-10, takt 13.

<sup>151</sup> Kfr. Schönberg, 1969, kap. IX, s. 68. (se også side 20).

Kfr. også Hamburger, 1955 (for en grundig gjennomgang av dualiteten mellom  $^+s^6$  og  $^oD^7$ ).

## Kapittel 3: Akkorder med flere grundtoner

I utgangspunktet, kan det virke som et paradoks å tenke seg at en akkord med tersstruktur kan ha flere enn én grundtone. Imidlertid er dette slett ingen umulighet, men man skal ha med seg tanken om at en tersstruktur aldri vil kunne ha mer enn én grundtone som er éntydig. Med andre ord, vil akkorder med flere grundtoner ha en immanent flertydighet, hva angår hvilken tone som kan utgjøre grundtonen. Dette er et prinsipp som romantikken vet å utnytte til fulle. Problemstillingen har allerede vært noe belyst i forrige kapittel, med henblikk på den tvetydighet som oppstår ved tilføyede sekster; er det tale om en durtreklang med tilføydet sekst, eller en molltreklang med tillagt septim? I dette tilfelle, vil de to tolkningene i stor grad kunne fylle nogenlunde samme funksjon, men det finnes også konfigurasjoner der grundtonefortolkningen vil være av kritisk betydning for den funksjonelle plasseringen av akkorden i dens sammenheng.

I dette henseende, er det akkorder med oppalterert kvint som blir gjenstand for diskusjonen. Dette er i bunn og grund et durfenomen, da en oppalterert kvint i en moll-akkord ville gjøre den akustisk identisk med en dur-akkord i første omvendning.<sup>152</sup> En durakkord med kromatisk forhøyet kvint, ville derimot få struktur som forstørret akkord, altså to store terser stablet på hverandre<sup>153</sup>. En slik akkord, er i prinsippet grundtoneløs. I en tersbasert akkordikk, er det mulig å isolere en grundtone på grunnlag av akustiske fenomener. Litt enklere fremstilt, er en grundtone et hørbart fenomen, på grunnlag av at en tradisjonelt oppbygget treklang har intervaller av ulik størrelse. Dette gjør at de forskjellige tonene i akkorden utøver forskjellige roller, altså grundtone, ters og kvint, subsidiært septim, none, etc. Disse har visse klangkarakteristika som også bibeholdes som auditivt gjenkjennelige enheter ved omvendning av akkorden. Derimot, vil en akkord som kun inneholder én intervalltype av samme størrelse ikke kunne inneha toner som utøver auditivt gjenkjennelig forskjellige funksjoner. Ut fra denne tankegangen, vil en treklang med kromatisk forhøyet kvint være grundtoneløs. På den annen side, ville en slik teoretisk utlegning være verdiløs om den ikke forholdt seg til hvorledes fenomenet *oppfattes* av det menneskelige øre. Av årsaker jeg straks skal komme tilbake til, kan akkordstrukturen like gjerne oppfattes på den måte, at samtlige toner kan oppfattes som grundtone.

Før denne utlegningen, kan det være formålstjenlig å kaste et blikk på hvorledes slike akkorder benyttes i mere toneartsstabile sammenhenger. Tidligere i satshistorien, er oppaltereringen av kvinten i en akkord formodentlig knyttet til visse stemmeføringsmessige formularer, men man kan selvsagt ikke se helt bort fra den særegne klanglige effekt som oppstår. Som noe gjennomgående fenomen finner vi den imidlertid ikke, selv om vi finner den en del brukt i wienerklassisismen.<sup>154</sup> I

---

<sup>152</sup> En slik akkord, ville dessuten klinge som en tyskalterert utgave (med utelatt septim) av akkorden på oversekunden (f. eks. c-molls tonika med oppalterert kvint, vil klinge som tyskalterert vekseldominant). Kfr. kapitlet om alterasjoner.

<sup>153</sup> Tidvis påtreffes også slike akkorder med tilleggstoner.

<sup>154</sup> Se f. eks. Haydn: *Sonate nr. 48* i C-dur, 1. sats t. 130 – 135, eller Mozart: “Dies Bildnis ist bezaubernd schön” fra *Die Zauberflöte*, t. 6-7. I overgangen til den romantiske periode kan den observeres f. eks. i Beethovens klaversonate no. 5, op. 10, annen sats, t. 1 – 16. Fenomenet kan også observeres tidligere, f. eks. i Bachs koral fra kantaten *Allein zu dir, Herr Jesu Christ*, BWV 33.

begynnelsen av 1900-tallet sees dessuten slike akkorder som en viktig del av Debussys harmonikk, da denne akkordtypen lett kan bygges i heltoneskalaen.<sup>155</sup>

I romantikken, med sin hang til utbygging av funksjonelle tendenser i stemmeføringen, vinner den dog hurtig en viss popularitet, i begynnelsen formentlig på grund av de stemmeføringsmessige implikasjoner den fører med seg. Jersild skriver følgende:

*En tilsvarende typisk animering af tonicaakkorden giver sig til kende ved en opaltering av kvinten:  $\tau^{\#5}$ . Denne alterering medfører næsten altid akkordfølgen T – S eller en anden af  $\textcircled{3}$ -gruppens akkorder, og i virkeligheden betyder altereringen, at T-akkorden også her har forvandlet sig til subdominantens dominant. I andre tilfælde, som ligeledes senere skal omtales, optræder  $\tau^{\#5}$  som permutationsakkord og afstedkommer modulation.<sup>156</sup>*

Det skal bemerkes, at ovennevnte citat utelukkende berører tonikaplanet, men at fenomenet oppalterert kvint slett ikke begrenser seg til dette. Imidlertid bør påstanden om at den kromatiske heving av tonikas kvint “næsten alltid” føres til subdominant eller tilsvarende, belyses nærmere. Fenomenet er ikke vanskelig å observere i litteraturen, men det er påkrevet med en forklaring på hvorfor det forholder seg slik. Ved bevegelse fra T til S, er vi fra tidligere oppmerksom på, det faktum at T i virkeligheten er dominantisk mot S. Således skal man være påpasselig med den lineært-tonale tendens som ligger i at tonikas ters er ledetone mot subdominantens grundtone. Ved også å heve kvinten, vil man kunne høre at denne hevede tone gir et sterkt oppadstrebende preg – den søker resolusjon i en kromatisk oppadgående oppløsning; fornemmelig til tersen i S. Herved er altså skabt ytterligere en ledetone mot resolusjonsakkorden, og dette styrker den funksjonelle tendensen i (dominant-) forholdet mellom T og S. Prinsippet observeres ofte i denne konfigurasjonen, men kan naturligvis benyttes i alle akkordrelasjoner som er dominantiske. Herunder kan leses et enkelt eksempel på det ovenfor beskrevne:

*Eks. 3-1: Brahms: 11  
Choralvorspiel, op. 111,  
no. 8: “Es ist ein  
Ros’entsprungen:*

f: T<sub>3</sub>      D<sup>9fs</sup>7      T      S<sub>D</sub>      #5      S<sup>4fs</sup>      S<sub>6</sub>

<sup>155</sup> Se f. eks. *Préludes* (1910), no. 1 “Danseuses de Delphes”.

<sup>156</sup> Jersild, 1970, s. 18.



Her skal bemerkes at stemmeføringen er noe ornamentert. Ledetonen, som ligger i bassen, oppfører seg etter normale stemmeføringsregler, men den “nye” ledetonen, som streber mot subdominantens ters, danner et ornament, ved at den svinger innom kvarten i S, som en forslagsdissonans. Forøvrig viser eksemplet de ovenfor beskrevne linjeføringsmessige og funksjonelle tendenser. Som jeg nevnte, forekommer oppaltererte kvinter ikke bare på tonikaplanet, og når vi snakker om de funksjonelle tendenser som oppstår, også linjeføringsmessig, ville ytterligere et eksempel være konstruktivt:

Eks. 3-2: R. Strauss: Also  
Sprach Zarathustra, del 2  
“von den Hinterweltlern”,  
tt. 59 – 67:

The musical score consists of two systems of staves. The first system covers measures 59 to 62, and the second system covers measures 63 to 67. The score includes dynamics such as *cresc.*, *ff*, *mf*, and *espr.*, as well as articulations like *sehr breit.* and *u.Hm.*. Below the staves, functional harmony symbols are listed for each measure.

Measure 59: ab: S<sub>D</sub>

Measure 60: °D<sub>D</sub>

Measure 61: D<sub>S</sub>

Measure 62: D<sup>2</sup><sub>S</sub>

Measure 63: D<sup>#</sup><sub>S</sub>

Measure 64: S<sub>D</sub>

Measure 65: S<sub>D</sub>

Measure 66: S<sub>D</sub><sup>#5</sup>

Measure 67: °D<sub>D</sub><sup>9</sup><sub>4</sub><sup>th</sup>

Measure 68: D<sub>4</sub><sup>6</sup>

Measure 69: S<sub>3</sub>

Measure 70: T<sub>7</sub>

Measure 71: D

Her sees fra takt 62 hvorledes det er dominantens kvint som oppaltereres, og dette sekvenseres så videre i S<sub>D</sub>-planet. Den forventede subdominant blir imidlertid substituert med en mollvekseldominant<sup>157</sup>, men det stemmeføringsmessige aspektet er allikevel ivaretatt. Det er her tydelig hvorledes de funksjonelle og lineære aspektene “smelter sammen.”

En noe mindre forekommende utgave, er #s-akkorden med tillagt septim. Denne er nok i større grad enn den rene #s-akkorden tonalt stabil, i det den tillagte septim øker spenningen mot tersen i påfølgende akkord; det er med andre ord snakk om en *dobbel ledetoneeffekt* mot tersen i resolusjonsakkorden, da den forhøyede kvint leder opp til den, og den tillagte septim leder nedover:

<sup>157</sup> Med tanke på den tunge vektning av dess i bassen, kunne denne også vært tolket som en subdominant med stedfortredende sekst, innført ved septim- og noneforholdning.

Eks. 3-3: Schumann:  
 Frauenliebe und Leben, op  
 42, 3. sats "Ich kann's  
 nicht fassen, nicht  
 glauben", tt. 18 – 25:

ha-be ge-spro-chen: „ich bin auf e-wig dein;“ mir war's-ich

ritard.

Chords: Eb: D<sup>Dalt</sup> fr., D, D<sup>#5</sup>, D<sup>6</sup><sub>4</sub>, -, D, D<sup>#5</sup>, S<sub>D</sub>

Her sees to forekomster av dominant med septim og hevet kvint, og stemmeføringen taler vel for så vidt for seg i forhold til ovennevnte beskrivelse, selv om kvint og septim her oppløses i hver sin oktav.  
 Et litt løserøe ført eksempel kan vi se hos Verdi:

Eks. 3-4: Verdi: Don Carlo: "Je  
 l'ai vue", tt. 18 – 20:

-rit, Dieu sou-rit à no-tre jeu-nes-se, ah!  
 -ri - - - di al no - - - stro af-fet-to, ah!

Chords: s, o<sub>s</sub>, D<sup>13</sup><sub>7</sub>, -, S<sub>D</sub><sup>#7</sup>, -, S<sub>D</sub><sup>7</sup>, S<sub>D</sub><sup>#5</sup><sub>7</sub>

Chords: s, -, D<sup>13</sup><sub>7</sub>, -, S<sub>D</sub><sup>#7</sup>, -, s, -

Dynamics: pp, p, pp, pp, p

Her sees den samme tendens som hos Schumann, men en noe friere stemmeføring, ved det at den forhøyede kvint videreføres med ornament (lignende Brahmseksemplet), og ved at septimen ligger i bassen som et teksturelt element, og videreføres i en figurering som ikke gir en absolutt klar linjeføring. Hva angår den oppalserterte kvint blir den utelukkende videreført i vokalstemmen; i akkompagnementet har den ingen tilfredsstillende videreføring.

Kromatisk oppalsertert kvint kan også påtreffes som et koloristisk element i kadenser, slik som vi ofte ser det hos Grieg. Dette ser ut til å være en bruk som oppstår betydelig senere enn ovennevnte fenomener, og er dels knyttet til problematikken om flere grundtoner:

Eks. 3-5: Grieg: Lyriske  
stykker op. 73, no. 1  
"Resignation", tt. 39 – 45:

e: D $\sharp$ 5\* + S $\frac{7}{4}$  - 3 °S 6 T \*

\* kan også leses som Salt $\sharp$ 5 eller  $\bar{T}p\sharp$ 5

Her begynner vi å se problematikken rundt definisjonen av grundtone i akkorden; Notasjonsmessig ser det ut til at akkorden i takt 39 er en g-dur ( $\bar{T}p$ ) med hevet kvint og none. Imidlertid er det lite i videreføringen som skulle tilsi at dette er en riktig tolkning. Den påfølgende akkord skulle i såfall tilsi at vi holder på å kadensere mot d-dur, men dette følges ikke opp. Med tanke på det plagale tilsnittet mellom taktene 41 og 43, skulle man kunne tenke seg at akkorden i takt 39 skulle tilhøre samme spenningsnivå som subdominanten. I denne forstand er det *mulig* å definere akkorden som en *tyskalterert* subdominant, altså diss-dur. Imidlertid er den tillagte tritonus i tenorstemmen ikke særlig forenlig med en slik tanke. Som tilhørende en kadens i e, vil det være nærliggende å lese den som en dominant. Med utgangspunkt i grunnleggende teori om funksjonell sats, er det lite fristende å sette en dominant foran subdominanten; i dette tilfellet vil det være helt ut forsvarlig, da både dominanten og dens etterfølgende subdominant er såvidt manipulerte, at den uønskede modale klangvirkning overhode ikke gjør seg gjeldende. Ved en slik dominantisk tolkning, ser man videre at tonen a i tenorstemmen tydelig trer frem som dominantens septim – og det kan ikke lenger være tvil om funksjonen, hvilket ytterligere bekreftes ved å betrakte grundbassmønsteret.<sup>158</sup> Riktignok gir basstonene i kadensen en progresjon som er uvant, men den rikt utsmykkede stemmeføring i øvrige stemmer, overskygger i stor grad dette faktum.

<sup>158</sup> Kfr. Mortensen, 1954, s. IX – X.

I ovenstående eksempel, har jeg vist hvorledes en akkord med forhøyet kvint kunne tolkes med tre forskjellige grundtoner. Riktig nok har ovenstående eksempel en fjerde tone, som gjør at man kan konkludere nokså definitivt med en definert funksjon. Dette er dog ikke en alltid forekommende situasjon, da slike forstørrede treklanger gjerne opptrer uten noen tillagt tone. I denne situasjonen oppstår da en treklang bestående av to store terser; det vil si at ingen av akkordens tone kan ta på seg noen utvetydig funksjon, og følgelig kan hvilken som helst av dem ta på seg rollen som grundtone. Dette kan lett etterprøves ved å omvende akkorden. Tar vi for oss den i eksempel 3-5 forekommende akkord, og borttar den tillagte a, ser vi en akkord bygget på to store terser. I bassen forekommer en *h*, og dennes ters, *diss* forefinnes også i akkorden. Tonen *g*, må formodes å være en enharmonisk omtolkning av den forstørrede kvint *fissis*. Herved klinger to store terser på hverandre. Omlegger vi akkorden slik at tonen *diss* blir liggende i bassen, vil den samme strukturen gjentages: *diss – g (enh. fisis) – h (enh. aissis)*. Nok en omvendning, vil gi strukturen *g – h – diss*. For hver omvendning kommer vi hele tiden tilbake til den samme struktur; to på hverandre stablede store terser. Videre finnes denne akkordstrukturen kun i fire transposisjoner. Dersom vi tiltror en slik akkord egenskaper som funksjonell klang, må det bety at hver av transposisjonene som dominantisk akkord betjener tre tonearter. Benytter vi dette prinsippet på den ovenfor diskuterte akkord, finner vi at den kunne fungere som dominant til *e* (hvilket den faktisk gjør i eksemplet), til *c*, eller til *giss*. Dette faktum – at akkorder med hevet kvint faktisk har *tre* grundtoner, åpner for noen temmelig rike muligheter for permutasjon.

Et nokså tydelig eksempel på dette, er vist i eksempel 2-8, de aktuelle takter er gjengitt herunder:

Eks. 3-6: C. Franck: *Trois Chorals* (1890), no 2 i h-moll:

h:  $D_{Dalt} S \text{ } ^{\circ}S^6 D$   
d:  $\left[ \begin{array}{l} D^{\#5} \\ S_D^{\#5} + S^7 \end{array} \right] D_D$

Her sees tydelig hvorledes akkorden indføres som fiss-dur (dominant), kvinten heves (mot slutten av andre takt – notasjonen er forøvrig gal), hvorefter den videreføres som dynamisk tonika med hevet kvint i *d*. Her fungerer den som dominantisk til subdominanten. På grund av ovenfor beskrevne prinsipp, er dette fullt mulig.

I eksempel 3-8, er permutasjonen indført som dominant, og videreført dominantisk. Dette er slett ingen betingelse for omtolkningen, og vi finner også eksempler på andre konfigurasjoner, f. eks. hos Reger:

Eks. 3-7: Reger: Aus meine  
Tagesbuch, op. 82, no. 2  
Adagio:

I eksemplets tredje takt vises en permutasjon, der Bb's dominant (med hevet kvint) videreføres som subdominant i e. Videreføringen her er forøvrig en noe uvanlig forekommende vending, da tonikaplanets alterasjon sjelden kommer til anvendelse, og når det så gjør, som oftest er enten av ornamental virkning i tonalt stabile forløb, eller som ledd i en kvintskrittsekvens. Dog er det her tale om en umiddelbar virkning som nok bør betraktes som et gjennomgangsfenomen, men like fullt en klingende struktur. Hvorvidt denne underdelingen egentlig fortjener en egen funksjonsbenevnelse kan diskuteres.

Som et siste eksempel i dette kapitlet, kan Hugo Alfvéns sang *Skogen sover*, fra 1907, illustrere hvorledes permutasjoner ved oppalterte kvinter kan tilsløres ved linjeføringsmessige aspekter:

Eks. 3-8: Alfvén: Skogen  
sover, tt. 3 – 8:

Permutasjonen i takt 5 viser en utgangspunktet enkel omtydning av en dominant med hevet kvint. Det interessante her, er hvorledes linjespillet farver denne vendingen, slik at nonen i f-molls dominant blir til kvart i dess-durs dominant. Akkorden får forøvrig samme funksjonsbenevnelse, fordi de to toneartene står i en stor ters' avstand fra hverandre, og på grund av akkordens struktur, vil den derfor utøve samme funksjon i begge tonearter, selv om resolusjonsakkorden selvsagt vil være en annen. Det er ikke så ofte man ser en dominant ført til en kvartsekstforholdt dominant, men igjen er det avviket fra den "normale" dominantstruktur som gjør at dette klanglig henger sammen.

## **Oppsummerende kommentarer**

På grund av sin intervallsammensetning – to store terser – har ingen av akkordtonene i en forstørret treklang noen funksjon som skiller seg fra de andre. I omvendning dannes den samme akkorden igjen og igjen, men fra forskjellig tone. Den har egentlig ingen grundtone i det hele tatt, men hver av akkordens toner kan fungere som grundtone. Dette sammenholdt med dens begrensede transposisjonsmuligheter (fire transposisjoner), gjør at hver enkelt transposisjon kan utøve samme funksjon i tre forskjellige tonearter, hva enten den tolkes dominantisk, subdominantisk eller vekseldominantisk. I tonearter som står en stor ters fra hverandre, vil den på grunn av at de tre mulige grundtonefortolkningene står i denne intervallavstanden overfor hverandre, få samme funksjonsbenevnelse i begge tonearter, med mindre det ligger særlige fortolkninger til grund i inn- eller videreføringen. Som permutasjonsakkord, er den en av romantikkens mest versatile byggestener.

## **Kapittel 4: Akkorder uten grundtone**

I dette kapitlet behandles akkorder som ikke har, og heller ikke kan tillegges noen akustisk grundtone. Med begrebet akustisk grundtone, menes her en tone som oppfattes auditivt som grundstruktur i en tersbasert akkord, og som i fysisk-akustisk forstand forholder seg til de øvrige akkordtoners svingetall slik at akkorden blir akustisk stabil i forhold til overtonerekken. Gjennom satshistoriens utvikling, er det kun to akkordtyper som helt ut har manifestert dette akustisk, fornemmelig dur- og molltreklagen.<sup>159</sup> I romantikken er det i praksis kun én akkordtype som er grundtoneløs, hvilken tradisjonelt benevnes *forkortet dominantnoneakkord*. I min forståelse av tonaliteten, er dette imidlertid en betegnelse som kan være noe misvisende, da jeg mener også å kunne påvise slike på centrifugalsiden av stasisplanet, hvilket jeg vil vise senere i kapitlet. Herunder vil jeg derfor benytte termen *forkortet noneakkord*.<sup>160</sup> Andre grundtoneløse akkordtyper kan finnes innenfor

---

<sup>159</sup> Disse kan selvsagt utbygges med tilleggstoner, men som kapittel 2 har vist, *kan tvetydigheter* i forhold til grundtone oppstå. Den franskaltererte akkordstruktur har for så vidt også en oppfattbar grundtone, men akustisk sett er den mere tvilsom, og mindre entydig, på grund av tritonusintervallet som oppstår mellom grundtone og kvint.

<sup>160</sup> Jeg regner det her for underforstått at nonen er liten.

den romantiske periode, men blir ikke medtatt her, da de enten er rent linjeføringmessige fenomener knyttet til omkringliggende funksjoner, eller strukturer som i realiteten ikke hører inn under romantikkens harmoniske formsprog.<sup>161</sup>

I foregående kapittel behandlet jeg akkorder med forstørret kvint. Disse har heller ikke i henhold til ovenstående avsnitt noen akustisk grundtone, da denne i fysisk-akustisk forstand er mindre harmonisk,<sup>162</sup> og jeg skrev riktig nok at den *i prinsippet* er grundtoneløs. Dette medfører da også riktighet når den klinger isolert, men i en funksjonell sammenheng kan hver enkelt av akkordens toner oppfattes og fungere som grundtone, avhengig av den kontekst den klinger i. Med dette i hukommelsen, kan den ikke betraktes som en grundtoneløs akkord, selv om den er det i akustisk forstand.

Med den forkortede noneakkord forholder det seg anderledes. Historisk har den sin opprinnelse som dominantisk akkord, bygget på det faktum at treklngen på en durskalas syvende trinn består av to små terser, og at disse utgjør dominantens ters, kvint og septim. Begrebet ufullstendig dominant har her vært benyttet. Som harmonisk fenomen var altså  $\Phi$  - akkorden en dominant uten grundtone, og hvor ledetonen og septimen fikk eneansvar for spenningsdannelsen mot resolusjonsakkorden. Det funksjonelle blev derved ivaretatt, og ikke nødvendigvis svakere, men med en temmelig annen klangnuance. Som penultima-akkord vant den imidlertid aldri noen videre popularitet, grunnet mangelen på det konkluderende kvintfallet i bassen. Betrakter man den forkortede noneakkorden -  $\Phi^9$  - er det usikkert hvorvidt denne er en påbygning av  $\Phi$  med ytterligere én liten ters, eller om den er oppstått på grund av den mindre bifalte dissonansen mellom grundtone og den lille none, når dominantseptimakkorden blev utbygget. Formodentlig kan begge forhold kanskje legges til grund for utviklingen.

## Intervallstruktur og immanente stemmeføringstendenser

Intervallstrukturen i den forkortede noneakkorden er meget enkel; den består av tre på hverandre stablede små terser, hvilket gir et rammeintervall på en stor sekst. Disse ytre intervallforholdene er ikke like interessante for forklaringen av akkordens rolle, som det litt mindre åbenbare faktum at akkorden består av to interpolerte tritonuserintervaller. Dette er formodentlig, foruten den symmetriske strukturen med bare like intervaller, hovedårsaken til at det er umulig å oppfatte noen av akkordens toner som grundtone. For å forstå dette, er det nødvendig med et nærmere blick på tritonuserintervallets rolle i funksjonaliteten.

---

<sup>161</sup> Slike tendenser kan sees f. eks. hos A. Scriabin, og i Schönbergs sene romantiske periode. Ofte dreier det seg om kvart- eller sekundbaserte strukturer.

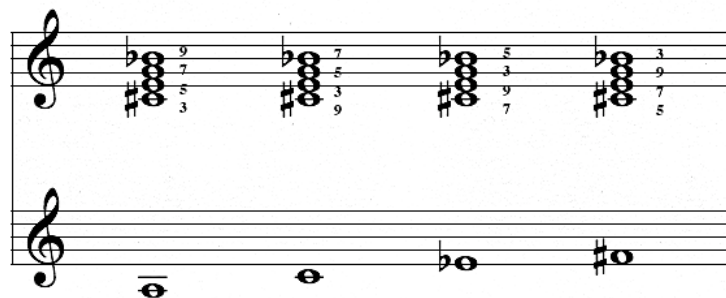
<sup>162</sup> *Spektralanalytisk* forstått som en klang der svingetalene mellom akkordens respektive toner er mere komplekse enn den forholdsvis enkle brøk som kan utlegges over det samme i en dur- eller molltreklang. På en enklere måte kan det sies slik:

*Dur- og Molltreklange i Grundform kalder man primære harmoniske konsonanser, fordi man kan hvile i disse Treklange, f. Eks. slutte et Musikstykke med dem; alle andre Former for Treklange er sekundært Konsonerende (afledede af de primære) eller dissonerende (d. v. s. ikke hvilegivende). Dur- og Molltreklanges Bastone benævner man Grundtone.*  
Høffding, 1933, s. 15.

I første kapittel satte jeg opp 3 teser om dominantfunksjonen.<sup>163</sup> Den siste av disse tesene vil nødvendigvis bortfalle når man ikke kan påvise noen oppfattbar grundtone, men de to andre er meget interessante. I et normalt dominantforhold, vil ledetonen oppløses oppad, og septimen nedad. Alt avhengig av hvorledes akkorden er lagt ut i satsen, vil tritonusintervallet mellom ters og septim – som er identisk i omvendning – oppløses til grundtone og ters i resolusjonsakkorden, enten ved bevegelse innover til en ters, eller utover til en sekst (hvis septimen ligger i understemmen). I tostemmig sats behandles tritonusintervallet på samme måte; det fordrer en oppløsning etter bestemte regler, og stemmeføringmessig *skal* det oppløses enten innad til en ters, eller utad til en sekst. Hvilket av alternativene som velges, bestemmes av hvilken av de to tonene som utøver rollen som ters, og hvilken som er septim. Det er det samme prinsippet som gjør tyske alterasjoner mulige, ved at tersen og septimen bytter funksjon.<sup>164</sup> Når man så erkjenner at den forkortede noneakkorden består av to interpolerte tritonusintervaller, må man logisk kunne slutte seg til at denne akkordstrukturen har fire videreføringsmuligheter, dersom den benyttes som dominantisk akkord.

På grund av den immanente spenningen i de to interpolerte tritonusintervallene, kan ingen av akkordens toner oppfattes som grundtone. Men i likhet med den forstørrede treklang, som blev omtalt i forrige kapittel, har også den forkortede noneakkorden begrensede transposisjonsmuligheter. Den finnes kun i tre transposisjoner, og logisk sett må man derfor kunne slutte seg til at den kan fungere dominantisk til fire forskjellige tonearter. Imidlertid er det lettere problematisk at strukturen er grunntoneløs i dette henseende. Derfor er man nødt til å definere en potensiell grundtone. Hvilken denne er, er avhengig av hvilken akkord den videreføres til. Går man ut fra at hver av akkordtonene kan representere en ters, kvint, septim eller none, hvilket er nødt til å være tilfelle på grund av dens begrensede transposisjonsmuligheter, vil man kunne finne fire potensielle grundtoner, slik som vist i oppstillingen nedenfor.

Fig. 4: Potensielle grundtoner i forkortet noneakkord:



Oppstillingen viser hvorledes grundtonen kan utledes etter tolkning av hver av akkordtonenes “funksjon”.<sup>165</sup> De mulige grundtoner er notert på nederste system, mens tallene i øverste system angir tonens plassering i akkorden i forhold til

<sup>163</sup> Kfr. kap. 1, side 6

<sup>164</sup> Kfr. kapitlet om alterasjoner, fig 10, side 57

<sup>165</sup> Ordet “funksjon” er her satt i anførselstegn, da alle akkordtonene egentlig er likestilt på grund av at akkorden kun inneholder små terser.



grundtonen. Merk at rekken med potensielle grundtoner (naturlig nok) følger samme intervallstruktur som selve akkorden. Som en enkel tommelfingerregel, kan man si at de potensielle grundtoner enkelt kan isoleres ved å betrakte hver akkordtone som liten none i en akkord. Derved finner man en halv tone under hver akkordtone, en potensiell grundtone. I oppstillingen overfor, er det ikke tatt hensyn til notasjonens ortografi. I praksis er det ofte umulig å notere slike akkorder riktig, særlig der de benyttes som permutasjonselement. Forøvrig demonstrerer romantikken som helhet en viss tendens til “feilnotasjon” som et nokså gjennomgående element. I en syntaks som ofte skifter tonalt centrum, er det nesten umulig å notere alt korrekt. Derfor er notasjon i svært liten grad noen pekepinn for tolkningen av en akkords funksjon. Figur 4 viser altså de relevante akkordene med endel enharmoniske fortolkninger. I figur 5, sees klarere hvorledes det henger sammen, når selve akkorden er enharmonisk omtolket, slik at den “stemmer” med sin grundtone.

*Fig. 5: Notasjonsmessig korrekt fremstilling av forkortet noneakkord med potensielle grundtoner:*



Her sees fenomenet betraktelig tydeligere; i øverste system stemmer notasjonen overens med den grundtone som legges til grund for fortolkningen av akkordens funksjon. I et faktisk satsbillede vil det dog nesten alltid her være notasjonsmessige kompromisser.

## **Fortolkning av den forkortede noneakkords funksjon**

Da vi nå har etablert det faktum at den forkortede noneakkorden auditivt kan oppfattes som grundtonestyrt, er det enkelt å konkludere med at den kan brukes som en hver vanlig septimakkord, hvilket betyr at den har en nærmest ubegrenset bruk som centripetalfunksjon, og som centrifugal-akkord kan den benyttes omtrent på samme måte som septimiserte subdominanter. Forskjellen fra en vanlig septimakkord med klingende grundtone, er at den forkortede noneakkorden har fire mulige grundtoner, med dertil hørende tonale implikasjoner. La oss derfor sette opp akkordens tre transposisjoner, og betrakte hvorledes de kan tolkes i en tonal sammenheng, i samtlige tonearter:

Fig. 6: Grundleggende funksjoner i samtlige tonearter:

C:	D <sub>b</sub> <sup>9</sup>	S <sub>b</sub> <sup>9</sup>	♭ <sup>9</sup>
E <sub>b</sub> :	D <sub>b</sub> <sup>9</sup>	S <sub>b</sub> <sup>9</sup>	♭ <sup>9</sup>
F#:	D <sub>b</sub> <sup>9</sup>	S <sub>b</sub> <sup>9</sup>	♭ <sup>9</sup>
A:	D <sub>b</sub> <sup>9</sup>	S <sub>b</sub> <sup>9</sup>	♭ <sup>9</sup>
<hr/>			
C#:	♭ <sup>9</sup>	D <sub>b</sub> <sup>9</sup>	S <sub>b</sub> <sup>9</sup>
E:	♭ <sup>9</sup>	D <sub>b</sub> <sup>9</sup>	S <sub>b</sub> <sup>9</sup>
G:	♭ <sup>9</sup>	D <sub>b</sub> <sup>9</sup>	S <sub>b</sub> <sup>9</sup>
B <sub>b</sub> :	♭ <sup>9</sup>	D <sub>b</sub> <sup>9</sup>	S <sub>b</sub> <sup>9</sup>
<hr/>			
D:	S <sub>b</sub> <sup>9</sup>	♭ <sup>9</sup>	D <sub>b</sub> <sup>9</sup>
F:	S <sub>b</sub> <sup>9</sup>	♭ <sup>9</sup>	D <sub>b</sub> <sup>9</sup>
A <sub>b</sub> :	S <sub>b</sub> <sup>9</sup>	♭ <sup>9</sup>	D <sub>b</sub> <sup>9</sup>
H:	S <sub>b</sub> <sup>9</sup>	♭ <sup>9</sup>	D <sub>b</sub> <sup>9</sup>

Som det fremgår av figur 6, dekker de tre transposisjonene hovedfunksjonene i en hver toneart.<sup>166</sup> Som man vil se, vil hver enkelt transposisjon av akkordstrukturen få samme funksjonsbenevnelse i fire tonearter, og disse fire toneartene står i liten tersavstand i forhold til hverandre. Som det senere vil fremgå, er denne akkordtypen et ypperlig permutasjonsmiddel, nettopp på grund av denne firfoldige grundtonetendensen. Som vist i figur 6, dekker den hovedfunksjonene i en tonalitet, men kan opptre på høyere spenningsplan, hvilket vil bli diskutert i kapitlet om positionskategoriene. De påfølgende eksempler, vil vise en grundleggende bruk av akkorden, uten at det er tale om permutasjoner.

## Funksjonell bruk av forkortet noneakkord

Når vi har etablert forståelsen av den forkortede noneakkords natur, kan vi begi oss inn på en drøfting av dens rolle i en funksjonell sammenheng. Gitt at den kan tillegges en konkret (men ikke klingende) grundtone, kan den brukes som andre akkorder. Den vanligste bruken er som centripetal akkord. Som penultimadominant forefinnes den temmelig sjelden, da borttagningen av grundtonen ikke gir et tilstrekkelig konklusivt preg, men vi kan ofte finne den som et prolangerende, eller koloristisk element i kadenser.

<sup>166</sup> Subdominanten er her ikke tatt med, men den vekseldominantisk tolkede akkorden kan også sees som forkortet subdominant. Da akkordene i sitt grunnleggende vesen er dominantiske, er subdominanten utelatt i selve oversikten. Subdominantiske tolkninger vil bli behandlet senere.

Eks. 4-1: Meyerbeer: *Le Prophète*: 4. akt  
 "Kroningsscenen":

Johann.

er, Got - tes Sohn!

f#:  $\Phi^9$   $D_4^6$   $D^7$  T

Bemerk at den forkortede dominantakkorden mangler tersen, og som sådan kommer til å ligne en gruntoneløs e-durakkord. Å betrakte den som sådan i dette forløpet blir derimot galt, da den her ville tre inn som en akkord på lavt syvendetrinn i et ellers toneartsstabiliserende forløp. Men teoretisk sett *kunne* den ha fått betegnelsen  $S\sharp$  eller  $\bar{D}\Phi^9_{alt}$ , da dette er akkorder som befinner seg på toneartens lave syvende trinn. Betraktet som  $\Phi^9$  - hvilket her må være det eneste riktige – er motivasjonen for utelatelse av tersen sannsynligvis av stemmeføringsmessig art, subsidiært for å styrke den tonale effekten av den rene  $D^7$ -akkorden når denne inntreffer. Den rolle  $\Phi^9$ -akkorden her spiller, er i stor grad en prolongasjon av kadensen, ved at den videreføres til en kvartsekstforholdt dominant, for derved å bevege seg til tonika på vanlig måte.

Som ovenfor nevnt, påtreffer man sjelden  $\Phi^9$  som penultima-akkord, men det er ikke derved sagt at dette ikke forekommer. I første sats av César Francks symfoni, finnes et eksempel på dette.

Eks. 4-2: C. Franck:  
*Symfoni i d-moll, første sats*:

d:  $\bar{D}\Phi_{alt}$   $D\Phi$   $OS$   $D_{alt}$   $\bar{D}\Phi^9$   $D\Phi^9$   $\Phi^9$  T

Her føres den forkortede dominanten direkte til tonika, og det spesielle i dette eksemplet, er at denne tonika-funksjonen kun består av en fredoblet grundtone. De imannente spenninger i  $\Psi^9$ 's akkordtoner blir derfor ikke utløst i funksjonsskiftet, men det er intet i veien for at dette kunne vært gjort etter rådende konsensus. Imidlertid er den langt fra noen tilfredsstillende dominant for en konklusiv kadens, eftersom den har sin "septim" liggende i bassen. At denne videreføres ned til tonikas grundtone er ikke *per se* noe problem, da dominanten ikke har noen grundtone som fordrer at dette må skje, men det efterlengtede kvintfallet i bassen uteligger nødvendigvis. Imidlertid er der ingen tvil om at vi kommer til en tonikafunksjon, og dette er særlig stadfestet ved den kvintskrittprogresjon som kommer forut for resolusjonen. Merk at disse tre akkordene som står foran tonika, alle er forkortet, men at de allikevel fungerer dominantisk i forhold til hverandre, da alle tre akkorder har underforståtte grundtoner som bekrefter forløpet. Det skal dog bemerkes, at progresjonen er mere diffus enn den ville vært ved en grundtonebefestet kvintskrittsekvens.

Den fallende kromatiske linje som oppstår i bassen, er forøvrig et temmelig karakteristisk trekk for romantisk musikk, og oppstår her ved at basstonene i progresjonen veksler mellom ters og septim (disse er naturligvis underforståtte i henhold til den grundtone som forstås i hver akkord).

I eksemplets første takt, sees en forkortet funksjon som er *alterert*. Dette fenomenet vil bli drøftet i kapitlet om alterasjoner, og er forøvrig et fenomen som har liten praktisk betydning. Den derefter følgende forkortede vekseldominant burde forøvrig vært ført til en dominant (eller forkortet sådan), men føres i stedet til en subdominant. Dette er ikke noe videre besynderlig fenomen i den romantiske epoke, uaktet om noen av akkordene er forkortet eller ikke, og skyldes prinsippet om *positionenes indbyrdes utskiftelighet*.<sup>167</sup> Et klarere eksempel på bruken av forkortet vekseldominant, vises herunder.

Eks. 4-3: Schumann:  
Kinderszenen, no. 1:



g: T  $D\flat^9$  D  $D^7_3$  T  $D\flat^9$

Eksemplet viser tydelig at akkorden (akkord nr. 2 i første takt), til tross for sin manglende grundtone, oppfører seg som en vekseldominant, og står på vekseldominantens plass. At den videreføres til en dominant viser at det ikke kan være tvil om analysen her. Stemmeføringen bekrefter også tesen; "tersen" føres til grundtone, "liten none" til kvint, og "septim" og "kvint" føres til ters i dominanten. Som ledd i tonalt stabile forløp, er det nok vekseldominanten som er den hyppigst opptredende som forkortet akkord.

<sup>167</sup> Kfr. kapitlet om positionskategoriene.

Et annet hyppig fremtredende fenomen, hva angår forkortede akkorder, er den forkortede førstetrinnsakkord,  $S_D^9$ . Som funksjonell akkord, oppfører også denne seg i overveiende grad som den funksjonen den er utledet fra,  $S_D$ , ved at den fungerer dominantisk til subdominanten.

Eks. 4-4: R. Strauss: Also Sprach Zarathustra, del 2  
"von den Hinterweltlern",  
tt. 44 – 49:

44

cresc. dim.

ess:  $D^{6/5-7}$   $D^7$   $D^9$   $S_D$   $S^9$   $S^9_{7/5}$   $^oD^9$   $S_D^9$   $S_D^9$   $S_D^{6-5}$   $S^{-7}$

Her vises en logisk akkordfølge, der den forkortede førstetrinnsakkorden ( i slutten av takt 46) videreføres som en helt vanlig  $S_D$ -akkord. Man kan her selvsagt betrakte den forkortede akkorden som en stemmeføringsmessig konsekvens etter innføringen av  $S_D$  først i takten, da forløbet er sterkt lineært preget. Resolusjonsakkorden er også noe tvetydig på grund av de lineært betingede tilleggstonene, og den videreføres som vekseldominant. Dog klinger den i begynnelsen av takten nokså utvetydig som assurdur, hvilket forsvarer fortolkningen. Det er forøvrig ikke uvanlig at  $S_D$  føres til  $D_D$ , hvilket ikke utelukker en vekseldominantisk fortolkning i utgangspunktet.

Som subdominant til dominanten kan den samme akkorden også påtreffes, som vist under.

Eks. 4-5: R. Strauss: Also Sprach Zarathustra, del 8  
"das Tanzlied", tt. 534 –  
537:

c:  $D^7$   $S_D$   $D^7$   $D^9$   $D$   $D^9$   $D_S$   $D^7$   $D_S$

I eksemplets andre takt sees den samme akkord brukt som subdominant til dominanten. Kvarten i bassen er en konsekvens av verkets hovedmotiv, som her er lagt til basstemmen.

Den forkortede noneakkord er, som koloristisk element i toenartsstabile progresjoner, ikke vesensforskjellig fra den akkord den (i sammenhengen) er utledet fra, og kan brukes etter de samme prinsipper. Da den ikke har grundtone, fungerer den i liten grad i kadenser, annet en som prolongasjonsakkord, men der en svekket kadens er tilsiktet, er den et ypperlig middel.

## Subdominantisk fortolkning

Forkortede subdominanter er i toneartsstabile progresjoner ikke spesielt vanlig forekommende, av den grund at akkordstrukturen i overveiende grad vil gi en klang som fungerer dominantisk i retning av  $D$ ,  $s_s$ ,  $Dalt/\bar{s}_s$  eller  $\bar{D}_b/\bar{T}_p$ . Dog skal det anføres, at en lignende problemstilling gjelder (dur-)subdominanter med liten septim, og tidligere diskusjon har vist at disse kan anvendes uten at den dominantiske tendensen må utløses, slik at en farvevirkning oppstår. Forøvrig er  $\$^9$  akustisk identisk med  $D^9$ , og akkorden vil derfor svært ofte tolkes veksel dominantisk, hvis det ikke finnes særlige grunder til en subdominantisk fortolkning. Som gjennomgangsfenomen eller forberedelse av en fullstendig akkord finnes den til en viss grad i litteraturen.

Eks. 4-6: R. Strauss: Also  
Sprach Zarathustra, del 3:  
"von der großen  
Sehnsucht", tt. 77 – 81:

h: s - ϕ -  $D_s7$   $D^9$  -  $\$^9$  s -  $D^7 - 6 - s$  -  $Dalt$   $T^{4th}$  fr.

I takt 78 kan  $\$^9$  observeres over et orgelpunkt, der den er et produkt av den kromatisk nedadgående linje i tenorstemmen. For så vidt kunne den her også betraktes som  $D^9$ , men den umiddelbare videreføring til en ren subdominant motsier logikken i dette. I forløpet har den så liten metrisk og tidsmessig vekt, at den knapt kan tilskrives noen funksjon i det hele tatt, men motvirker i det store og hele noen form for modal klang mellom dominant og subdominant, og fungerer som en forberedelsesakkord for den fullstendige subdominanten.

I progresjoner av mere statisk karakter, kan den finnes som en mere selvstendig virkende funksjon, særlig der omgivelsene er overveiende subdominantiske, som f. eks. hos Puccini.

Eks. 4-7: Puccini: Tosca:  
Overture til 1. akt, tt. 20 –  
24:

g:  $\begin{bmatrix} \text{S} \\ \text{S} \\ \text{S} \end{bmatrix}$   
 $\text{S}^{\text{Dalt}} \text{\$}$   $\text{\$}^{\text{9th}}$   $\text{\$}^{\text{7}}$   
h:  $\text{Dalt} \text{S}^{\text{Dalt}} \text{\$} \text{S}^{\text{D}} \text{\$} \text{\$}^{\text{6}}$   $\text{\$}^{\text{-b9dr}}$   $\text{oS}^{\text{6}}$   $\text{\$}^{\text{7}}$   $\text{oS}^{\text{6}}$   $\text{\$}^{\text{-b9dr}}$   $\text{\$}^{\text{7}}$   $\text{oS}^{\text{6}}$   $\text{\$}^{\text{-b9dr}}$   $\text{oS}^{\text{6}}$

I ovenstående eksempel er samtlige akkorder tolket i subdominantisk retning, med unntak for den første akkorden i permutasjonen, og den påfølgende akkord. Den første kunne vært tolket som  $\text{S}^{\text{n}}$ , men ville i så fall kunne komme i konflikt med relasjonen til den påfølgende  $\text{S}^{\text{Dalt}}$ . At sistnevnte er benevnt som alterert, har ingen praktisk betydning, som det senere vil fremgå. Forøvrig ser vi igjen mønsteret i at denne føres til en fullstendig  $\text{S}^{\text{D}}$ . De to forekomstene av forkortet subdominant utviser også tendensen til, i en toneartsstabil sammenheng, å videreføres til en fullstendig utgave av samme akkord. Eksemplet utviser forøvrig en usedvanlig rikhet av tilleggstoner,<sup>168</sup> inkludert subdominanter med tillagt liten septim.

I Tchaikovskijs 6. symfoni, finner vi i siste sats, eksempler på bruk av  $\text{\$}^{\text{9}}$  uten at den er del av et linjespill, eller forberedelse til en fullstendig subdominant.

Eks. 4-8: Tchaikovskij:  
Symfoni no. 6,  
"Pathétique", 4. sats,  
tt. 1-2:

h:  $\text{\$}^{\text{9}}$   $\text{D}^{\text{7}}$   $\text{D}^{\text{D}^{\text{9}}}$   $\text{D}^{\text{D}^{\text{7}}}$   $\text{oS}$   $\text{D}^{-\text{7}}$

Det kan diskuteres hvorvidt den første akkorden virkelig er en subdominant, da den er akustisk identisk med  $\text{D}^{\text{D}^{\text{9}}}$ , men akkordstrukturen er uomtvistelig forkortet. Som en logisk konsekvens burde derfor også den tredje akkorden ha vært tolket som  $\text{\$}^{\text{9}}$ . Dette er derimot ikke en mulig tolkning, da den videreføres direkte til en uforkortet vekseldominant. Hvorledes kan da den subdominantiske utlegningen av første akkord forsvares? Svaret finnes noen takter senere i satsen.

<sup>168</sup> Kfr. kap. 2.

Eks. 4-9: Tchaikovskij:  
Symfoni no. 6,  
"Pathétique", 4. sats,  
tt. 19 – 21:

19 **Adagio poco meno che prima** (♩ = 60)

h:  $\frac{S}{6} - S^4 P^9 S P^9 D P^9 S P^9 \quad S^9 D^7 D P^9 D D^7 O S \quad D^{-7}$

Når man betrakter den oppadgående melodiske bevegelse i takt 19, og hvorledes den er harmonisert, blir det klart hvorfor den første akkorden i takt 20 er tolket subdominantisk, da den foregås av en forkortet førstetrinnsakkord. For å få et visst nivå av konsekvens i analysen, finner jeg det fornødent også å bruke betegnelsen  $S^9$  i begynnelsen av satsen. Det er ellers interessant å merke seg hvordan fem forkortede akkorder her kjedes sammen i en rekke – og fungerer funksjonelt i forhold til hverandre som om de hadde sine grundtoner intakt.

Når det gjelder subdominantiske fortolkninger av den forkortede noneakkord, skal videre bemerkes at dette er et fenomen som i sterkeste grad gjør seg gjeldende i tonalitätsplan som befinner seg høyere i positionshierarkiet. For en videre drøfting av dette fenomenet, henvises til kapitlet om positionskategoriene.

## Forkortet noneakkord som permutasjonsakkord

I likhet med den forstørrede akkord, er den forkortede noneakkorden et ypperlig permutasjonsmiddel, på grund av sin prismatiske natur. Den i figur 6 oppstilte oversikt viser tydelig hvorledes de tre transposisjonene dekker hovedfunksjoner i alle tonearter, og dette muliggjør et vell av permutasjonsmuligheter.<sup>169</sup>

Den enkleste formen for permutasjon ved hjelp av angjeldende akkordtype, er den som foregår mellom tonearter som står i liten tersavstand til hverandre. Akkorden får da samme funksjonsbenevnelse i begge tonearter, men videreføringen presumerer en annen grundtone enn innføringen.

<sup>169</sup> I tillegg kommer muligheten for fortolkningen av akkorden som tilhørende mere fjerntliggende tonalitätsplan. Dette skal redegjøres for i kapitlet om kvintskrittsekvenser. Subdominantiske fortolkninger fremgår ikke av fig. 6, men er like fullt en mulighet.



Eks. 4-10: Brahms:  
Klaverkonsert no. 2  
tt. 54 – 55:

f: s<sup>#7</sup>  
d: [Φ] s<sub>D</sub> D<sub>Dalt</sub> s<sub>D</sub> s<sub>6</sub> D<sup>4th</sup> - 3

Likeledes kan man gjøre permutasjoner med <sup>D</sup>ϕ<sup>9</sup> eller <sup>S</sup>ϕ<sup>9</sup>, i henhold til de respektive grundtoneforståelser. På den annen side, er det slett ikke nødvendig å permutere til en toneart i tersavstand. Så lenge man tar hensyn til de fire mulige utlegninger av en potensiell grundtone i akkordstrukturen, kan man fritt benytte en hver mulighet til å omtolke det tonale centrum, f. eks. slik:

Eks. 4-11: Wagner: *Tristan und Isolde*, ouverture til 3. akt, tt. 14 – 20:

e: D<sup>7</sup> <sup>4fs</sup>  
f: [Φ] s<sup>#9</sup> D<sub>Dalt</sub> D <sup>b9-8</sup> S <sup>4fs - 5</sup> T <sup>4fs-5/3</sup> S <sup>4fs - 5</sup> T <sup>4fs-5/3</sup> S <sup>4fs - 5</sup>

Her vises en permutasjon som forskyver det tonale centrum et halvt trinn opp, fra *e* til *f*. Dette er mulig gjort gjennom det faktum at den forkortede akkorden potensielt har både grundtonen *e* og grundtonen *g*. Forøvrig kan man betrakte selve akkorden som et fenomen som er oppstått gjennom kromatisk linjeføring, men det skal understrekes at dette ikke på noen som helst måte svekker det funksjonelle aspektet. Her er vi inne på det punkt, hvorfra det Jersildske standpunkt i betydeligste grad skiller seg fra Ernst Kurths betraktninger; Kurth mener at den romantiske musikk<sup>170</sup> utviser tonale positioner, mellom hvilke lineære aspekter danner mer eller mindre tilfeldige harmonier<sup>171</sup>, og begrunner ofte dette med notasjon.<sup>172</sup>

<sup>170</sup> Fra Wagner og utover.

<sup>171</sup> (...) aber dieses unmittelbar aus jenen erwähnten Erscheinungen hervorgehende Prinzip greift viel weiter zur Selbständigkeit aus, setzt auch bei nicht alterierten Tönen und Akkorden an und läßt chromatische Weiterleitung von einzelnen oder allen Tönen aus eintreten, indem es diese als Leittonstrebungen zur oberen oder unteren Nachbarstufe empfindet.

Kurth, 1968, s. 220. Kfr. Appendix A for oversettelse.

Hans argumentasjon er temmelig overbevisende, men å bruke notasjonen som rettesnor for dette, vil i svært mange tilfelle føre galt avsted, da tradisjonen med all tydelighet har vist en tendens til både kompromisser og notorisk feilnotasjon av akkorder. Jersild kommenterer dette på følgende måte:

*Som tidligere nævnt (jvnf. forordet) er begreber som gjennomgangsakkorder, omspindingsakkorder, kromatik som sammenkædningsprincip (hvorved akkordiske fænomener betragtes som udelukkende fremkommet som resultat af bevægelser af stemmeføringsmessig art) ofte anvendt som tilgrundliggende forklaring, når det gælder romantisk harmonik, ikke mindst når det drejer sig om Wagner og specielt "Tristan"-stilen. De til stadighed arbejdende mellemstemmer, de spændingsfyldte, modsatrettede kromatiske linieføringer udgør her så karakteristiske træk, at forklaringer af ovennævnte art umiddelbart må forekomme plausible. Imidlertid viser det sig, at en forøget erkendelse med hensyn til stilens harmoniske struktur klart ændrer dette billede.<sup>173</sup>*

Selv om Kurths utlegning<sup>174</sup> for så vidt gir verdifull informasjon, må det vel sies at enhver harmonisk forbindelse *kan* analyseres funksjonelt. Ut fra det akademiske paradigme Kurth arbeidet under, er hans teorier høyst verdifulle, men i lys av den metode Jersild oppstiller, lar slike kromatiske fenomener, så langt jeg har kunnet fastslå under mitt analysearbeide, seg analysere, og gir verdifull informasjon om den funksjonelle strukturen.

Hva angår permutasjoner med forkortede noneakkorder, kan disse også gjerne innbefatte subdominantiske fortolkninger, slik som vist nedenunder.

Eks. 4-12: Strauss: Also Sprach Zarathustra, del 2  
"von den Hinterweltlern",  
tt. 50 – 52:

50

2

*mf* *espr.*  
Og. Str. ohne Dämpfer.

c:  $D_{\sharp}^9$  -  $D_{Dalt}$   $D_{\sharp}^6$

ass:  $D_{\sharp}^9$   $S_{\sharp}^9$  -  $D_{D\sharp}^9$  -  $D_D$

Her videreføres  $D_{\sharp}^9$  i c til  $S_{\sharp}^9$  i ass. Det er i denne sammenheng også interessant å se at denne videreføres til vekseldominant, og ikke til subdominant, som er dens iboende tendens.<sup>175</sup>

<sup>172</sup> Kfr. Kurth, 1968, s. 224-225

<sup>173</sup> Jersild, 1970, s. 92

<sup>174</sup> Kfr. Kurth, 1968, kap. 5, seksjonen "Chromatik der Klangverbindungen", s. 219.

<sup>175</sup> Dette vil bli forklart i kapitlet om positionshierarkiet.

## ***Oppsummerende kommentarer***

Den forkortede noneakkorden utviser en intervallstruktur som gjør at fire presumerte grundtoner kan, i henhold til kontekst, anvendes i den tonale kurve. Brukt i toneartsstabile progresjoner, kan den anvendes som en klanglig variasjon, eller for å eliminere uønskede modale elementer, subsidiært løse stemmeføringsmessige problemer. Som subdominantisk akkord finnes den noe sjeldnere, men dette påtreffes fra tid til annen. Tatt i betraktning at øret oppfatter en grundtone selv om denne ikke klinger, kan slike akkorder utmerket godt kjedes sammen, der det måtte finnes fornødent. Som permutasjonsakkord, er den forkortede noneakkorden et ypperlig remedium, eftersom den naturlig peker i fire forskjellige retninger. Jeg vil på et senere tidspunkt, vise ytterligere permutasjonsmuligheter som skriver seg fra den akustiske likhet med  $s^{b5}$ .



**Del II:**  
**Substitusjons- og alterasjonsakkorder**



## Kapittel 5: Alterasjonsteknikk og substitusjonsakkorder

### *Indledende betraktninger*

Ved betraktningen av den romantiske harmonikk, kommer man ikke bort fra, at en stor andel akkorder har struktur som ikke innbefattes av en tradisjonell tersoppbygning, eller at tersoppbygde tre- eller firklanger opptrer med grundtoner som i udgangspunktet virker fremmede i den sammenheng de figurerer. Dersom disse ikke begrundes i rent aksidentelle samklanger (hvis definisjon naturligvis kan bestrides innenfor ulike betraktningsmåter), er det tale om alterasjoner, hos Finn Høffding definert slik:

*Imidlertid kan en Akkord ogsaa optræde med en eller flere Toner kromatisk forhøjet eller fordybet. Akkorddannelse af den Art kaldes altererede.*<sup>176</sup>

Ved en slik kromatisk endring av akkordtoner vil, foruten endringen av klanges struktur, nye ledetoner kunne oppstå, og nye videreføringer muliggjøres. Valdemar Söderholm skiller således mellom to generelle alterasjonstyper, hva han kaller *egentlig alteration* og *oegentlig alteration*.

*Oegentlig alteration förändrar ofta ett ackords funktion (...). Vid egentlig alteration förändras ändast ackordets klang, ej dess funktion.*<sup>177</sup>

Söderholms definition er interessant, men kan i forhold til Jersilds metode være noe problematisk, da denne i prinsippet anser en hver kromatisk alterasjon av en akkordtone som en *potensiell* funksjonsforandring, eller etablering av en ny ledetone. I den forstand, vil en hver alterasjon, *egentlig* eller *oegentlig*, skape et *potensiale* for funksjonsendring, enten denne utnyttes eller ikke. Dette er et aspekt Söderholm øyensynlig ikke har reflektert over. Jersild skriver i sitt tilsvarende til Jan Maegaards anmeldelse av hans bok, følgende:

*Også denne hæderkronede doktrin, at funktionel akkordfølge betinges af bevægelsen fra spændingsakkordens tert til resolutions-akkordens grundtone, tør siges at være helt utilstrækkelig som kriterium, når det gælder romantikkens septimiserede akkordik. Her er nemlig forholdet det, at hver af de fire toner i en sådan septimiseret spændingsakkord på tur kan overtage ledetonefunktionen, hvad for øvrigt klart fremgår af de akkordfølger, Maegaard selv citerer fra min bog (hos ham eks. 14, hos mig eks. 69) og som er der for det samme.*<sup>178</sup>

Det Jersild her påpeker – at hver av tonene i en septimisert firklang på tur kan overta ledetonefunktionen – er meget interessant. Men med henblikk på Jersilds konsekvente mangel på underbygning av sine teorier utover hva hans analyser utviser, må man naturligvis betrakte dette med noe kritisk blikk. Det forholder seg neppe så, heller

<sup>176</sup> Hamburger / Godske-Nielsen, 1960, side 82.

<sup>177</sup> Söderholm, 1959, side 127.

<sup>178</sup> Jersild, "kommentarer til en anmeldelse", 1971.

ikke fra Jersilds side, at en hver tone i en septimakkord ukritisk kan anvendes som ledetone til en annen akkord i en hvilket som helst sammenheng. Det han her mener, er formodentlig at en hver tone i en slik firklang har et potensiale til å bli ledetone i videreføringen, og at noe i satsens stemme- og linjeføring kan utløse dette potensialet, og her spiller alterasjonsteknikken en vesentlig rolle, som det vil vise seg over de påfølgende sider.

Hva angår *hvilke* funksjonelle nivåer som blir gjenstand for alterasjon, er dette noe som blir gjenstand for dybtgribende forandringer i løbet av den romantiske periode. Som nevnt på side XXXVIII - XXXIX er det tradisjonelt <sup>3</sup>-planet som har inneholdt langt på vei de fleste alterasjoner, fordi det befinner seg tilstrekkelig nær stasisplanet til at det tonale centrum ikke tabes for øret, samtidig som det er tilstrekkelig langt vekk til at man stadig kan orientere seg i den tonale kurven. Å manipulere selve dominanten kunne, i alle tilfelle i en epoke som bygger på tonal klarhet, føre til at dennes konklusive preg i for stor grad blev svekket, slik at den tonale kurven blev uklar. Denne primære forekomst på <sup>3</sup>-planet underbygges av Povl Hamburger:

*Alteration kan forekomme inden for hvilke som helst Akkorder. Undersøger vi imidlertid Forholdet ud fra den levende Musiks Praksis, vil vi kunde iagttage, at de harmonisk mere betydningsfulde Alterationer med Forkærlighed optræder med Adresse til Dominantakkorden – dette forstaaet saaledes, at Forhøjelserne eller Fordybelseerne fortrinsvis rammer Akkorder, som gaar umiddelbart forud for Dominanten. Her kommer imidlertid ikke enhver til Dominanten førende Akkord i Betragtning, det er i ganske særlig Grad Tre- og Firklangene paa Subdominanten, paa 4. Trin og Stedfortræderen 2. Trin (jfr. S. 21), som i saadan Forbindelse optræder altererede – med andre Ord den Funktion, der, saaledes som det senere skal paavises, normalt træder til og fulstændiggør den harmoniske Kadence V – I.<sup>179</sup>*

## **De “nasjonale” alterasjonstyper**

I romantikken sees en tendens til at noen alterasjonstyper blir predominante overfor andre, og den position de opptre i, er i tillegg til dette gjenstand for betydelig utvidelse. Tre hovedtyper lar seg klassifisere, hvorav to er hyppig representert, benevnelig, den *italienske*, *franske*, og *tyske* alterasjonsform. Av disse er den tyske den absolutt foretrukne i den sene romantikk. Den franske opptre også relativt ofte, mens den italienske alterasjonsformen i mindre grad opptre. Felles for disse tre formene, er at de er utledet av fir- eller femklanger med senket kvint. Disse kan grovt sett deles opp i to hovedkategorier:

Akkorder med bibeholdt grundtone

Akkorder med endret grundtone

Felles for begge kategoriene, er at praksis i perioden viser bruk av disse strukturene både som rene farvelegnings- eller substitusjonsakkorder og som permutasjons- eller modulasjonsmiddel. Jeg vil herunder vise en kort fremstilling av de ulike typer. Innen vi ser nærmere på de respektive, er det på sin plass å betrakte hvorledes disse fenomenene er oppstått.

---

<sup>179</sup> Hamburger / Godske-Nielsen, 1960, side 85-86.



## Utviklingen av alterasjoner

Valdemar Söderholm har utvilsomt rett, når han i sin harmonilære skriver følgende:

*Liksom de övriga dissonerande ackord har också de altererade ackorden uppstått ur melodiska dissonanser, vanligast genomgång. (...) De melodiska alterationerna stelnade så småningom i ett antal ackordtyper, vanligast kromatisk förändrade dominant- eller växeldominantklanger.<sup>180</sup>*

At disse har en melodisk opprinnelse, er vel hevet over en hver tvil, i hvert fall med tanke på at selve betraktningen av harmonikk som isolert disiplin vel må sees som en konsekvens av en linjeføring som har skabt, og etablert, harmoniske fenomener. Det er vanskelig å tidfeste nøyaktig når disse oppstod som konsekvent fenomen, men Söderholm viser til forekomster både hos Purcell og Bach, og i klassikken sees de fra tid til annen hos Mozart. Allerede i siste fjerdedel av 1700-tallet kommenteres de hos Kirnberger, slik han viser i nedenstående tabell.

Tabell 1: Kirnbergers  
"essentielle  
septimakkorder"<sup>181</sup>:

### The Essential Seventh Chord and Its Inversion.

The minor seventh with the major third and perfect fifth.	The minor seventh with the minor third and perfect fifth.	The major seventh with the major third and perfect fifth.	The minor seventh with the minor third and small fifth.	The minor seventh with the major third and small fifth.
---	---	---	---	---

(a) The seventh chord.

The image shows musical notation for the seventh chord and its inversions. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff shows five chords: a minor seventh chord (Bb7), a major seventh chord (B7), a minor seventh chord with a minor third (Bb7b9), a minor seventh chord with a minor third and small fifth (Bb7b9), and a minor seventh chord with a major third and small fifth (Bb7#9). The bass staff shows the corresponding bass notes for each chord, with fingering numbers (7) and a sharp sign (#) for the final chord.

An unusual feature of this table is the inclusion of the seventh chord B–d-sharp–f–a. In its second inversion this chord forms what is now known as the French augmented sixth chord.

Den siste av disse akkordene, viser den akkord som senere er blitt kalt for *fransk* alterasjon. I fortsettelsen av tabellen (ikke medtatt her), vises den andre omvendingen, som er blitt den standardiserte manifestasjonen av denne akkordtypen i romantisk sats. Fremstillingen ovenfor, er hentet fra første bind av *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* (utgitt i 1771, resten av verket var ferdig i 1779). I 1773, utgav han som supplement til første bind av *Die Kunst des reinen Satzes*, en kortere avhandling under

<sup>180</sup> Söderholm, 1959, s. 127. Kfr. særlig eks. 434, 436 og 437.

<sup>181</sup> Kirnberger, (1771 – 79) 1982, Bind I, s. 49.

tittelen *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie*,<sup>182</sup> i hvilken alterasjonsproblematikken blir viet noe mere oppmerksomhet, selv om den stadig ikke opptar meget plass. Her vises hvorledes den andre omvendingen av den tredje essensielle septimakkorden<sup>183</sup> betraktes som en dissonant kvartsekstakkord med tritonus og forstørret sekst (derav formuleringen *French augmented sixth chord* i tabellen over).

Eks. 5-1: Den franske  
sekstaugmenterte akkord,  
med påført  
fundamentalbass:

Kirnberger berører ikke i noteeksempler den tyske varianten av denne akkorden, men skriver i behandlingen av ovenstående klang:

And if the fifth instead of the fourth is used in this chord, the fifth is the non-essential ninth from the fundamental bass.<sup>184</sup>

Dette citatet viser til at den tyske alterasjonsformen har eksistert allerede i 1773, selv om den neppe har vært noe vanlig fenomen i denne tiden. Dette er så vidt vites, den første skriftlige kilde til påpekningen av tritonusekvivalens.<sup>185</sup> Graham Phipps kommenterer dette på følgende måte:

Thus, Kirnberger has illustrated the French and German augmented sixth chords and has stated that both have fundamental bass notes which are a diminished fifth below the lower note of the augmented-sixth interval.<sup>186</sup>

Den østerrigske teoretiker Simon Sechter (1788 – 1867) viderefører Kirnbergers prinsipper, og betrakter i videre forstand disse akkordene som klanger som representerer en ikke-klingende grundtone, under begrebet *Stellvertreter*. Ut fra Rameaus teorier, slutter han at forkortede septimakkorden er en substitusjon for den

<sup>182</sup> Dette skriftet er formodentlig forfattet av Kirnbergers elev Johann Abraham Peter Schulz, men publisert under hans eget navn. Imidlertid finnes det kilder som viser at Kirnberger selv leste og godkjente manuskriptet før det ble publisert.

<sup>183</sup> Kfr. Kirnberger, (1773) 1979, s. 186, avsnitt 15.

<sup>184</sup> Ibid, s. 188.

<sup>185</sup> *The first suggestion that the tritone may be regarded as an equivalency appears in Johann Philipp Kirnberger's treatise, Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie (1773).*

Phipps: "The Tritone as an Equivalency", 1985-86, s. 52

<sup>186</sup> Ibid, s. 55.

forkortede noneakkorden, hvis grundtone befinner seg en stor ters under dennes basstone. Dette prinsippet viderefører han til også å gjelde for de sekstforstørrede akkordene (hvilke han benevner *Zwitterakkorden*), og støttet av Kirnbergers teser, kommer han frem til at disse akkordene kan ha to grundtoner.

Building upon this point, Sechter explains the enharmonic equivalence of the dominant-seventh chord and the German augmented-sixth chord. In his explanation of this phenomenon, Sechter states that when this sonority is approached as a dominant-seventh chord and resolved as a German augmented-sixth chord - as so frequently occurs in music of the nineteenth century - Rameau's concept of double employment may be used to explain the chord as having two roots which are a tritone apart.<sup>187</sup>

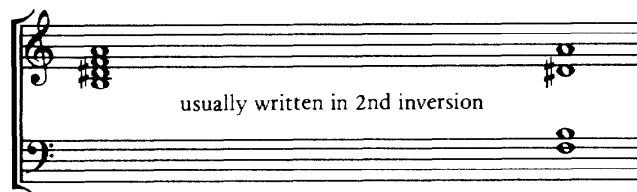
Når Sechter hevder at hans *Zwitterakkorden* har to grundtoner, er dette en påstand som må utdybes litt nærmere, hvilket jeg herunder vil gjøre rede for, med akkordene oppdelt i de ovenfor anførte kategorier, enten med bibeholdt grundtone, eller med grundtoneendring.

## Akkorder med bibeholdt grundtone

Under denne kategorien sorterer, foruten de fleste subdominantiske alterasjoner (som behandles senere i eget avsnitt), den *franske* alterasjonsakkord, som utgjøres av en normalkonfigurert firklang, der kvinten er senket et halvt trinn, slik:

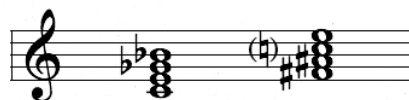
Fig. 6: Franskalterert akkord (Sechters fremstilling)<sup>188</sup>:

The so-called French sixth chord—a II<sup>7</sup> chord with major third and diminished fifth; root in key of a minor is B.



Selv om denne akkorden beholder sin grundtone, er den sterkt tvetydig. Dersom vi sammenligner to franskaltererte akkordstrukturer i tritonusavstand, sees denne tvetydigheten meget tydelig:

Fig. 7: Tvetydigheten i den franske alterasjonsstruktur:



Som det vil fremgå av ovenstående oppstilling, er akkorden akustisk identisk med samme alterasjonsakkord i tritonusavstand, og dette skaber rommelige muligheter for

<sup>187</sup> Ibid, s. 56.

<sup>188</sup> Hentet fra Phipps: "The Tritone as an Equivalency", 1985-86, s. 56

skifte av tonalt centrum. Imidlertid er akkordstrukturens funksjonelle retning ikke like sterk som en vanlig dominantisk akkord, da dens toner egentlig tilhører et *heltonekompleks*, som i noen grad kan svekke dens funksjonelle retning. Like fullt kan en nennsom stemmeføring utnytte septimen og kvinten i akkorden som en *dobbel ledetone* mot tersen i neste akkord (under forutsetning av en normal oppløsning). Den franskaltererte akkordstruktur levner ingen tvil om at Sechters påstand om to grundtoner i tritonusavstand kan valideres. For den neste kategori, er påstanden imidlertid noe mere problematisk.

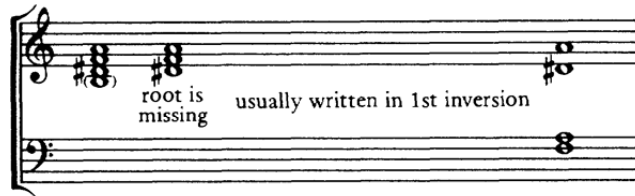
## Akkorder med endret grundtone

Både den italienske og den tyske alterasjonsakkord har det fellestrekk at de endrer grundtone, og derved kan benyttes enten som en substitusjonsakkord i gjeldende toneart, eller som permutasjonsmiddel til etableringen av et nytt tonalt centrum. Øvrige alterasjonsformer som medfører grundtoneendring behandles under avsnittet om altererte subdominanter.

Den italienske alterasjon er beslektet med den franske, men mangler den opprindelige grundtone. På den annen side, kan den senkede kvint representere grundtonen i tritonussubstitusjonen, og den opprindelige ters, vil da representere septimen. Sechter fremstiller det slik:

Fig. 8: Italiensk alterasjon<sup>189</sup>:

The so-called Italian sixth chord—a II<sup>7</sup> chord with major third and diminished fifth and the root missing; actual root in key of a minor is B.

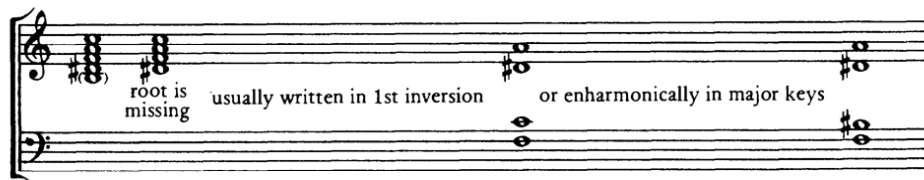


Den italienske alterasjonsformen tar altså skikkelse av en tritonussubstitusjon med utelatt kvint. Likeledes forholder det seg med den tyske alterasjon, men denne opptrer derimot som en fullstendig firklang, på grund av tilføyelsen av den lille none til den opprindelige akkord. I nedenstående representasjon, vises Sechters fremstilling av denne.

<sup>189</sup> Hentet fra Phipps: “The Tritone as an Equivalency”, 1985-86, s. 56

Fig. 9: Sechters fremstilling av den tyske alterasjonsform<sup>190</sup>:

The so-called German sixth chord—a II<sup>9</sup> chord with major third and diminished fifth (minor ninth) and the root missing; actual root in key of a minor is B. In the major mode the ninth is sometimes enharmonically spelled for purposes of good voice leading; the root, however, is always B.



På bakgrund av dette fenomenet, er det ikke så vanskelig å forstå hvorfor nettopp denne alterasjonsformen er romantikkens absolutt foretrukne alterasjonsmiddel. Felles for både den italienske og tyske alterasjon, er imidlertid at septimen og tersen i originalen og substitusjonsakkorden “bytter plass”:

*De to akkorders nære slægtskab giver sig til kende ved, at de har to fællestoner, nemlig i begge akkorder, tertsen og septimen, dog således at disse to toner i de to former bytter roller indbyrdes<sup>191</sup>*

Fig. 10: Ters og septim bytter funksjon:



Sechter påpeker at denne alterasjonsformen gir muligheter for omtydning av tonalt centrum:

Ein weiteres Mittel geben die Zwitterseptnonaccorde, welche eine grosse Terz, falsche Quint, kleine Sept und kleine Non haben, und welche ohne Fundament gehört gerade wie eine Dominantseptharmonie klingen.<sup>192</sup>

Hva angår Sechters påstand om at hans *Zwitterakkorden* har to mulige grundtoner i tritonusavstand, er denne ikke helt allmenngyldig i forhold til den tyske og italienske alterasjonsform, da den opprindelige grundtone ikke lenger klinger. Men like fullt viser praksis fra perioden oss, at disse akkordstrukturene kan opptre både som selvstendig akkord, og som stedfortredere – eller substitusjoner – for den opprindelige

<sup>190</sup> Hentet fra Phipps: “The Tritone as an Equivalency”, 1985-86, s. 56

<sup>191</sup> Jersild, 1970, side 59.

<sup>192</sup> Sechter, 1853, §7, side 215. For oversettelse, kfr. appendix A.

akkorden.<sup>193</sup> Det skal understrekes, at alterasjoner som bevirker grundtoneendring gjør at de resulterende akkorder må behandles som treklanger med en *klingende* grundtone – uavhengig av om de benyttes som permutasjon eller substitusjon.

Substitusjonsakkorder *representerer* den opprindelige akkord, men må for oversiktens skyld behandles som den struktur som klinger. F. eks. vil en tyskalterert vekseldominant i e-dur betraktes som en c-durakkord, selv om den fungerer som en fiss-durakkord. At øret har vent seg til slike akkordfølger bevirker undertiden at slike akkorder også kan opptre som *ren* treklang (uten septim), selv om dette ikke er et hyppig forekommende fenomen. Til og med altererte akkorder med lav ters finnes sporadisk i litteraturen, selv om disse som regel er motivert enten av stemmeføring eller farvevirkning. Forøvrig bemerkes at altererte akkorder beholder samme positionsnummerering som sine originalutgaver. Herunder følger et tindrende eksempel på bruk av alterasjoner som substitusjonsakkorder i et nokså lineært betinget forløb.

Eks. 5-2: Grieg: Ballade i g-moll, op. 24, tt. 1 – 8:

Andante espressivo

The musical score shows two systems of music. The first system contains measures 1-4, and the second system contains measures 5-8. The key signature is G minor (one flat). The tempo is 'Andante espressivo' and the dynamic is 'p'. The first system is marked 'molto legato'. The chord symbols below the staff are: T, D<sub>D</sub>alt, D, S<sub>D</sub>alt, S, T<sub>3</sub>, Dalt fr., T, Salt fr. The second system's chord symbols are: S<sub>S</sub>, S<sub>D</sub>, D<sub>D</sub>alt fr., D, S<sub>D</sub>alt, Salt, S, D<sub>7</sub>, T<sub>3</sub>, S<sub>D</sub>, S<sub>S</sub>6, D<sub>D</sub>7, D<sub>D</sub>alt, D<sub>7</sub>, T.

I dette forløbet vises samtlige av de tre “nasjonale” alterasjonstyper. Den første er imidlertid ikke en fullstendig akkord, og en fortolkning er derfor nødvendig. Ut fra partituret kan den leses både som en grundtoneløs subdominant, eller som g-molls tyskaltererte<sup>194</sup> vekseldominant. Begge tilhører imidlertid position ③, og fyller som sådan grovt sett samme funksjon – en nærmere distinksjon er derfor ikke *egentlig* nødvendig. Imidlertid opptrer den samme melodiske bevegelsen igjen i takt 5, og her er den helt tydelig harmonisert med en *franskalterert* vekseldominant (Denne opptrer her i moll, og kunne derfor også berettiget betegnelsen <sup>o</sup>s<sup>6</sup>). I takt 1 må den dog

<sup>193</sup> Kfr. Jersilds bevisførsel for at altererte akkorder er utskiftelige med sin originalform, hvilken finnes på sidene 35 – 37 i *De funktionelle principper*.... Eks. 26 i dette kapitlet viser forøvrig en forbillidlig bruk av den franskaltererte vekseldominant som farvelegningsakkord i Chopins c-mollpreludium, op. 28, no. 20 (t. 6).

<sup>194</sup> Da den tyske alterasjonstypen med tydelighet fremgår som den mest foretrukne, vil betegnelsen *alt* benevne denne typen, såfremt ikke annet er spesifisert.

betraktes som tysk, da tonen *ess*, er den eneste mulige grundtonen. Den andre franske alterasjonen, i takt 3, viser forøvrig at selv ikke altererte akkorder kommer unna tilleggstoner, Her er det en sekst som fungerer som forslagstone til septimen – ikke ulikt Wagners behandling i begynnelsen av preludiet til *Tristan und Isolde*, selv om Wagners harmonisering er betydelig djervere i sin tidsbruk. Den påfølgende tonikaakkord, kunne forøvrig kanskje klarere vært uttrykt som  $\text{S}^{\flat}$ , og videreføringen viser også at subdominanter kan altereres, her i fransk utgave (Bedre beskrevet som  $\text{s}^{\flat 5}$ , hvilket snart vil diskuteres). Takt 5 utviser også på underdelingen en *tyskalterert* subdominant som gjennomgangsfenomen. Her skulle septimen egentlig vært notert som *fess*, og det er sannsynligvis hensynet til lesningen som bevirker at den er enharmonisk notert. Takt 1 og 5 viser den italienske alterasjon. I den siste kadensen sees en tyskalterert vekseldominant (sist i takt 7) som er forbilledlig notert. Hva angår de siste to takter, skal bemerkes at funksjonen  $\text{S}^{\flat 6}$  er ekvivalent med  $\overline{\text{D}}^{\flat 6}_{\text{dat}}$ , hvilket ville gi positionsfølgen ⑤ - ④ - ③ - ② - ① i eksemplets siste 5 akkorder. Det mer en viss mulighet for at dette er mer i tråd med det auditivt erfarte, da overgangen mellom første og annen akkord i nest siste takt kunne oppfattes som en lett spenningsøkning. Disse siste 5 akkordene ville derved representere en kort *petalsekvens*.<sup>195</sup> Eksemplet illustrerer svært godt hvorledes alterasjoner kan gi koloritt til en ellers ganske enkel diatonisk melodi-bevegelse, og selv om tonaliteten blir noe vagere, er det svært få holdepunkter for at alterasjonene representerer noe annet enn substitusjoner for gammols naturlig forekommende funksjoner. Særlig den tyskaltererte vekseldominanten i sluttkadensen er karakteristisk for den tritonusbaserte substitusjon som gjør seg gradvis mer gjeldende utover på 1800-tallet, substitusjonsfenomenet understrekes av Graham Phipps:

As early as 1783, theorists discussed this point in regard to the double meaning of the augmented sixth and dominant seventh – two interpretations of the same sonority with their fundamental notes a tritone apart. Numerous examples of this tritone duplicity abound in music literature of the late eighteenth and nineteenth centuries, and the implementation of this phenomenon as a structural element in musical language is progressively more common toward the end of the nineteenth century and in the early twentieth century.<sup>196</sup>

Allerede så tidlig som i 1849, var den tyske alterasjon så vidt etablert, at passager som nedenstående kunne oppstå. Utdraget viser med all tydelighet at det er snakk om akkorder i tritonusbånd, som fyller samme harmoniske funksjon, men med ulik koloritt.

<sup>195</sup> Kfr. kap. 7.

<sup>196</sup> Phipps: “The logic of tonality in Strauss’ *Don Quixote*”.

Eks. 5-3: Meyerbeer,  
 "kroningsscenen" fra Le  
 Prophète:

(feierlich)

J. Lichts heil'ger Strahl, er be - rüh - re dei - ne

8

pp Str.-I. 12 12 12

una corda

c: T S Dalt D D

J. Stern, ar - me Be - thör - te, und er - leuch - te

8

pp

ff

pp

B1.1.

d:  $\begin{bmatrix} D_{Dalt} \\ S_{Dalt} \end{bmatrix}$  D D D Dalt  $D_4^6$  D 7

Det vil senere bli vist rikelig med eksempler på alterasjonsakkorder brukt som permutasjonsmiddel.

## Subdominantiske alterasjoner

Som tilhørende  $\textcircled{3}$ -positionen, er subdominanten en akkord som, i likhet med vekseldominanten, ofte er gjenstand for alterasjon. Eksempel 5-2 har vist visse tradisjonelle alterasjonstyper. I tillegg til dette, finnes noen alterasjonstyper som har sitt spesifikke utspring i subdominanten.

## Neapolitansk subdominant

Av de subdominantspesifikke alterasjoner er formodentlig den neapolitanske subdominant den eldste. Den har fått sitt navn etter den neapolitanske skolen, representert hovedsaklig ved Alessandro Scarlatti (1660 – 1725), Giovanni B. Pergolesi (1710 – 1736), Giovanni Paisiello (1740 – 1816), og Domenico Cimarosa (1749 – 1801). Selv om den har fått sitt navn herfra, finnes den også tidligere i bruk, både hos Henry Purcell (1659 – 1695), Arcangelo Corelli (1653 - 1713), og Giacomo Carissimi (1605 – 1674). Sannsynligvis finnes den også enda tidligere, men Carissimi er formodentlig blandt de første til å benytte den som strukturell harmoni, og ikke bare som et aksidentelt fenomen:



Carissimi was one of the first composers regularly to use this sonority in a functional manner.<sup>197</sup>

Strukturelt er den neapolitanske subdominant konstituert av en mollsubdominant med stedfortredende liten sekst. Jersild hevder at denne opprindelig hadde en *tilføyet* liten sekst, men viser ikke til noen eksempler.

(...) på grund af kollisionen mellem akkordens kvint og lille sekst optræder akkorden hyppigst med udeladelse af kvinten, men også den fuldkomne form ses, omend sjældent.<sup>198</sup>

Slik vi som oftest ser den, er neapolitaneren strukturelt ustabil fordi den *klinger* som en durakkord på lavt andet trinn, og dette muliggjør naturligvis at denne tvetydigheten kan utnyttes i et satsbillede. Akkorden er identisk med  $D_{alt}$ , dersom denne opptrer uten septim, og det kan i visse tilfeller være vanskelig å skille mellom disse to funksjonene, og i slike tilfeller må man betrakte de omkringliggende harmonier for å finne ut om akkorden er overveiende subdominantisk eller dominantisk. En positionsplassing i hhv.  $\textcircled{3}$ - eller  $\textcircled{2}$ -planet, vil kunne være til hjelp. Som akustisk fenomen, må neapolitaner-akkorden imidlertid sies å klinge med den lille sekst som grundtone (på grund av treklangsstrukturen), dersom den ikke benyttes eksplisitt subdominantisk. Slik sett vil den neapolitanske subdominant *kunne* betraktes som en grundtonealterert akkord, avhengig av sammenhengen.

Som ledd i toneartsstabile sammenhenger, finnes den f. eks. hos Grieg:

Eks. 5-4: Grieg:  
*Resignation, op. 73, no. 1,*  
tt. 14 – 18:

e: s -7

I motsetning til tidligere stilers anvendelse, ligger akkorden her med den neapolitanske sekst i bassen, hvilket gjør den nokså tvetydig. Ovenstående forløp videreføres til en dominantseptimakkord, og kunne således vært betraktet som  $D_{alt}$ , men et positionsskift synes å være helt tydelig i videreføringen, og styrker derved antagelsen om  $s^n$ .

En vanligere bruk i toneartsstabile sammenhenger, er med den opprindelige grundtonen i bassen, slik som hos Wagner:

<sup>197</sup> Stein: "Carissimi's Tonal System"

<sup>198</sup> Jersild, 1970, s. 24.

Eks. 5-5: Wagner: Tristan und Isolde, ouverture til 1ste akt, tt. 21 -23:

Viol. *poco rall.*

*dim. > p* *cresc.*

d:  $\begin{bmatrix} \circ D \\ S D \end{bmatrix}$   $S^n$   $\circ S^6$   $D^{4-3}$   $\overset{-7}{D} D^{alt}$

e:  $\begin{bmatrix} Salt \\ Dalt \\ fr. \end{bmatrix}$   $D^{4-3}$   $\circ D^6$

Bemerk også permutasjonen til  $e$ , der tysk alterasjon benyttes som permutasjonsmiddel. Som permutasjonsmiddel, vil  $S^n$  bli omtalt senere.

## Øvrige subdominantspesifikke alterasjonsformer

I eks. 5-2 vistes en franskalterert subdominant. Som det straks vil fremgå, er dette en betegnelse som kan spesifiseres nærmere. I første del betraktet vi fenomenet tilleggstoner. På grund av sin centrifugale natur, er de subdominantiske akkorder spesielt tilbøyelige til å opptre med tilleggstoner, og i henhold til tradisjonen svært ofte sekster, da disse styrker relasjonen til dominanten. Men i romantikken sees de også svært ofte med tillagt septim. Disse tilleggstonene er ofte lineært betingede, men kan også være en ren farvesetning.

Tar man i utgangspunkt i subdominant med tillagt sekst eller septim, forefinnes fire ulike og svært farverike akkorder, da begge kan opptre både i dur og moll.

Fig. 11: Subdominanter med tilleggstoner:

g:  $+s^7$   $os^7$   $+s^6$   $os^6$

I litteraturen finnes en god del eksempler på, at disse fire subdominanttypene med varierende hyppighet opptre med kvinten senket, hvilket både skaber farve og permutasjonsmuligheter. Som en fellesbetegnelse får disse akkordene benevnelsen  $s^{b5}$ . At det ikke skiller mellom hvilken av dem akkorden er utledet fra, skyldes at alle kan fylle samme funksjon (selv om permutasjonsmulighetene varierer noe). De fire  $s^{b5}$ -akkordene kan skjematisk stilles opp slik:

Fig. 12:  $s^{b5}$ -akkordene:

The figure displays two rows of musical notation on a treble clef staff. The first row shows four chords with the following labels below them:  $g: +s^7$ ,  $o_s^7$ ,  $+s^6$ , and  $o_s^6$ . The second row shows four chords with the following labels below them:  $g: s^{b5}$ ,  $s^{b5}$ ,  $s^{b5}$ , and  $s^{b5}$ .

Som det fremgår av fig. 12, vil durseptimvarianten få samme struktur som den franskaltererte akkord,<sup>199</sup> mollseptim- og dursektstvarianten klinger som  $o_s^6$  i toneartene hhv. en liten ters over eller en liten sekund under hovedtonearten, og mollsektstvarianten får samme struktur som  $\psi^9$ -akkorden. Alle disse akkordene åpner med andre ord et vell av permutasjonsmuligheter – eller altså en meget stor klangrikdom til anvendelse innad i hovedtonearten. Sistnevnte finner vi meget av i Griegs produksjon, slik som anført i følgende eksempel:

Eks. 5-6: Grieg: Notturmo,  
op. 54. no 4, tt. 12 – 17:

The figure shows a musical score for Grieg's Notturmo, op. 54, no 4, measures 12-17. The score includes piano and bass staves with various dynamics (f, poco rit., p a tempo, poco) and chord labels (g:  $\bar{D}$ ,  $o_s^6$ ,  $D_7^{13}$ ,  $T^{9s} b^6$ , c: [T, D],  $s^{b5}$ ,  $D^9$ ).

Her er det dursektstvarianten som kommer til uttrykk. Mollseptimvarianten finner vi f. eks. i anden sats av Francks d-mollsymfoni.

<sup>199</sup> Hvilket innebærer at  $s^{b5}$  ville være en mere korrekt betegnelse på den franskaltererte subdominanten i eks. 5-3s tredje takt.

Eks. 5-7: Franck: Symfoni i d-moll, anden sats<sup>200</sup>:



b: S °D<sub>D</sub>alt s<sup>b5</sup> D

I dette eksemplet vises  $s^{b5}$ -akkorden som ledd i en frygisk kadens. I en slik kadens føres tradisjonelt kvinten i subdominanten med et halvtoneskritt ned til dominantens ters. Når kvinten, som her, er nedalterert, lar dette seg imidlertid ikke gjøre. Den nedaltererte kvint fungerer derfor i stedet som antecipasjon av tersen i dominanten. Forøvrig er det interessant å merke seg den utilsørte kvintparallellen i de to nederste stemmer. Det er også interessant å merke seg den altererte vekseldominanten, som her opptrer i moll<sup>201</sup>, tilsynelatende uten annet enn klanglig motivasjon. Det er imidlertid vanskelig å tilforordne den noen annen funksjon. Den kunne vært betraktet som en prolongasjon av subdominanten, men det virker lite plausibelt at denne skulle nedalterere en lav ters.

Neste eksempel viser mollsekstvarianten av  $s^{b5}$ , som er akustisk identisk med  $\Phi^9$ . Disse to funksjonene kan ofte være vanskelige å skille fra hverandre, men her levnes det liten tvil om hva vi har med å gjøre.

Eks. 5-8: Wagner: Tristan und Isolde, ouverture til 3die akt, tt. 28 – 33:



h:  $\overset{o}{\underset{6}{S}}$  a:  $\begin{bmatrix} \overset{o}{S} \\ \overset{D}{S} \end{bmatrix}$

d:  $\begin{bmatrix} \Phi \\ \overset{6-5}{D} \end{bmatrix} \overset{4fs-3}{\Phi} \overset{9}{D} \overset{fs}{D} \overset{b9}{D} \overset{b9}{\Phi} \overset{7-6}{S} s^{b5} s^{b6-5} s^{b9} \text{Salt } s^{b5} - s^{b6-5} s^{b9}$

Takt 32 åpner med en tyskalterert subdominant. Hele forløpet (fra takt 30) er sterkt preget av subdominanten i diverse avskygninger, og det er ingen hørbare positionsskift. Den forminskede akkordstruktur som oppstår på annet taktslag i takt 32 inneholder de samme toner som  $\Phi^9$ , men kommer fra en subdominantisk akkord og

<sup>200</sup> Analysen i dette eksemplet er ført av Jørgen Jersild. Kfr. forøvrig også eks. 14 med tilhørende diskusjon i Jersild, 1970, s. 26.

<sup>201</sup> Kfr. eks. 2-12, t. 40. Her brukes dursekstvarianten av  $s^{b5}$  i g som permutasjonsledd til en franskalterert mollvekseldominant i e. Denne synes på den annen side å være motivert av linjeføring.

videreføres til en annen subdominant. Når vi vet at  $\Phi^9$  er akustisk identisk med  $s^{b5}$ , blir valget her temmelig enkelt. I slutten av takten videreføres dessuten seksten trinnvis opp til septimen, og dette styrker tesen om en  $s^{b5}$ -akkord av mollseksstypen, som videreføres til en mollseptimvariant. Den neste akkorden, i takt 33, er forøvrig en ganske sjeldent forekommende subdominanttype, med både sekst og septim (seksten er kromatisk nedalterert som ledd i en linjeføring), men kan her sees som en konsekvens av den suksessive sekst-septimbevegelsen som hørtes i foregående akkord. Det videre forløp kan leses i eks. 2-9.

Av disse akkordene har den romantiske epoke en stor forkjærlighet for durseks- og mollseptimvariantene, sannsynligvis på grund av denne akkordstrukturens indbyrdes utskiftelighet.<sup>202</sup> Begge akkordene har i prinsippet samme struktur, men fra forskjellige skalatrinn, og begge er tvekjønnede, i den forstand at mollseptimakkorden kan omvendes til durseksakkord og vice versa. Dette gjør at de er ypperlige midler til å mane frem den "slørethet" i tonalitetskurven, som romantikeren setter slik pris på. Mollseksvarianten, som klinger som en forkortet dominant, er av mere funksjonell enn koloreringsmessig art, og forekommer sjeldnere. Durseptimvarianten er sjeldnere, men kan observeres i eks. 5-2.

En sjelden gang kan også  $s^{b5}$  forekomme uten tilleggstoner, slik vi ser det i Hugo Alfvéns plagale sluttkadens i *Skogen sover*, fra 1907, her over et tonikalt orgelpunkt:

Eks. 5-9: Alfvén: Skogen sover, sluttkadens:

Subdominantplanet byr forøvrig på en meget spesiell alterasjonsakkord, som gjerne brukes som permutasjonsakkord, men i det øvrige skaber en helt særlig farvevirkning i en akkordprogresjon. Fra tid til anden oppstår en durseptimakkord med grundtone på hovedtoneartens syvende trinn, på subdominantens plass. I følge Jersild, er dette fenomenet ikke oppstått i romantikken, men skal kunne spores et stykke tilbake i tradisjonen, og da særlig som en permutasjonsakkord<sup>203</sup>. Jersild betrakter denne akkorden som en subdominant som er utsatt for en særlig permutasjon, nemlig en  $s^{b5}$ -akkord av mollseksstypen, der kvinten er senket enda et halvt trinn, slik at akkorden får struktur av en dominantseptimakkord, som altså er beliggende på hovedtoneartens syvende trinn. Selv om akkorden strengt tatt er en subdominant, gjør denne doble alterasjonen imidlertid at dens akustiske grundtone, må sies å være den dobbeltsenkede kvint.

<sup>202</sup> Kfr. permutasjonskapitlet. Se også Jersild, 1970, s. 25.

<sup>203</sup> Kfr. Jersild, 1970, s. 28.

Akkorden kendes dels på den dissonerende sekunds “udad”-opløsning, dels på plasseringen som bVII-trinets septimakkord, hvilket trin det vil være mest praktisk at legge til grund ved akkordens bestemmelse.<sup>204</sup>

Akkorden, som har benevnelsen  $s^4$ , finnes allerede hos Chopin:

Eks. 5-10: Chopin:  
Nocturne i f-moll, op. 55,  
no.1, tt. 1 - 5:

**Andante.**

f:    T     $s^4$      $T_3$      $D^7_3$     T     $s^4$      $T_3$      $D^7_3$     T     $s^4$

Selve funksjonsfølgen er her noe tilslørt på grunn av den trinnvise linjeføring som er gjort i bassen, men et dybere blikk vil allikevel avsløre samme struktur. Man kunne selvsagt argumentere for at første akkord i takt 2 klinger som en ass-durakkord, og ikke f-moll, men denne klangen er sterkt tvetydig, da den som f-moll mangler sin grundtone, og som ass-dur mangler den kvinten. Riktig nok er  $s^4$ -akkorden dominantisk mot ass-dur, men en eventuell ass-durfortolkning av denne akkorden ville være vanskelig å rettferdiggjøre i videreføringen, da denne representerer enten  $D_{Dalt}$ , eller  $s_s$ .  $s^4$ -akkorden ville i dette tilfellet kunne få betegnelsen  $s_s$ , men det er få holdepunkter for at en stigende subdominantrekke ville begynne i position  $(^4)$ , og videreføringen er også tvilsom, selv om dominanten tidvis kan opptre i  $(^5)$ -positionen<sup>205</sup>. Om dette skulle være plausibelt, ville den neste akkorden måtte oppfattes som  $(^4)$ -akkorden  $s_D$  - hvilken skal lede til  $(^3)$ -akkorden  $s$ , og herved vil det igjen tenkes å være plausibelt å betrakte den som en  $s^4$ . Jeg vil derfor, på tross av den klanglige tvetydighet, ikke nøle med å se på den første akkorden i takt 2 som en tonika-akkord. Det som derimot kunne diskuteres, med tanke på videreføringen, er hvorvidt den på grunn av sin mer eller mindre uttalte *dynamiske karakter*<sup>206</sup>, heller skulle hatt benevnelsen  $D_s$ . For ytterligere eksempler på bruken av  $s^4$  i toneartsstabile forløp, henviser jeg til Jersilds eksempler nr. 21, 22 og 75.<sup>207</sup>

Det videre spørsmålet, er hvorvidt denne akkorden kan rettferdiggjøre sin funksjon som subdominantisk substitusjonsakkord. Ovenstående eksempel viser at en slik syvendetrinnsakkord nok kan stå på subdominantens plass, men hvorvidt grundtonen virkelig er en dobbeltsenket kvint i den opprindelige akkorden, er et helt annet spørsmål. På den annen side, finnes det eksempler som helt tydelig viser hvorledes denne akkordtypen er oppstått, som et lineært betinget fenomen. Jeg kan her henviser

<sup>204</sup> Jersild, 1970, s. 30.

<sup>205</sup> Kfr. Jersild, 1970, s. 84, samt positionskapitlet

<sup>206</sup> Se definisjon side XLI.

<sup>207</sup> Ibid, s. 30 – 31 og 89.

til eksempel V (s. XXVII), som viser en forekomst hos Mozart.<sup>208</sup> Forøvrig vil jeg her anføre et betydelig senere eksempel, fra Tsjajkovskijs “Pathétique”-symfoni, i 4. sats.

Eks. 5-11: Tsjajkovskij:  
Symphonie no. 6  
“Pathétique”- 4. sats, tt. 34  
– 38:

34

Andante (♩ = 76)

p

Hr

Hr

v1

h: s<sup>6</sup>

s<sup>6</sup> s<sup>b5</sup> s<sup>4</sup>

d: D<sup>7</sup>

D<sub>5</sub>

Ovenstående eksempel levner ingen tvil om at denne alterasjonstypen faktisk eksisterer, og klarere kunne det neppe uttrykkes i en sats. Flere eksempler på anvendelsen av s<sup>4</sup> vil tilkomme i senere kapitler.

Forøvrig antyder Jersild i sin bok, at s<sup>4</sup>-akkorden tidvis også kan opptre i tyskalterert form, hvilket kan synes temmelig besynderlig.

*I d-mollanalysen udviste den sidste akkordfølge forbindelsen s<sup>4</sup><sub>alt</sub> - D, altså s<sup>4</sup>-akkordens altererede form, hvis grundtone er beliggende på skalaens dur-terts. Denne analyse af tredietrinns-akkorden vil dog kun mere undtagelsesvis være aktuel. Den kan forekomme i en akkordfølge som c: e7 - b2 - g7 - c = s<sup>4</sup><sub>alt</sub> - s<sup>4</sup> - D<sup>7</sup> - T, men ofte vil III-akkorden, når den optræder i nær tilknytning til tonica-positionen, vise sig at have en anden begrundelse (...)<sup>209</sup>*

Jersild fremholder ingen konkrete eksempler på at en slik funksjon eksisterer, og jeg har heller ikke på noe tidspunkt avdekket slike forbindelser i en sammenheng der de kunne rettferdiggjøres. Muligheten, slik Jersild beskriver den, er så absolutt til stede på *det teoretiske plan*, men inntil litteraturen utviser noen gode eksempler, vil jeg foreslå s<sup>4</sup><sub>alt</sub> suspendert fra analyseforståelsen.

<sup>208</sup> Her kunne man selvsagt diskutere om analysen virkelig kan føres i d-dur, og ikke i a-dur; men det lineære fenomenet er uansett det samme, selv om det her eventuelt kunne betraktes som manifestert på et annet funksjonsnivå.

<sup>209</sup> Jersild, 1970, s. 81.

## Alterasjon av forkortede noneakkorder

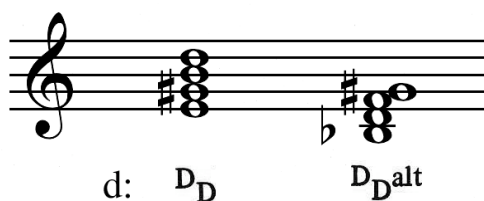
Om man kaster et nærmere blikk på den forkortede noneakkordens strukturelle egenskaper, vil man se at den, foruten å være bygget opp av små terser, også inneholder to interpolerte tritonus-intervaller:

Fig. 13: 2 interpolerte tritonusintervaller:



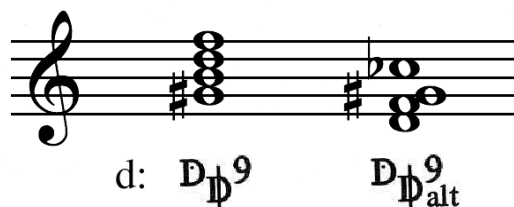
Dette er meget interessant i forhold til fenomenet tysk-altererte akkorder. Som vi tidligere har sett, er det nettopp tritonus-intervallet som muliggjør den tyskaltererte vekseldominantens doble dominantiske funksjon. Den kan enten brukes som dominant i hovedtonearten, eller kadensere til hovedtoneartens lave andet trinn, på grunn av tritonus-intervallets doble oppløsningsmulighet. I lys av dette, blir det enda mer logisk at den forkortede dominantnoneakkorden kan kadensere i fire ulike retninger – to mulige videreføringer pr. tritonus. La oss se hvorledes dette påvirker en funksjons originale og tyskaltererte former. Nedenunder sees d-durs vekseldominant og dens tyske alterasjon.

Fig. 14: original og alterert vekseldominant:



Dersom vi forkorter disse, vil vi finne et bemerkelsesverdig fenomen:

Fig. 15: Forkortelse av begge akkordene:



Akkordene som oppstår er akustisk identiske. For å finne en forklaring på dette, må vi kikke nærmere på hva de respektive potensielle grunntoner representerer i tonearten. Igjen kan vi betrakte d-durs forkortede vekseldominant:



Fig. 16: Forkortet  
vekseldominant:



Akkorden inneholder tonene  $G\# - H - D$  og  $F$ . Rekken med potensielle grunntoner, vil da bli  $G - Bb - Db - E$ . Separer vi disse i de to tritonus-intervallene, står vi med følgende konstellasjon:  $G - Db$  og  $E - Bb$ . Hvilke funksjoner representerer disse i hovedtonearten? Følgende oppstilling kan fremvises:

$$G = s - Db = \text{Salt} \qquad E = {}^{\text{D}}D - Bb = {}^{\text{D}}D^{\text{alt}}$$

Vi ser altså at den forkortede dominantnoneakkords tonale struktur inneholder både den altererte og ualtererte varianten av den funksjon den representerer. Følgelig er det kun av teoretisk interesse hvorvidt utgangspunktet for funksjonen er en alterert eller ualterert form. Notasjonen kan gi oss noen pekepinner på dette, men det ser ut til å være et nogenlunde gjennomgående fenomen i romantikken, at komponistene notorisk noterer disse akkordene galt, og følgelig har man ikke de store holdepunkter for antagelsen, med mindre sammenhengen forteller oss at det burde være tale om en alterasjon, eller den kompositoriske konsekvens indikerer det. I praksis har det ingen betydning. Andre alterasjonstyper utelukker seg selv, da de vil ødelegge akkordens struktur, og følgelig spolere dens prismatiske egenskaper.



**Del III:**  
**Funksjonelle relasjoner og positionshierarkiet**



## Kapittel 6: Positionskategoriene

I forsøket på å beskrive den utvidede tonalitet som utvises i den romantiske harmonikk, etablerer Jersild et system, der alle akkorder klassifiseres i henhold til en fiksert avstand til det til en hver tid gjeldende tonale centrum.<sup>210</sup> I en tonalitet som i stor grad griber utover hovedtreklangeres grunnleggende utfoldelsesområde, vil en tradisjonell anskuelse som gjør bruk av bitreklanger ikke være tilstrekkelig fyldestgjørende, da et slikt betraktningsspunkt ikke i tilfredsstillende grad viser de større linjene i de harmoniske progresjoner. Jeg må understreke at dette *ikke* er et selvstendig analysesystem, men snarere en slags “hjelpedisiplin,” som bidrar til å klargjøre de respektive akkorders rolle i den harmoniske utviklingen, hvilket Jersild også selv påpeker.<sup>211</sup> Dette positionshierarkiet viser i praksis hvorledes romantiske harmoniprogresjoner beveger seg rundt en tonal kjerne, og hvorledes permutasjoner avføres som ledd i den harmoniske spenningsprogresjon. De høyere positioner, fra ④ og oppover, spiller i hovedsak rollen som ledd i kvintskrittsekvenser, og man skal ingenlunde betrakte de høyere positionskategorier som hovedfenomener, selv om de så absolutt har sin plass innenfor stilen. Det aller meste foregår innenfor de tre nederste kategorier, men i en del situasjoner, enten ved permutasjon eller sekvensdannelse, kommer også de høyere kategorier til anvendelse.

I denne forbindelse skal jeg kort tillegge, at ovenstående påstander selvsagt har visse modifikasjoner, både med tanke på at visse harmoniske fenomener kan opptre i flere forskjellige positioner, og at tritonusekvivalensen åpner for at enkelte høypositioner kan opptre innenfor et lavere positionsområde, hvilket straks vil fremgå.

### ***Loven om numerisk suksesjon***

I utgangspunktet, vil alle akkordfølger medføre at positionene beveger seg numerisk i forhold til hverandre, slik at det ikke oppstår “sprang” i positionsfølgen. Dette er en grundtese innenfor romantiske progresjoner, men under visse omstendigheter, sees noen modifikasjoner i forhold til dette, hvilket jeg vil vise eksempler på senere. Som grunnleggende kriterium for akkordfølgene, er numerisk suksesjon en betingelse, hvilket vil fremgå av følgende eksempel fra Jersilds bok<sup>212</sup>:

---

<sup>210</sup> Kfr. Jersild, 1970, s. 13.

<sup>211</sup> Jersild: “Kommentarer til en anmeldelse,” 1971

<sup>212</sup> Jersild, 1970, ex. 4, s. 13.

Eks. 6-1: Schumann,  
Sonate i g-moll, op. 22:

The musical score shows a sequence of chords in the bass line:  $S_6$ ,  $\bar{D}_D$ ,  $D_D$ ,  $D$ ,  $T$ ,  $\bar{D}_D$ ,  $D_D$ ,  $D$ ,  $T$ . Below these chords are circled numbers: 4, 3, 2, 4, 3, 2, 1. The score includes markings for 'rit.' and 'ritard'.

Her fremgår med all tydelighet hvorledes den harmoniske spenning utløses ved at positionene føres trinnvis ned til ①-positionen. Eksemplet viser to kadenseringer, hvor den første er skuffende, og som sådan gir et oppsving tilbake til ④-positionen, for derefter å bevege seg numerisk ned til tonika. Det tilsynelatende spranget mellom ②- og ④-positionen, skal forklares senere, under behandlingen av skuffende kadenser, og kan inntil videre betraktes som et unntak. Som man også vil se, opptrer tidvis også akkorder i ④-positionen i toneartsstabile suksesjoner.

Loven om numerisk suksesjon impliserer at alle positionsskifter skal bevege seg trinnvis opp eller ned. Det er fristende å gjøre en analogi til kontrapunktikkens dissonansbehandling. Et eventuelt oppsving i positionskurven, som overstiger flere positioner,<sup>213</sup> vil kunne sammenlignes med en dissonans; den *fordrer* en oppløsning, og den oppløsning som fordres, er en tilbakeføring til en lavereliggende position, i siste instans til tonikaplanet. Et slikt oppsving er en *centrifugal tendens*, og må motvirkes med *centripetal bevegelse*. Ved å overspringe positioner i den centripetale videreføring, ville dette være analogt med å oppløse en dissonans uten hensyn til de stemmeføringmessige konnotasjoner som gjelder.

### **Det numeriske suksesjonsproblem i kadensdannelser**

Eksempel 6-1 viser en ganske enkel oppstilling av en normal kadensdannelse, og ser vi bort fra den skuffende vendingen i tredje takt, byr den ikke på spesielle problemer i positionsfastsettelsen, da alle akkordene er centripetale. Imidlertid vil positionsteoriens første egentlige problem oppstå når centrifugale akkorder opptrer i kadensdannelsen, og dette er et alvorlig problem, som må behandles med en viss *fingerspitzegefühl*. Betrakter vi en helt normal autentisk kadens,  $D - T$ , vil vi raskt finne at den må betegnes med positionsfølgen ② - ①. Forsøker vi det samme med en plagal kadens,  $S - T$ , burde denne logisk sett også kunne utvise den samme positionsfølge, da subdominanten her står som direkte førende til tonika. Kan man derved utlede at subdominanten tar dominantens position i den plagale kadens?

<sup>213</sup> Slike sprang kan forekomme fra tonikaplanet, eller ved *positionspermutasjon*. Mer om dette senere.

Problemet oppstår når man skal definere positioner i en fullstendig kadens. Her er det jo naturlig at subdominanten plasseres seg før dominanten, da sistnevnte har sterkere affinitet mot stasispunktet, på grund av ledetoneskrittet, eventuell septim (som ved sin tilstedeværelse danner tritonusintervall med tersen), og det tonalitätsstabiliserende kvintskritt i bassen. Tradisjonen viser med all tydelighet i litteraturen at dominantforholdet her er subdominantrelasjonen overlegen med tanke på affinitet til stasisplanet. Nettopp derfor er funksjonen benevnt dominant, altså den utvetydig *dominerende* funksjon. Lytter man til en fullstendig kadens, vil man raskt komme til konklusjonen at S og D auditivt ikke tilhører samme spenningsplan, og derfor må regnes til forskjellige positioner. Dette bekreftes ytterligere om man går inn i den evige diskusjonen om slektskabet mellom subdominanter og vekseldominanter,<sup>214</sup> der et slikt nært slektskab mellom subdominanten og vekseldominanten utelukker at subdominanten kan tilhøre ②-planet, fordi vekseldominanten ikke kan erstatte dominanten. Dette må være gyldig selv om vi har å gjøre med plagale kadenser, da subdominanten i sin natur har svakere funksjonelle bånd til tonika enn dominanten. På grund av dette, er subdominanten plassert i kategori ③, hvilket fører til en undtagelse fra loven om numerisk suksisjon. Riktig nok viser subdominanten tendenser til tidvis å stå nærmere ②-planet, men kan allikevel ikke riktig erstatte dominanten som ②-akkord.

*(...)s<sup>b5</sup>-akkorden, som vi vil benævne dem begge, sammensmeltes på grund af sin tvetydighed på en egen glidende måde ③- og ②-positionen.<sup>215</sup>*

På tross av dette, vil ikke en direkte ②-kategorisering av en slik akkord kunne rettferdiggjøres, selv om den står nærmere ②-planet enn en regulær subdominant, da den uansett vil ha lavere affinitet mot tonika enn dominanten. En distinksjon her, ville føre til nærmest uoverstigelige problemer i forhold til dominantens position, og den praktiske nytteverdien ville være liten. At tendensen finnes, får være nok et bevis på de tvetydigheter som ligger immanent i romantikkens harmoniske syntaks.

### ***Loven om indbyrdes utskiftelighet i positionene***

Subdominanten må, på grund av ovenstående argumentasjon, ubetinget plasseres i kategori ③. Dette medfører at ③-planet utviser en tendens til tidvis å overspringe ②-planet, og derved skape et "hull" i positionsfølgen. Dette er et fenomen vi er nødt til å akseptere, for å implementere subdominanten i kadensmønsteret.<sup>216</sup> Betrakter vi subdominantens nære relasjon til vekseldominanten, vil dog enda en undtagelse fra loven om numerisk suksisjon kunne iakttages.<sup>217</sup> Tidvis vil vi nemlig også se at *vekseldominanten* føres direkte til tonika, hvilket selvfølgelig har sitt utspring i den nære relasjon disse to akkordene tradisjonelt sett har.

<sup>214</sup> Kfr. Hamburger, 1955

<sup>215</sup> Jersild, 1970, 27. Her henvises også til bokens ex. 8, s. 20.

<sup>216</sup> Kfr. kapittel 1, s 9

<sup>217</sup> For en kortfattet oppstilling av den historiske bakgrunnen for dette, henviser jeg til Jersild, 1970, s. 8-9.

*Eftersom hver af <sup>③</sup>-positionens akkorder, uanset deres struktur, naturligt kan efterfølges af grundkadencens <sup>②</sup>-akkord, peger dette imod, at samtlige akkorder af samme positionskategori indbyrdes er udskiftelige.<sup>218</sup>*

Når dette er sagt, må det også tilføyes at denne utskifteligheten representerer en sannhet med visse modifikasjoner. De aller fleste slike utskifteligheter vil observeres i <sup>③</sup>-kategorien, på grund av den tidligere beskrevne relasjon mellom subdominanten og vekseldominanten. Like fullt kan man observere fenomenet også i andre positionsplan, som oftest i tonalt ustabile sammenhenger, slik som i en kvintskrittsekvens. Det er ikke nødvendigvis slik at en hvilken som helst dominantisk klang kan byttes ut med en hvilken som helst subdominantisk klang med samme positionsnummer; denne utskifteligheten finner som regel sted ved hjelp av tyskaltererte akkorder.<sup>219</sup> Selv om det teoretisk sett er mulig med en slik vilkårlig utskiftelighet, viser tradisjonen seg relativt konservativ på dette området. På dominantplanet sees en tendens til utskiftning med parallellakkorder, men disse er i utgangspunktet mindre funksjonelle. Likeledes sees, om enn relativt sjelden, tonika utskiftet med sin altererte form. Imidlertid skal jeg innrømme, at på det teoretiske plan, vil det være mulig å opprettholde den tonale spenningskurven via en slik utskiftningspraksis innbyrdes i positionene, da det fikserte forholdet til stasisplanet derved vil opprettholdes, men det er ingen garanti for at alle slike forbindelser vil klinge spesielt godt, bestemt ikke når det er snakk om rene treklanger. Jersild viser heller ikke noe videre til eksemplifiseringer av en slik utskiftelighetstendens vesentlig utover <sup>③</sup>-planet. Vi kan derfor konkludere med, at en slik innbyrdes utskiftelighet, med et absolutt unntak for <sup>③</sup>-positionen, kun forekommer etter visse foreskrevne regler, som vil bli behandlet under seksjonen om kvintskrittbevegelser. Forøvrig gjelder prinsippet om at alle akkorder er utskiftelige med sine alterasjonsformer, da disse de facto vil representere samme positionsplan.<sup>220</sup>

## ***Centrifugale og centripetale relasjoner – positionsrelasjoner***

Før vi i kvintskrittseksjonskapitlet undersøker de altererte akkorders rolle i sekvensen, skal her vises hvorledes de tonale hovedområder forholder seg til positionshierarkiet. Som ovenstående argumentasjon har vist, finnes en “logisk brist” i den numeriske suksessjon, representert ved den problematiske plagale forbindelse mellom subdominanten og tonika. Derfor befinner de centrifugale akkorder seg konsekvent ett nummer høyere i positionskjeden enn de centripetale. Skjematisk kan dette vises slik:

---

<sup>218</sup> Ibid, s. 15.

<sup>219</sup> For eksempler på denne type sprang fra centripetalitet til centrifugalitet og vice versa henviser jeg til kapitlet om kvintskrittsekvenser.

<sup>220</sup> Her kan bemerkes at de tidvis videreføres i en annen position, hvilket vil bli eksemplifisert.



Fig. 17: Positionsmessig oppstilling over centripetale og centrifugale funksjoner:

Centripetale funksjoner -----> Stasispunkt Centrifugale funksjoner ----->

Som man ser, dekker positionshierarkiet hele kvintsirkelen, med stasispunktet stående i midten, og ytterpunktsakkordene som enharmonisk ekvivalente akkorder, som samenerfaller med tonikas tyske alterasjonsform. På grund av det tidligere nevnte plagale problem, er de centrifugale funksjonene altså benevnt ett nummer høyere i hierarkiet, enn den logiske konsekvens skulle tilsi, hvilket betyr at de ekvivalente ytterpunktene er nummerert forskjellig. Distinksjonen mellom position ⑦ og ⑧ er altså kun teoretisk, da førstnevnte betegner en centripetal position, mens sistnevnte er centrifugal. Imidlertid kan man fra disse positionene kun bevege seg i centripetal retning, enten autentisk, gjennom dominantrekken, eller plagalt, gjennom en synkende subdominantrekke. Således kunne vi sette opp følgende praktiske tese:

$$\begin{aligned} \textcircled{7} &= \textcircled{8} \\ \textcircled{8} &= \textcircled{7} \end{aligned}$$

For en nærmere argumentasjon om kvintskrittsekvensenes plagale problem i forhold til positionsbenevnelsene, henviser jeg til neste kapittel.

### **Funksjoner med flere positions plasseringer**

De fleste funksjoner er enkle å forholde seg til, med tanke på at deres positions plassering er utvetydig. Imidlertid forholder det seg ikke slik med alle funksjoner, hvilket her skal utdybes.

*For visse akkorders vedkommende gjelder det, at de ikke utvetydigt er knyttet til en bestemt positions kategori, nemlig T<sub>alt</sub>, de to T<sub>p</sub>-positioner, samt D<sub>p</sub>.<sup>221</sup>*

Imidlertid er ikke disse funksjonene de eneste som kan plassere seg i forskjellige positioner. Én av de mest basale funksjoner, nemlig den dynamiske tonika, kan plasseres i to forskjellige positioner. Denne doble positions plasseringen er et faktum som Jersild selv har oversett. Den rene tonikatreklagen plasserer seg utvetydig i position ①. Dersom denne septimiseres, eller på annen måte gis harmonisk retning mot subdominanten, endres funksjonen til <sup>S</sup>D - subdominantens dominant. Ved derved å transformere seg til dominant til en ③-akkord, må den nødvendigvis plasseres i

<sup>221</sup> Jersild 1970, s. 87.

position ④. Imidlertid har den fortsatt samme grunnleggende struktur som ①-akkorden tonika, og vil derfor kunne plasseres i begge kategorier. Dette er imidlertid mest interessant i forhold til å forklare videreføringstendenser av typen  $T - {}^sD - s$ , hvilket ved  ${}^sD$ -akkordens doble positions plassering ville forklare oppsvinget fra ① - ④. Også i vendinger som  $D - {}^sD - s$ , vil relasjonen ② - ④ - ③, også lettere forklares<sup>222</sup>, da den midterste akkorden også representerer en ①-akkord. Tar vi derved hensyn til det tidligere beskrevne plagale problem i koblingen ① - ③, har vi herved oppretthold loven om numerisk suksessjon, nettopp ved den doble positions plassering.

Den motsatte problemstillingen gjør seg gjeldende i de konstallasjoner der den dynamiske tonika fungerer som subdominant for dominanten. Vendingen  $D^s - D$ , representerer en plagal vending, og auditivt, er det derved riktig å benevne den med positionene ④ - ②, som en transposisjon av ③ - ①-forholdet i den plagale kadens. Vendingen  $D^s - D$ , kan med andre ord betraktes som en plagal bikadens. Dog ligger  $D^s$ -akkordens ①-position fortsatt som en immanent størrelse som forklarer relasjonen, selv om denne distinksjonen her er mindre viktig. For plagale forbindelser lenger oppe i positionshierarkiet, avspeiler ikke positionene dette, av flere årsaker. For det første er det liten sannsynlighet for at det menneskelige øret klarer å holde styr på en tonalitet i så stor grad, at plagalitet i høyere positioner oppfattes som nettopp det. En annen sak, er at akkordrelasjoner i høyere positionsplan i størst grad benyttes i forbindelse med harmonisk ustabile progresjoner, slik at en eventuell plagalitet i første rekke kan synes som en teoretisk fornødenhet, heller en en auditivt perceptiv struktur. Se forøvrig neste kapittel.

Av de i utgangspunktet tonikale akkorder, skal også visse betraktninger gis i forhold til tonikas tyske alterasjon. Som en hovedregel beholder de tyske alterasjonsformene sin positions plassering, hvilket naturligvis også i utgangspunktet gjelder for tonika, der dens alterasjonsform brukes som et harmonisk ornament, slik som i eksempel 6-2.

Eks. 6-2: Grieg:  
Skovstilhed, op. 71, no 4:

h: T Talt T

①

En slik vending er strengt tatt ikke funksjonell – men kan begrunnes ut fra funksjonelle prinsipper, og derved også betraktes som et ornament. Betrakter vi derimot Talt-akkorden i en faktisk progresjon, viser den imidlertid to andre tendenser. I eks. 3-7 (se side 33) vises en forekomst av Talt i nest siste takt. Her

<sup>222</sup> Det er også mulig å betrakte en slik følge som ⑤ - ④ - ③ (se side 79 - 80).

står akkorden som formidler mellom  $s^{\#s}$  i ③-positionen og  $T$  i ①-positionen.<sup>223</sup> Oppfatter man et positionsskift mellom  $s^{\#s}$  og  $Talt$ , betyr dette, at den i denne sammenhengen må plasseres i kategori ②.

Senere i samme sats, dukker  $Talt$ -akkorden opp igjen, men denne gangen oppfører den seg anderledes.

Eks. 6-3: Reger: *Aus meine Tagesbuch*, 2. sats: .....

The musical score consists of two systems. The first system has four measures with chords  $Dp^9$ ,  $Dp^9$ ,  $D^7$ , and  $S^{\#p^9}$ . The second system has three measures with chords  $s^n$ ,  $p^9$ , and  $Talt^{9fh}$ . Below the score are circled numbers 3, 2, and 3, and a box containing  $Dp^9$  (3) and  $\bar{D}p^9$  (6).

Teoretisk sett, ville det her vært fristende å betegne den som tilhørende ①-positionen, men det høres slett ikke slik. Som  $S^{\#D}$ -type har den heller ikke noen hørbar funksjon, men synes spenningsmessig beslektet med den efterfølgende akkord, hvorfor den her tar plass i ③-planen. Bruken av  $Talt$  utenom sekvenser er begrenset av akkordstrukturens lite funksjonelle operasjonsevne i sammenhengen, hvilket de tre nylig kommenterte positionsplassingene i de nederste tre positionsplan skulle bekrefte. Foruten i kvintskrittskvenser, er den temmelig sjeldent forekommende.

I visse sammenhenger, vil også dominanten kunne opptre i en annen position enn ②. Resonnementet er som følger:<sup>224</sup> Da den dynamiske tonika opptrer i position ④, må nødvendigvis en dominant som videreføres til en slik ④-akkord i visse sammenhenger kunne oppfattes som tilhørende ⑤-positionen. Som tidligere nevnt, skaber plagaliteten mellom dominanten og dens subdominant en ④ - ②-progresjon, som vi aksepterer i erkjennelsen om nettopp det plagale forhold. Imidlertid trenges en distinksjon i de tilfeller der de harmoniske omgivelser ikke kan forsvare plagalitet, eller en plassering av  $S^{\#D}$  i ①-positionen ikke er hensiktsmessig. Som dominantisk funksjon til en akkord i ④-positionen, må dominanten nødvendigvis i visse sammenhenger kunne plasseres seg som en ⑤-akkord.

<sup>223</sup> Denne burde kanskje heller vært benevnt  $S^{\#D}$ , hvilket kanskje ville være et tilfelle der denne stod nokså entydig i ①-positionen, men videreføres som ④-akkord.

<sup>224</sup> Kfr. også Jersild, 1970, s. 84.

Eks. 6-4: Verdi: Don Carlo:  
 “Je l’ai vue”:

I eksemplets første takt ser vi et oppsving fra ② til ⑤, da  ${}^{\circ}D^6$  er akustisk identisk med  ${}^{\circ}\bar{D}^b$ . I videreføringen ser vi av progresjonen  $\bar{D}^b - \bar{D}^b - D^7 - D^s$ , at utlegningen kan forklares. Riktignok kunne dominanten betraktes som plagalt videreført til  $D^s$ , men det ville allikevel ikke kunne forklare at den innføres etter  $\bar{D}^b$ . Godtar vi imidlertid tesen om at dominanten tidvis kan plassere seg som en ⑤-akkord, vil vi se positionsfølgen ⑥ - ⑤ - ⑤ - ④. Dette fenomenet gjør seg gjeldende mest unntaksvis, men denne lovmessigheten vil teoretisk også muliggjøre fortolkningen av  $D^D$  som tidvis opptredende i ⑥-positionen. Dette hører imidlertid til sjeldenhetene.

### Den forkortede noneakkords positioner

På grund av sin éntydige struktur, vil den forkortede noneakkorden kunne plassere seg på flere forskjellige steder i positionshierarkiet. Dette er en konsekvens av at akkordens struktur gjentar seg ved omvendning, og de potensielle grundtonene også står med en avstand av en liten ters.<sup>225</sup> Da denne akkordtypen betjener mere enn én toneart i samme funksjon, må dette også bety at den kan plassere seg på flere steder i kadensmønsteret. Denne immanente flertydigheten er også beskrevet hos Schönberg:

<sup>225</sup> Kfr. kapitel 4, fig. 4 – 6.

There exist only three diminished seventh chords and four augmented triads. Accordingly every diminished seventh chord belongs to at least eight tonalities or regions, and every augmented triad belongs, in the same manner, to six tonalities or regions.<sup>226</sup>

Eksempel 6-3 viste en slik konstellasjon, der den forkortede noneakkorden i slutten av siste takt blev innført som en  $\textcircled{3}$ -akkord, men videreført som en  $\textcircled{6}$ -akkord. Leser man de assosierte grundtoner, innføres den altså som forkortet *fiss*, men videreføres som forkortet *diss*. Årsaken til denne *positionspermutasjonen*,<sup>227</sup> er at akkorden videreføres til en forkortet *giss* (ikke medtatt i eksemplet), og derfra via forkortet *ciss* til en fullstendig vekseldominant. I denne sammenhengen, brukes altså funksjonens flertydighet med henblikk på grundtoner, til å foreta et oppsving i toneartskurven, *uten* at det foreligger noe skifte av tonalt centrum. Dette fenomenet – at en funksjon omdefinierer sin positionsplassering – har jeg valgt å benevne *positionspermutasjon*. Den klingende *c* i bassen er en orgelpunkttone, som blir liggende også gjennom de to neste funksjoner, og derfor ikke griber inn i forløbet.

Alle forkortede noneakkorder<sup>228</sup> kan plassere seg på flere positioner, avhengig av den sammenheng de opptrer i, og skjematisk kan det opptilles slik:

Tabell 2:  
Positionsplassing av  
forkortede noneakkorder:

	$\textcircled{1}$	$\textcircled{2}$	$\textcircled{3}$	$\textcircled{4}$	$\textcircled{5}$	$\textcircled{6}$	$\textcircled{7}$	$\textcircled{8}$
c:	-	$\flat^9$	-	$\sharp^9$	$\bar{D}\flat^9$	-	$\bar{\bar{S}}\sharp^9$	-
c:	-	-	$D\flat^9$ $\sharp^9$	-	-	$\bar{D}\flat^9$ $\bar{\bar{S}}\sharp^9$	-	-
c:	-	-	-	$\bar{D}\flat^9$ $S\flat^9$ $D\sharp^9$	$\bar{S}\sharp^9$	-	$\bar{\bar{D}}\flat^9$	$\bar{\bar{S}}\sharp^9$

Som det fremgår av tabellen, er det en viss regularitet i hvor akkordene plasserer seg. For akkorder som står på samme side av stasispunktet, finner man neste mulige positionsplassing ved å legge til 3 positioner. Nedenstående eksempel viser denne tendensen meget tydelig. I alle positionspermutasjonene, er differansen mellom positionene *alltid* 3. Merk også den doble plasseringen i den siste  $\textcircled{5}$ -akkorden.

<sup>226</sup> Schönberg, 1969, ch. VI, s. 44. Bemerk forøvrig at Schönbergs antall tonaliteter og regioner må deles på to for å konverteres til Jersild-modellen; Schönberg distingverer nemlig mellom tonekjønn.

<sup>227</sup> Omtolkning av position. Dette begrebet finnes ikke hos Jersild.

<sup>228</sup> Det er her selvsagt underforstått at nonen er liten.

Eks. 6-5: Verdi: Don Carlo:  
 “Je l’ai vue”:

Chord diagram for the piano accompaniment in the example above:

c: s - D<sub>D</sub> D<sub>D</sub><sup>6fs</sup> D<sub>D</sub> [D<sub>D</sub><sup>9</sup> D<sub>D</sub><sup>9</sup>] op. [D<sub>D</sub><sup>9</sup> D<sub>D</sub><sup>9</sup>] D<sub>D</sub> D<sup>7</sup> - S<sub>D</sub> -

Fingerings: ③, ③, ⑤, ②, ③, ②, ①, ④

Slike positionspermutasjoner kan tidvis også krysse stasispunktet; altså at en akkord tilhørende den centripetale siden går over til en centrifugal type eller omvendt:

Eks. 6-6: Brahms: 11  
 Choralvorspiel, no. 8, tt. 1-3:

Chord diagram for the piano accompaniment in the example above:

f: T<sub>3</sub> D<sup>7</sup> T S<sub>D</sub><sup>#s</sup> S<sup>4fs</sup> S<sub>6</sub> T<sub>p</sub> D<sup>7</sup> S<sub>3</sub><sup>9fs</sup> D<sup>7</sup> S<sub>4</sub><sup>9</sup> T D<sup>9</sup> [S<sub>3</sub><sup>9</sup> S<sup>#7fs</sup> S<sup>#s-o</sup> S<sub>3</sub><sup>9</sup> D<sub>S</sub><sup>#7fs</sup> - D<sup>7</sup><sup>#2fs</sup>]

Fingerings: ②, ④, ④, ③, ②, ①, ②

I takt 2, som eksemplet viser, vil en slik krysning av stasispunktet ikke lenger gi den samme differanse mellom positionene, på grunn av det numeriske misforhold mellom den autentiske og plagale side av tonika. Her brukes en forkortet dominantnoneakkord, som positionspermuterer til den forkortede utgave av subdominantens subdominant, og vi får et oppsving fra ② til ④. Imidlertid kunne S<sub>3</sub><sup>9</sup> selvsagt vært tolket som D<sub>D</sub><sup>9</sup> i position ⑤, og den neste akkorden ville da tilsvare D<sub>D</sub> i samme position – men videreføringen til subdominanten blir da numerisk gal, og dette bekrefter at den centrifugale tolkningen av den forkortede funksjonen var riktig. Bemerk forøvrig den doble positionsplasseringen av nest siste akkord. Den teoretisk riktigste plasseringen, er her position ① - men auditivt beskriver ④-positionen bedre det plagale forholdet til neste akkord.

En noe mere uvanlig forekommende akkord for positionspermutasjon, er #s-akkordene. Når disse skifter position, er det svært ofte i forbindelse med en fullstendig permutasjon, og ikke som internt positionsskifte i én tonalitet. Imidlertid forekommer rene positionspermutasjoner fra tid til annen, slik som vist nedenunder.

Eks. 6-7: Grieg: Notturmo,  
op. 54, no. 4, tt. 1-2:

**Andante.**

The musical score shows a piano (p) piece in 9/8 time, marked 'Andante'. The bass line features a sequence of chords: T (position 1), T7 (position 4), SD7 (position 1), D (position 4), D#5 (position 3), Dalt (position 3), and D (position 6). Fingerings are indicated by circled numbers 1, 4, 3, 4, 3, 6, 4, 3.

Her er det strengt tatt ikke nødvendig å betrakte den kvintforstørrede akkorden som positionspermuterende – men like fullt viser den doble positionsplasseringen den dobbelte tendensen i progresjonen; ved innføringen fremstår den som en akkord med høyere spenning enn den foregående – men videreføres altså til en kvartsekstakkord i position ③, hvilket bekrefter at den videreføres som alterert vekseldominant. En slik distinksjon ville ikke vært mulig uten positionssystemet.

### Skuffende vendinger

De skuffende vendinger vil i større grad bli berørt i kapitlet om tersforbindelser, sammen med parallellakkordene. Her skal bare for forståelsen av positionshierarkiet anføres, at den vanlige skuffende kadens - **D** - **T** - vil utvise positionsfølgen ② - ④, da **T** har struktur fellesskap med  $\bar{D}^b$ . Aksepterer man dur-/mollegaliteten, som beskrevet på sidene 9 - 13, vil man raskt se at **T** er identisk med  $\bar{D}^b$ , og følgelig kan behandles derefter, som en ④-akkord (kfr. eks. 6-1). I samme åndedrag kunne man spørre seg, om det ikke her ville være på sin plass å kategorisere dominanten som en ⑤-akkord, da den visserlig føres til en akkord i position ④. Som en logisk konsekvent tanke, er dette riktig og godt, men allikevel ville en slik beskrivelse underminere det faktum, at den skuffende vending er en mindre funksjonell kadensering, og som sådan bryter kraftig med de forventninger som knytter seg til dominantens videreføring. For å understreke denne mindre funksjonelle karakteren i vendingen, er det altså naturlig å beholde dominanten i position ②.

Hva angår den dobbeltskuffende kadens, **D** - **T**, som også vil bli omtalt senere, plasserer denne seg naturlig i position ③, og vil i hovedregelen videreføres som  $D^{alt}$ , eller som permutasjonsakkord til et nytt tonalt centrum.

### Prolongasjon av positioner

Som en del av den klanglige variasjon den romantiske syntaks har å by på, er det slett ikke alltid at positionsbevegelsen er så aktiv som i ovenstående eksempler. Ofte kan man observere at én eller flere positioner utholdes over tid, og svært ofte er det tale om ③-positionen, som har et så rikt utbud av akkordmateriale. Prolongasjon av ③-positionen er et fenomen som kan spores langt tilbake i tid, i kadenser i alle fall

tilbake til Bachs tid, om ikke enda tidligere. Som kadensfenomen<sup>229</sup> sees prolongasjon ofte i form av blanding av altererte og ualtererte former av vekseldominanten, gjerne opptredende sidestilt med en subdominant med eller uten tilleggstoner. En slik kadensiell prolongasjon av en enkelt position, kan også være helt ut subdominantisk, som i nedenstående eksempel.

Eks. 6-8: Grieg: Lyriske  
stykker op. 73, no. 1  
"Resignation", tt. 39 – 45:

Her sees en prolongasjon av en plagal kadens. Den altererte subdominant er ikke så vanlig forekommende i kadenser, og også her kan dens berettigelse diskuteres.<sup>230</sup> Men som tidligere nevnt, høres akkorden i takt 39-40 ut som den er i samme position som den påfølgende akkord i takt 41.

Som ledd i en kadens, kan en slik prolongasjon også gjerne bindes sammen over et orgelpunkt, slik det kan observeres hos Hugo Alfvén:

Eks. 6-9: Alfvén: Skogen  
sover, tt. 18 – 23:

<sup>229</sup> Kfr. Jersild, 1970, ex. 29, s. 37. Her prolongeres ② positionen ved at dominanten innføres først som alterert, derefter som ualterert.

<sup>230</sup> For en diskusjon rundt dette, se eks. 3-5 med tilhørende argumentasjon, s. 31.



Her sees at kadensen indledes allerede i takt 19, og <sup>(3)</sup>-positionen prolongeres helt frem til takt 23, da en pendelbevegelse mellom <sup>(2)</sup>- og <sup>(3)</sup>-planet initieres, og ledes til tonika i takt 24 (ikke vist her). Orgelpunktet, representert ved dominantens grundtone, bidrar til å gjøre skillet mellom positionene mindre skarpt, slik at positionsskiftene blir smidigere.

Utenfor kadenser, finnes prolongasjonsfenomenet også med en viss frekvens, særlig i stilretninger som bevisst unngår tonikaplanet (arven etter “Tristan-harmonikken”). I ouverturen til 3. akt av *Tristan*, finner vi eksempler på dette. Allerede i de første taktene, sees at både subdominantpositionen og tonika prolongeres ved forslagsdissonanser:

Eks. 6-10: Wagner: *Tristan und Isolde*, ouverture til 3. akt, tt. 1 – 6:

En mere omfattende prolongasjon finnes senere i ouverturen:

Eks. 6-11: Wagner: *Tristan und Isolde*, ouverture til 3. akt, tt. 28 - 40 :

34

Hob. u. Vcll. Viol. Str. Fag. u. Hr.

*piu cresc.* *piu f* *f dim.*

Salt  $s^{b5}$  -  $s^{b6-5}$   $s^{b9}$   $S^7_{4fs}$  -  $S^7_{4fs-3}$   $S^7_{6fs}$  -  $S^7_5$

g: Salt  $s^{b5}$  -  $s^{b6-5}$   $s^{b9}$  Salt  $s^{b5}$

Her vises, at ③-positionen etablerer seg i slutten av takt 29, og ved hjelp av en nokså lineært betinget farvelegning av progresjonen, holdes ③-positionen i hevd med variasjoner over subdominantiske akkorder. Når dette “klangfeltet” videreføres til ④-positionen, permuteres til g, og et nytt ③-felt etableres og prolongeres. Man kunne kanskje i slike sammenhenger snakke om harmoniske felter med overordnet funksjon – i dette tilfellet et subdominantisk felt – i stedet for en detaljert analyse over en nokså statisk harmonisk bevegelse. Det er mulig at nettopp slike prolongasjoner kan betraktes som rudimentære spirer til *klangflateteknikken*.<sup>231</sup> For ytterligere eksempler henviser jeg til eksempel 4-7 (s. 43), samt Jersild, 1970, ex. 5.

## Ørets erindringskapabilitet

En så vidt langt artikulert prolongasjon av en enkelt position krever meget av komponisten, på grund av ørets begrensede *erindringskapabilitet*. Svært meget av den problematikk som omhandler den romantiske harmoniske syntaks handler nettopp om denne grunnleggende problemstillingen. Hvor lenge kan øret fastholde en funksjon eller en tonalitet? Hvor stor grad av “støy” (tilleggstoner, lineært betingede dissonanser etc.) tolererer persepsjonen? Og i ovenstående tilfelle berørende prolongasjon av en enkelt position, hvor lenge vil et slikt harmonisk felt kunne oppfattes som en ③-position? Det finnes ingen fullt ut entydige svar på akkurat dette, da alle lyttere har visse variasjoner i persepsjonsevnen, men det er helt tydelig at det her er tale om en vanskelig balansegang mellom opprettholdelse av harmonisk spenning, og dannelse av egentlige klangflater, som peker inn i nye harmoniske områder (kfr. fotnote 231). Ved å fastholde et spenningsområde over tid, er det alltid fare for at et nytt tonalt centrum etablerer seg selv<sup>232</sup>, ved at det trer frem som *tidsempirisk paradigme*. Denne balanseevnen kan kun erhverves gjennom erfaring og dyktighet hos komponisten. Det er akkurat den samme balansegang som er påkrevet ved de lange, komplekse og tidvis høyt oppspente tonalitetsskurver som gjør seg gjeldende i den sene romantikk, og spesielt i arven etter “Tristan-harmonikken.”

## Harmonisk dramaturgi

Innenfor det funksjonelle harmoniske paradigme, har dramaturgien i verkene i stor grad vært betinget av den harmoniske bevegelse. Betrakter man f. eks. den klassiske sonatesatsform, eller barokkens fuge, er en stor del, for ikke å si hovedvekten, av de

<sup>231</sup> Jeg tenker her spesifikt på Debussys bruk av klangflater, som videreføres grovt sett via Szymanowski til den polske skole i 1960-årene.

<sup>232</sup> Kfr. slutten av Griegs “Notturmo,” op. 54, no. 4.

dramaturgiske byggestener tuftet på harmonikkens *stabilitet* eller *labilitet*. Gjennomføringsdelene i slike komposisjoner er jo karakterisert nettopp ved en harmonisk labilitet, eller i alle fall ved en harmonisk variasjon som utgjør spenning i forhold til grundfunksjonene i paradigmet. Det er en utbredt oppfatning at en slik gjennomføringsdel, i alle fall for sonatesatsens vedkommende, har som hovedoppgave å utvise temautvikling. Dette kan nok være riktig i arven etter Beethoven og Brahms, men denne utviklingen av det tematiske har jo nettopp sitt opphav i at det melodiske parametret har måttet tilpasse seg den spenningskurve som den harmoniske syntaks har bygget opp. I denne forståelsen er det harmonikken som har vært den drivende kraft i etableringen av en helhetlig dramaturgi innen funksjonstonal musikk.

I romantikken dyrkes dette prinsippet til fulle, men like fullt finnes tendenser til en fremvisning av dramaturgier som ikke er harmonisk betinget, men heller har sitt utspring i melodiske tendenser, forsterket gjennom klangfarve (instrumentasjon), rytmisk-kinetiske egenskaper og proliferative tendenser i ambitus. Dette er ikke hovedtendenser i den romantiske syntaks, men noen eksempler bør taes i betraktning, for å oppnå en dybere forståelse av hele det teknisk-kunstneriske kompleks som ligger til grunn for romantikkens estetikk.

Når jeg ovenfor har omtalt prolongasjon av positioner, hvilket som det fremgår av eksemplene oftest opptrer i position ③, kan man fra et større perspektiv også betrakte visse ikke-harmonisk betingede dramaturgier ut fra en prolongasjonsforståelse av harmoniske flater. I dette perspektiv, snakker vi om prolongasjon av stasisplanet. I mindre skala, kan vi vise begynnelsen av Gustav Mahlers *Das Lied von der Erde*.

Eks. 6-12: Mahler: "Das Trinklied vom Jammer der Erde", tt. 1 – 9:

Her er ingen større harmonisk bevegelse som ville rettferdiggjøre en dybtgående funksjonell analyse, men derimot melodisk-rytmiske tendenser som skaber interesse i forløbet. Den mindre funksjonelle overparallelle til tonika -  $\bar{T}_p$  - plasserer seg normalt i position ②, men har her så liten vektning, at det neppe er tale om noe egentlig positionsskift, men snarere en klanglig variasjon innenfor en prolongert position. Jeg har satt ②-positionen i parentes, som en sekundær retning, men finner ikke noen

større berettigelse for den. Disse første ni taktene er på ingen måte statiske i overordnet dramaturgisk forstand, men det er ikke harmonikken som konstituerer dramaturgien.

I større formforløb finnes tendensen også. Hos Grieg finnes den nokså rendyrket i *Peer Gynt Suite* no. 1, fjerde sats, “I Dovregubbens Hall”, opus 46, fra 1876. Her er ikke det harmoniske fundamentet helt statisk, da det grovt sett veksler mellom D og T, men dramaturgien er helt og holdent konstituert av melodikk, instrumentasjon, tempo og ambitus. En lignende konstruksjon finnes i Ravels *Bolero*, fra 1928.

En slik prolongering av <sup>①</sup>-positionen finnes dog helt gjennomført hos Wagner, i ouverturen til *Das Rheingold*, fra 1869. Hele ouverturen – 135 takter – inneholder kun én eneste akkord.

Eks. 6-13: Wagner: *Das Rheingold, Ouverture*:

The image displays a musical score for Wagner's *Das Rheingold* Overture. It consists of six systems of music. The first system (measures 1-17) shows the beginning of the piece with the instruction 'Mit Verschiebung.' and 'Fg.'. The second system (measures 60-69) is marked 'Hr.' and 'immer pp'. The third system (measures 98-126) continues the piece. The fourth system (measures 136-135) features the vocal line for 'Woglinde' with the lyrics 'Wei - a! Wa - ga! Wo - ge, du Wei - le,'. The score is annotated with various performance instructions and dynamic markings, and includes circled numbers 1, 2, and 3 indicating specific points of interest.

Av disse utsnittene fra ouverturen, fremgår at det kun er én statisk akkord i forløbet, og at dramaturgien konstitueres av en utøkning av tekstur og register, samt rytmikk og instrumentasjon. Når det første positionsskiftet kommer, i takt 136, blir dette en voldsom effekt – men Wagner syr dette sammen på fornuftig vis, ved å la tonikas grundtone bli liggende som et orgelpunkt under subdominantklagen, og derved skaber en skånsom introduksjon til <sup>③</sup>-positionen. Det er forøvrig ytterst interessant å merke seg at komponisten som blir regnet som opphavsmann til den tilslørede og tonikaundvikende harmonikk som representerer noe av romantikkens mest tvetydige harmoniske sprog, også er opphav til noe av det aller mest harmonisk statiske forløb i perioden.

## Oppsummerende kommentarer

Positionstallene angir en avstandsmessig relasjon til stasispunktet, både på den centripetale og centrifugale siden. På grund av det plagale problem, begynner nummereringen av de subdominante akkorder ett tall høyere enn de dominante.

Akkorder i samme positionsgruppe er, med visse modifikasjoner utskiftelige med hverandre. Dette gjelder spesielt for akkorder i ③-positionen.

Visse funksjoner kan plassere seg i flere forskjellige funksjoner, enten på grund av en tvetydig natur, ved immanente affinitetsegenskaper, eller på grund av en vag funksjonell betydning.

Alterte akkorder beholder sin positionsnummerering på tross av grundtone- eller strukturendring.

I utgangspunktet vil alle positioner etterfølges av en numerisk stigende eller synkende position, med mindre det er tale om en tonal eller positionell permutasjon, eller plagale kadenser. På grund av loven om indbyrdes utskiftelighet, forekommer dog positionsfølgen ③ - ① temmelig ofte.

Positioner kan prolongeres ved harmonisk og / eller teksturell variasjon innad i samme positionsplan. Her er ③-kategorien tydelig foretrukket. Det er ørets erindringskapabilitet som begrenser lengden av et slikt felt.

## Kapittel 7: Kvintskrittsekvenser

Sekvenseringer med grundtoner i kvintsuksjon har lange tradisjoner i musikkhistorien, både som harmonisk variasjonsprinsipp, og som formidler mellom tonale centra. Tradisjonelt skilles det mellom to hovedtyper av slike sekvenser, formentlig *modulerende* og *toneartsfastholdende* kvintskrittsekvenser. Førstnevnte vil utvise akkorder i *real* sekvensering, mens sistnevnte i større grad er en *tonal* sekvens, som fungerer mere ornamentalt i den overordnede harmoniske formkurve. Det kan selvsagt tenkes at disse formene tidvis glir over i hverandre, og jeg skal herunder oppstille noen tanker om en annen terminologi, som kanskje på bedre måte beskriver romantikkens forhold til disse fenomener.

Jersild påpeker, at av disse to former for kvintskrittsekvenser, bygget enten over kromatiske eller diatoniske kvintforbindelser, er de reale sekvenseringsmønstrene historisk sett betydelig yngre.<sup>233</sup> Dette bekreftes også av Finn Høffding, som skriver følgende om den septemiserte sekvensdannelse:

---

<sup>233</sup> Kfr. Jersild, 1970, s. 49.

*Naar disse Akkorder i den klassiske Dur- og Mollperiode saa godt som kun kommer frem i Sekvenser, ligger det i, at den harmoniske Sekvens trods Klangfylden lader Affiniteten træde tydelig frem.*<sup>234</sup>

Her bekrefter Høffding, at septimisering av akkorder, er et fenomen som tidligere i størst grad har gjort seg gjeldende i sekvenseringer, nettopp fordi de immanente harmoniske tendensene derved bekrefte. Valdemar Söderholm beskriver likeledes hvordan bitreklangerne integreres i et mere funksjonelt mønster ved hjelp av sekvensering:

*När bitreklangerna uppför sig dominantiskt till varandra, frigöres de från sin beroendeställning till huvudfunktionerna, och blir självständiga ackord.*<sup>235</sup>

Dette viser også til, at den tidligere forståelse av akkordene på skalatrinnene II, III, VI og VII som underordnede klangdannelser, på grund av sekvenseringenes overordnede harmoniske agenda, må tilpasses en harmonisk syntaks som i større grad forholder seg til *petal-fugale* harmoniske sjikt, enn en centralt orientert funksjonalitet med stedfortrederakkorder. Riktignok er Jersilds modell bygget på den klassiske forståelse av tonaliteten i det at alle funksjoner er enten tonikale, dominantiske eller subdominantiske, men han erkjenner også at tonaliteten er organisk, i den forstand at det tonale centrum ikke er et fiksert parameter innad i en sats, og at de tidligere som bitreklanger beskrevne akkorddannelser derved spiller en mere selvstendig rolle enn de tidligere har gjort. I de aller fleste tilfeller tilforordnes disse en rolle i kadensmønsteret, enten på den centripetale eller centrifugale side av centrum. I noen svært sjeldne tilfeller betraktes de som tersforbindelser. Dette skal omtales i kapittel 9

I erkjennelsen av den romantiske harmoniske syntaks som en omskiftelig størrelse, mener jeg det kanskje ikke lenger er så interessant å snakke om kvintskrittsekvenser som enten modulerende eller toneartsfastholdende, da den typiske senromantiske progresjon ofte ikke oppholder seg lenge i samme toneart. Man kunne her selvsagt anvende begreper som *tonal* og *real*, men for å skape en viss konsekvens i den terminologi jeg anvender for å klargjøre Jersilds prinsipper, finner jeg det mere praktisk å betrakte slike sekvenser i tre kategorier som jeg vil benevne *petal-sekvens*, *fugal-sekvens*, og *petal-fugal sekvens*.<sup>236</sup>

Før jeg går nærmere inn på de enkelte, vil jeg kort anføre noen betraktninger om romantiske sekvenser i sin almindelighet.

Den kanskje viktigste forskjellen mellom den romantiske kvintskrittsekvens og foregående epokers behandling av materien, ligger i at romantikken formodentlig betrakter sekvensdannelsen som en harmonisk-melodisk utvidelse av toneartskurven,<sup>237</sup> fremfor den klassiske sekvens, som i større grad fungerer enten som “transportetappe” mellom tonearter, eller i tilfelle av den toneartsfastholdende sekvens, som en harmonisk ornamentering av hovedtoneartens skalatrinn. Videre har

---

<sup>234</sup> Høffding, 1933, s. 225.

<sup>235</sup> Söderholm, 1959, s. 97.

<sup>236</sup> I tillegg kan man selvsagt også snakke om *fugal-petal sekvens*, alt etter som sekvensen begynner på den centrifugale eller centripetale side.

<sup>237</sup> Selv om den selvsagt også her i stor grad spiller rollen som formidler mellom tonalitetsplan. Den kan brukes som dette, men med romantikkens permutasjons- og alterasjonsteknikk, er ikke dette lenger en primærfunksjon.

tidligere epokers forvaltning av sekvenser gjerne utvist en tydelighet i sekvensenes kadenseringsmønstre, som ofte har utkrystallisert seg ved en tydelig bevegelse av basstemmen som fallende kvinter, eller i alle tilfelle en linjeføring som ikke har levnet tvil om et akkordforløb som beveger seg langsmed kvintsirkelen. I tiltagende grad utover 1800-tallet sees tendensen til at kvintskrittsekvensene “kamoufleres” ved en stemmeføring som utkrystalliseres i et karakteristisk “glidende” forløb<sup>238</sup> som sterkt er preget av kromatiske bevegelser i alle stemmer, og svært ofte med en kromatisk fallende linje i bassen. I hvert fall etter *Tristan*, ser det ut til at dette etableres som en markant tendens. En slik kromatisk bassbevegelse kan etableres på flere måter, men typisk er enten parvis veksling mellom septim og ters i basstemmen, eller at annen hver akkord i sekvensen tar skikkelse av tysk alterasjon, som det snart skal gives eksempler på. Slike kromatisk bevegelige sekvenser kan også innbefatte et innslag av forkortede noneakkorder, slik som i takt 29 i ouverturen til 3. akt av *Tristan* (Kfr. eks. 6-11). En slik sekvens, som begynner med en forkortet noneakkord i  $\textcircled{6}$ -positionen som første akkord i en ny toneart, og beveger seg ned til et prolongert subdominantplan er naturligvis ikke særlig tonalitätsbekreftende; dog har tradisjonen vist, at det ikke er nettopp dette som ligger romantikeren – og særlig ikke Wagner – på hjertet, og nettopp dette kan validere min påstand om at kvintskrittsekvensen i den senere romantiske epoke nettopp ser ut til å være en utvidelse av det harmoniske fundamentet, hvilket åpner for et kromatisk linjespill som farvelegger satsen. Denne vesensforskjellen i behandlingen av sekvensmaterialet er en viktig faktor i den funksjonelle harmonikkens utviklingsprosess, som ender med at tonaliteten “lukker seg rundt seg selv,” og på den måten tvinger frem en annen harmonisk syntaks på grund av at det ikke lenger finnes noe funksjonelt “Terra Incognita;” stilen kunne helt enkelt ikke utvikles videre uten å sprengre sine egne rammer.

### ***Auditiv persepsjon av tonalt centrum i kvintskrittsekvenser***

Sekvenser med sterkt innslag av kromatikk, eller sekvenser som inneholder forkortede noneakkorder gir ikke noen sterk og entydig befestelse av hvor stasisplanet befinner seg. Som tidligere omtalt, er ikke den tonale klarhet det man streber etter i stilen, snarere bygger man en syntaks over flertydigheter og videreføring som heller forsterker enn negerer en tonal ambiguitet. Særlig i petal-fugale sekvenser<sup>239</sup> av en viss lengde, og sekvenser som innleder et nytt tonalt centrum, vil øret i stor grad miste et hvert solid holdepunkt for hvor tonika befinner seg, og nettopp denne forvirringen dyrkes med stor iver, i alle fall i den wagnerianske linjen. Det at stasisplanet i mange tilfeller kun opptrer som en antydning, fordrer at lytteren utviser forståelse for stilens estetikk; ellers vil han bli meget skuffet i sine forventninger til videreføringen. Det må derfor erkjennes at en kvintskrittsekvens ikke nødvendigvis *har* et tonalt centrum – i alle fall ikke et tydelig definert et. Det er nettopp denne tendensen til å unngå tonikaplanet<sup>240</sup> og dyrke flertydigheter, som har ledet meg til å betegne den romantiske stil som en *dynamisk modulerende tonalitet*<sup>241</sup>. I mangel av tydelig auditivt perseptive toneartscentra søker progresjonene hele tiden videre utover seg selv, og

<sup>238</sup> Kfr. Jersild, 1970, ex. 32, s. 41.

<sup>239</sup> Sekvenser som begynner i centripetalområdet, og beveger seg gjennom stasisplanet og opp i centrifugalområdet.

<sup>240</sup> Den såkalte *tonikaflukt*.

<sup>241</sup> *Dynamisk* i betydningen bevegelig eller omskiftelig.

i mange tilfelle vil et definert tonalt centrum utelukkende være en teoretisk størrelse som gjør oss i stand til å definere progresjonenes enkelte akkorder. Men om stasisplanet unngåes, så er relasjonene mellom de enkelte ledd i progresjonene like fullt funksjonelle, selv om det tonale punkt de skulle stå i relieff til tidvis står i det dunkleste lys.

## Sekvenstyper

### Petalsekvens

Betegnelsen *petalsekvens* beskriver en kvintprogresjon som har affinitet mot stasisplanet, altså en akkordrekke i kvintsuksjon, som beveger seg mot tonikaplanet. Disse vil i sin enkleste form bevege seg fra en position på centripetalsiden, og bevege seg i kvintskritt ned til stasisplanet. Ofte vil utskiftelighetstendensen i  $\textcircled{3}$ -planet bevirke at vekselalternanten føres til en subdominant, for å skape en tonal kadens. Eventuelt vil sekvensen fortsette ned til tonika,<sup>242</sup> for derfra å etablere et normalt kadensformular; S – D – T. Imidlertid kan resolusjonen av en slik sekvens også ofte være en permutasjon, slik at det tonale centret aldri nåes. Disse permutasjonene vil i så fall ofte opptre enten i  $\textcircled{3}$ -positionen, eller i stasisplanet, som oftest representert ved funksjonen  $\textcircled{S}$ D. I den fjerde av Wagners *Wesendonck-Lieder* kan vi finne et eksempel på nettopp denne tendensen:

Eks. 7-1: Wagner:  
Wesendonck-Lieder no. 4,  
"Schmerzen," tt. 18 – 23:  
18

18

Son - ne un - tergehn? und gebie - ret Tod nur Le - ben, ge - ben

*p* *cresc.*

$D_4$   $D_7$   $oS^{9fs}$  Cb:  $[ +_7, D_7, 9fs, 4fs, 9fs, oD_9fs, 7, D_7, 9fs, oD_9fs, +D_3$

21

(mit großer Steigerung) *sehr breit* *a tempo*

Schmer - zen Won - nen nur: O, wie dank' ich, daß ge - ge - ben sol - che

*poco rallent.* *ff* *dim.* *p* *cresc.*

$s^{9fs}$   $S_D^{4th}$  f:  $[ S_D^6, b_5, S^4, D_7, S_D^{9fs}, 3, D_{alt}, oS^6, 4fs, D_{13}, ab: [ s^7, D_D7$

<sup>242</sup> Ofte vil dette i denne sammenhengen være en *dynamisk tonika* -  $\textcircled{S}$ D



Eksemplet viser hvorledes sekvensen innledes i permutasjonen til *cess*, og beveger seg suksessivt nedover mot stasisplanet. Bemerk dog den noe uvanlige suksesjonen fra dominant til subdominant i overgangen mellom takt 20 og 21, som bryter sekvensen, og leder plagalt til stasisplanet, som umiddelbart permuterer til *f-moll*. Denne plagale forbindelsen vanner ut slutten av sekvensen noe, men her skal videre bemerkes, at plagale forbindelser også er centripetale, i kraft av at de er retrograde varianter av dominantiske forbindelser, og leder til stasisplanet, dog med betydelig mindre affinitet, da tritonusintervallet som konstituerer ledetonebevegelsene mangler. Rent teoretisk skulle en synkende subdominanttrekke også kunne betraktes som en *petalsekvens*, men dette har jeg ikke funnet eksempler på i litteraturen, selv om den teoretiske utlegningen av metoden åpner for muligheten for slike sekvenser. For øvrig viser den siste akkorden i takt 21 en uvanlig forekommende funksjon -  $^{\circ}s^4$ . Dette "gale" tonekjønnet må her sees som en direkte konsekvens av den kromatiske linjeføring, særlig med henblikk på dreiebevegelsen i basslinjen. Akkorden er utvilsomt subdominantisk i forhold til sin plassering i kadenseringen mot *f*, og det er vanskelig å betrakte den på noen annen måte.

## Fugalsekvens

Med fugalsekvens forstås kvintskrittsekvenser som beveger seg i retning vekk fra stasisplanet, enten i form av stigende kvinter, eller deres komplimentærintervall – fallende kvarter. Denne forståelsen av at en stigende dominanttrekke slik kan forstås som plagal, har sitt utspring i at en slik suksesjon kan betraktes som en fortsettelse av en fallende subdominanttrekke. Hos Gárdonyi bekreftes denne tesen ut fra en *intervallforståelse*:

Zur Eingewöhnung merke man sich: "Authentisch" sind alle fallenden Terzen, Quinten, Septimen und ihre (steigenden) Komplementärintervalle. "Plagal" sind alle steigenden Terzen, Quinten, Septimen und ihre (fallenden) Komplementärintervalle.<sup>243</sup>

Oversetter vi begreben "Authentisch" og "Plagal" med centripetal og centrifugal, vises her at kvintskrittsekvenser som beveger seg oppover i dominanttrekken (stigende kvinter), utviser plagalitet, og altså centrifugale tendenser. Stigende subdominanttrekker er også centrifugale, men relasjonen mellom akkordene er her autentisk. Centrifugaliteten kommer derfor av at progresjonen har krysset stasisplanet, og må nok primært anees å høre til som ledd i *petal-fugale* sekvenser, og vil bli behandlet derunder. Hos Jersild beskrives den historiske utviklingen av stigende sekvenser slik:

---

<sup>243</sup> Gárdonyi, Nordhoff, 1990, s. 7

I klassisk harmonik synes opadgående kvintskridtsekvenser aldrig at udvise mere end højest fire led. Den stigende kvintfølge, der må formodes å være udledet af den plagale kadences mønster, tager almindeligvis sit udgangspunkt fra tonica-planet:  $T - D - D^{\flat} - D^{\flat} - D^{\flat}$ , og følgen indeholder altså ingen formindskede kvintspring, som klassikkens faldende sekvens udviste.

Med den romantiske harmoniks stærke udvikling og udnyttelse af de grundtoneændrede altererede akkorder muligføres imidlertid en udvidelse af den opadgående kvintskridtsekvens, omend mønstret er relativt sjældent.<sup>244</sup>

I Lizsts *Dante-sonate* fra 1849 finnes et slikt mønster, hvilket vidner om at tendensen finnes allerede ganske tidlig i romantikken:

Eks. 7-2: Liszt: *Après une Lecture de Dante – Sonata quasi fantasia*:

fiss:  $D^{\flat}6 - b6 - s \bar{D}^{\flat}7 - \#7 \bar{D}^{\flat}9 \quad \bar{D}^{\flat}6 - b6 - s \bar{D}^{\flat}7 - \#7 \bar{D}^{\flat}9$

*piu crescendo ed appassionato*

c:  $\left[ \begin{array}{c} \bar{D}^{\flat}6 \\ S^{\flat}D^{\flat}6 \end{array} - s - \#4 - s \quad o_s \#7 - 6 - \#s \quad \flat^9 \quad D7 \right]$

Her sees også tydelig tritonusekvivalensens betydning; når sekvensen når sitt toppunkt i position ⑦, permuteres til c-dur, som tilsvarende fiss-durs altererte tonika (i videreføringen permuterer han også direkte tilbake til fiss ved hjelp av c-durs  $^{\circ}s^6$  som omtolkes til fiss-durs franskaltererte vekseldominant med tilføyset sekst). Her beveger han seg mellom ytterpunktene i kvintsirkelen, representert ved tritonusintervallet. I lys av at satsens hovedmotiv er en fallende tritonus, kan denne sekvensen betraktes som en harmonisk utkomponering av motivet.

I César Francks d-mollsymfoni finnes også en slik sekvens, der ualtererte akkorder blandes med altererte, og slik utøker spenningen med kromatisk bevegelse i bassen:

<sup>244</sup> Jersild, 1970, s. 54.

Eks. 7-3: Franck:  
Symphonie en re mineur,  
tredje sats:

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system is marked *pp* and the second system is marked *ff*. Below each system are chord symbols for the right and left hands.

System 1 (pp):  
 d: D<sub>D</sub> D̄ D<sub>D</sub> D̄ D<sub>D</sub> D̄<sub>Dalt</sub> D̄<sub>D</sub> D̄<sub>Dalt</sub>  
 fis: D<sub>D</sub> D̄ D<sub>D</sub> D̄ D<sub>D</sub> D̄<sub>Dalt</sub> D̄<sub>D</sub> D̄<sub>Dalt</sub>

System 2 (ff):  
 d: D̄<sub>D</sub>  
 fis: D<sub>D</sub> D̄ D<sub>D</sub> D̄ D<sub>D</sub> D̄<sub>Dalt</sub> D̄<sub>D</sub> D̄<sub>Dalt</sub>

Interessant her, er forøvrig hvorledes hele forløbet sekvenseres, ved at sekvensen gjentas i den nye toneart etter permutasjonen. Også her sees tydelig tendensen til å unngå stasisplanet.

## Petal-fugale sekvenser

De sekvenser som hittil er omtalt, har ikke utvist noen spesielle problemer i forhold til positions plassering, da de i hovedtrekk har bestått utelukkende av akkorder i kvintforhold (Jeg skal senere kommentere de altererte akkordenes implikasjoner i denne sammenheng). Det er i sammenheng med sekvenser som krysser stasispunktet, at problemer oppstår, som er knyttet primært til positionsfastsettelse og sekundært til ørets persepsjonsevne, på grunn av den harmoniske ambivalens som oppstår. For å illustrere disse problemene, vil jeg begynne med å vise til Jersilds analyse av Chopin's g-moll-mazurka, op. 24, no. 1.

Eks. 7-4: Chopin, Mazurka  
i g-moll, op. 24, no. 1:

The image shows a musical score for Chopin's Mazurka in G minor, Op. 24, No. 1. It consists of two systems of music. The first system has a treble clef and a bass clef. The treble clef part has a triplet of eighth notes in the first measure. The bass clef part has a series of chords. Below the first system, the chords are labeled: b: T,  $\bar{D}_7$ ,  $D_{D7}$ ,  $D_7$ ,  $T_7$ ,  $S_7$ ,  $S_7$ . Below these labels are circled numbers 1, 4, 3, 2, 1, 6, 5. The second system also has a treble clef and a bass clef. The treble clef part has a triplet of eighth notes in the first measure. The bass clef part has a series of chords. Below the second system, the chords are labeled: b:  $S_7$ ,  $S_7$ ,  $D_{Dalt}$ ,  $D_D$ ,  $D$ ,  $T$ . Below these labels are circled numbers 4, 3, 2, 1.

Denne sekvensen begynner som en petalsekvens, men fortsetter de autentiske dominantrelasjonene oppover i subdominantrekken, og går derfor over til å bli en fugalsekvens i eksemplets tredje takt. Løsrevet fra en hver tanke om tonalt centrum er dette helt uproblematisk – vi ser bare en lang rekke av akkorder som er dominante til hverandre. En klassifisering i forhold til positioner byr imidlertid på helt spesielle utfordringer. Jersild reflekterer dårlig over selve stasispunktkrysningen:

*Tilfældet giver anledning til visse spekulationer over terminologisk konsekvens med hensyn til de analytiske betegnelser; vi må affinde os med at anvende betegnelsen  $T_7$  (...)*<sup>245</sup>

Her ser han forbi et viktig punkt i terminologien, som er nokså innlysende, men som ikke fant plass i hans teori. Dersom Jersild hadde tatt doble positionsplasseringer med i betraktningen, ville krysningen av stasispunktet vært betydelig enklere. Ved å innse at funksjonen  $S_D$  kan plassere seg både i ①- og ④-positionen, ville det hele trådte klarere frem. Om man godtar hans tese om at dominanten tidvis kan stå i ⑤-positionen,<sup>246</sup> burde det være uproblematisk å betrakte  $T_7$  i denne sammenhengen som  $S_D$ . Dog er problemene ikke slutt her. Betegnelsen  $S_D$  vil ikke skape noen forvirring om hvorvidt tonika-akkorden opptrer med stor eller liten septim, men det vil oppstå en auditiv diskrepans i videreføringen, da vendingen  $S_D - S$  er en dominantisk forbindelse, men teoretisk bindes sammen av positionene ① og ③. Dette unntaket har vi hittil levet godt med, men her blir det teoretisk plagsomt. Det er utvilsomt derfor Jersild har valgt å positionsbestemme dette på en annen måte. I hans analyse er derfor den fugale delen av sekvensen benevnt i fallende positioner fra ⑥. Årsaken til dette ligger i forholdet mellom altererte og ualtererte akkorder på hhv. centripetal- og

<sup>245</sup> Jersild, 1970, s. 42.

<sup>246</sup> Ibid, s. 84. Kfr. også foregående kapittel i denne avhandling.

centrifugalsiden. I eksemplets tredjesiste takt ser vi et sammenfall mellom funksjonen  $\bar{s}_s$  og  $D_{D^{alt}}$ . Disse representerer helt riktig den samme akkord. Beveger vi oss bakover i sekvensen, vil vi finne at hver av de subdominantiske akkordene tilsvarer en alterert akkord på centripetalsiden. Den innledende subdominant tilsvarer centripetalsidens altererte  $\textcircled{c}$ -position, og det er formodentlig et forsøk på å integrere denne dualiteten som er motivasjonen for at han lar den stigende subdominantsekvensen følge den fallende altererte dominanttrekkens positioner. I denne forstand fornekter han den stigende subdominanttrekkens centrifugale natur, og betrakter en tonalitet som beveger seg bort fra tonalitetssentret som en bevegelse som streber mot tonika. Dette anser jeg som en alvorlig brist i hans analytiske system.

Før vi går videre med en alternativ anskuelsesmåte, vil jeg gjerne vise en grafisk oppstilling av de ovenfor nevnte relasjoner mellom altererte og ualtererte akkorder på hver sin side av stasispunktet. I en tabell kan dette illustreres slik:

Tabell 3: Relasjoner mellom dominant- og subdominanttrekkens akkorder:

## Relasjoner mellom dominant- og subdominanttrekkens akkorder:

The diagram illustrates the relationship between dominant and subdominant chords across a tritone axis. It consists of two musical staves. The top staff shows dominant chords:  $\bar{D}_D$ ,  $\bar{D}_{Dalt}$ ,  $\bar{D}_D$ ,  $D_{Dalt}$ ,  $D_{Dalt}$ , and  $\bar{D}_D$ . The bottom staff shows subdominant chords:  $\bar{S}_S$ ,  $S_{Salt}$ ,  $\bar{S}_{Salt}$ ,  $\bar{S}_{Salt}$ ,  $\bar{S}_{Salt}$ , and  $\bar{S}_{Salt}$ . A central column of numbers 1 through 8 represents the tritone axis, with 1 being the tonic (T) and 8 being the tritone. A 'Talt' label is positioned at the top left, and another 'Talt' label is at the bottom right. Fingerings are indicated by circled numbers 2 through 8.

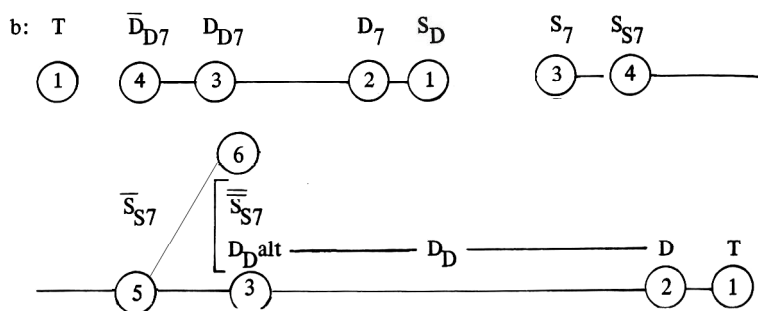
Av oversikten ser vi at alle kvintskrittsekvenser, uansett deres natur, har ytterpunkter på tritonusaksen, og at de når de når denne, må dreie fra fugal til petal retning, dersom sekvensbevegelsen skal fortsette. Videre sees at *alle ualtererte akkorder motsvares av en alterert akkord* på den andre siden av stasispunktet. Dette muliggjør både en utskiftelighetstendens i positionsmønsteret, men også en mulighet til å etablere “snarveier” tilbake til stasisplanet, slik det f. eks. kommer til uttrykk i eks. 7-4, ved omtolkningen av  $\bar{s}_s$  til  $D_{D^{alt}}$ . På mange måter uttrykker de tendensene som vises i tabell 3 “essensen” av den romantiske harmonikkens syntaktiske tenkemåte.

Tilbake til problemstillingen i eksempel 7-4. Det er ingen tvil om at den fugale delen av sekvensen brytes av den nevnte omtolkning, slik at vi igjen befinner oss på veksel-dominantplanet. Men skulle man legge de altererte dominantpositionene til grunn for sekvensens positioner, kunne man strengt talt like gjerne ha brukt de dominantiske betegnelsene. Slik jeg ser det, er Jersilds utlegning en direkte fornektelse av de centrifugale tendensene, og i lys av dette må de få andre positionsbenevnelser enn de han har tillagt dem. Muligvis kunne man snakke om sekundære positionsbenevnelser, men allikevel er disse positionene i konflikt med hva man hører. Det kan muligvis virke noe spesielt at den fugale delen av en slik sekvens benytter subdominantiske betegnelser, da forbindelsen mellom akkordene de facto er dominantisk. På den annen side er dette egentlig ikke problematisk, da det ligger immanent i subdominantbegrebet, at disse akkordene er centrifugale, altså at de er dominantiske til hverandre, med retning vekk fra stasisplanet. Å gi dem noen form for dominantisk benevnelse ville som sådan skabe forvirring, da dominantiske funksjoner er centripetale i sin natur, og således streber i retning av stasisplanet. At akkordene har subdominantiske betegnelser, er en konsekvens av at en eventuell ny tonalitet enda ikke er etablert, eller en bekreftelse på at progresjonen er centrifugal. I videreføringen må progresjonen enten bekrefte (ved permutasjon) eller avkrefte (ved dreining i centripetal retning) disse tendensene. Bevegelse opp i subdominantområdet betyr at tonaliteten er i ferd med å forrykkes ett eller flere kvintskritt i centrifugal retning. Om denne tendensen bekrefte eller avkreftes, vil fremgå av den videre progresjon. Bevegelse i subdominantområdet vesentlig over pos. 4, betyr at man bør vurdere å legge et annet tonalt centrum til grunn, dersom man ikke er i en kvintskrittsekvens.

Problemet i eksempel 7-4, ligger i passeringen av stasisplanet. I og med at man befinner seg i en kvintskrittsekvens, må man erkjenne at det tonale centrum i stor grad er en *teoretisk* størrelse. Når progresjonen passerer tonika, og fortsetter i fugal retning, har vi ikke lenger noen auditiv fornemmelse av et tonalt centrum, og derfor gir ① - ③-benevnelsen ikke lenger mening. Numerisk suksesjon ville oppnåes i overgangen til den fugale delen av sekvensen (men ikke i overgangen fra den petale delen) dersom man brukte <sup>s</sup>D-akkordens immanente ④-position. Problemet med alle disse benevnelser, er at de ikke er hørbare. Hverken ① - ③, ④ - ③, eller ① - ⑥ ville gi noen auditiv mening. Her er jeg av den oppfatning at vi må gjøre et pragmatisk valg, basert på den teoretiske siden av terminologien. Den petale delen av sekvensen bør føres til ①-positionen. I videreføringen er det ikke til å komme fra, at vi befinner oss i en centrifugal bevegelse. Jersilds benevnelser blir derfor gale. ④-positionen ville innebære et anstrøk av centripetalitet, og er derfor lite egnet. Vi står derfor igjen med en ikke helt tilfredsstillende benevnelse med positionene ① og ③. Dette er et unntak som vi har levet godt med i andre sammenhenger,<sup>247</sup> og selv om utilstrekkeligheten blir noe tydeligere her, er det det mest plausible alternativet. Sekvensen vil derved kunne fortsette numerisk oppover i subdominanthierarkiet. En bedre utlegning av analysen ville derfor være følgende:

---

<sup>247</sup> Kfr. kap. 6, side 73



I denne analysen, ville de centrifugale tendensene bedre avspeiles, og det kan ikke være tvil om relasjonen til tonalitetscentret i et overordnet perspektiv. Slik sett er det også enklere å forstå funksjonsomtydningen som bringer oss tilbake til vekseldominantområdet. Ved erkjennelsen av stigende subdominanttrekker som centrifugale, rettferdiggjøres også eksistensen av ytterpunktsposisjonene - ⑦ på centripetalsiden, og ⑧ på centrifugalsiden. Disse tilsvarer hverandre, og en sekvens kan bevege seg helt rundt kvintsirkelen, eller gå tilbake til lavere positioner, da denne akkorden er identisk med  $T_{alt}$ . I Jersilds opprindelige teori, forsøker han å anordne alle kvintskrittsekvenser som centripetale, med det resultat at ytterpunktene aldri nåes. Derfor hevder han altså at det bare finnes seks positioner. Med en slik anskuelse, ville det være vanskelig å behandle en sekvens som går hele veien rundt kvintsirkelen, slik som vi kan se det hos Grieg.<sup>248</sup>

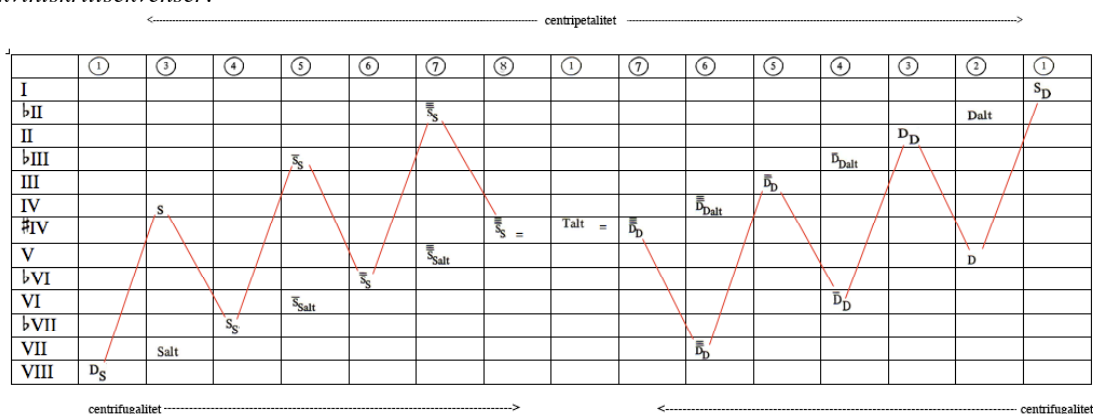
Eks. 7-5: Grieg: Notturmo,  
op. 54. no 4, tt. 46 – 54:

<sup>248</sup> En sekvens lignende den som vises i eks. 7-5 kan sees i Griegs op. 66, no. 4. En analyse finnes i Jersild, 1970, s. 56, ex. 45b.

Dette er en sjeldent lang kvintskrittsekvens, som er *petal-fugal-petal*; Den starter med en bevegelse fra ④-positionen ned til stasisplanet, og videre i fugal retning. Idet den når ytterpunktet (position ⑧) i takt 52, omtolkes dette til den altererte sjettedominanten i pos. ⑦, og beveger seg herefter i petal retning ned til dominanten, hvor vi får en halvslutning.

Den petalsekvens som innledes i takt 52, viser forøvrig det tidligere omtalte fenomen, som gir kromatisk fallende basslinjer, nemlig at annen hver akkord i sekvensen byttes ut med sin altererte form. I denne sammenheng er det betimelig å stille følgende spørsmål: *Er dette egentlig en kvintskrittsekvens?* – ettersom akkordene derved ikke utviser noe grundbassmønster av fallende kvinter, men derimot en kromatisk forflytning i små sekunder. Teoretisk sett er det helt korrekt at dette ikke er noen kvintskrittforstand i tradisjonell betydning; men av avgjørende betydning er det, at den fyller den samme funksjon som en tradisjonell kvintskrittsekvens, og jeg vil formode at de fleste også ville oppfatte en slik progresjon på nogenlunde samme måte. I den forstand vil jeg hevde at også slike progresjoner kan karakteriseres som kvintskrittsekvenser. Tabell 4 viser en komparativ oppstilling av de to sekvenstypene.

Tabell 4: Tradisjonelle og altererte kvintskrittsekvenser:



Den vertikale kolonnen viser skalatrinn i forhold til tonearten, men den horisontale viser positioner, utlagt i henhold til en fugal-petal sekvens. Strekene viser en tradisjonell kvintskrittbevegelse med springende bass, mens den skrå linje som dannes av funksjonssymbolene viser hvorledes en alterert-ualterert linje danner kromatiske grundtonemønstre. Pilene over og under tabellen viser centripetale og centrifugale tendenser i forhold til positionene.



## Kapittel 8: Permutasjoner

Den kanskje mest fremtredende forskjell i den harmoniske syntaks mellom den sene romantiske periode og de foregående epoker, er de virkemidler som tages i bruk for å bevege seg mellom ulike tonalitetssentra. I de foregående epoker har tonalitetsskurven vært relativt strengt forvaltet – i alle tilfelle blev de modulatoriske prosedyrer betydelig innskjerpet først i overgangen fra modal til funksjonell syntaks, og derefter ytterligere strammet i transisjonen fra senbarokk eller rokokko til wienerklassisismens adskillig mere nøkterne tonalitetsforvaltning. I disse tidligere stilperiodene har man i stor grad holdt strengt på dominantforholdets logikk for å motivere toneartsskifter. Med den større grad av harmonisk bevegelighet som oppstår i det romantiske tonesproget, er et skifte av tonalt centrum i mindre grad avhengige av dette strenge kvintforholdet – men å påstå at det ikke lenger er et vesentlig element, ville være en grov uforstand. Selv om de mekanismer som innebærer forflytning i kvintsirkelen ikke lenger uforbeholdent er knyttet til dominantforholdet, må en ny tonalitet fortsatt bekreftes, og i denne sammenhengen kommer dominantforholdet igjen sterkt inn i billedet. Et hederlig unntak fra dette, er den tonikaunnavikende harmoniske tendens som sees fra Wagners *Tristan* og utover. Dette skal jeg komme tilbake til.

### **Begrebsavklaring**

Selve begrepet modulasjon kan være lettere problematisk i forhold til den romantiske naturs omskiftelighet, da det gir sterke assosiasjoner til toneartsskifter ved rent dominantiske midler, selv om et slikt uttrykk kunne komme til anvendelighet i forhold til den harmoniske storform. Dog er ikke selve modulasjonsbegrepet låst til dette, f. eks. ved henvisning til Söderholms definisjon:

*Rörelse från en tonart till en annan kallas modulation.*<sup>249</sup>

Til tross for dette, er den harmoniske syntaks preget av så mange finurlige omtolkninger i modulasjonsleddene, at selve begrepet modulasjon kanskje ikke blir tilstrekkelig dekkende, dersom man skulle legge en tradisjonell forståelse i begrebet. Jeg vil understreke at det formale aspektet ved toneartsskifter, også i romantikken dekkes av modulasjonsbegrebet, men at den rent praktiske foranstaltningen – hvorledes toneartsskiftene utføres – påkaller et behov for et begrep som er mere rent deskriptivt for omtydningsfenomenene. Finn Høffding påpeker en viktig distinksjon i denne sammenheng:

*Indenfor selve Modulationen skelner vi mellem to Akkorder, nemlig Omtydningsakkorden og Modulationsakkorden; den første er den sidste Akkord vi udtyder som Udgangstonearten og den sidste er den første vi udtyder som tilhørende den nye Toneart.*<sup>250</sup>

---

<sup>249</sup> Söderholm, 1959, s. 140.

<sup>250</sup> Høffding, 1933, s. 118.

Det Høffdingske begreb “omtydningsakkord” er her av særlig interesse, da det nettopp er omtydningsfenomenet som helt ut observerbart danner grundlaget for den romantiske harmonisyntaks. Det er nettopp et slikt deskriptivt redskap vi behøver for å kunne omtale modulasjonenes beskaffenhet.

Schönberg viser også til samme fenomen, dog uten noen distinksjon i terminologien:

*Modulation from one region to another – after neutralization of crossrelated tones has been carried out – is based on at least one harmony [chord] common to both regions. Whether a region has to be established by a cadence depends on its compositorial purpose.<sup>251</sup>*

Jersild beskriver det på følgende måte:

*Finalpositionen ② - ① udskydes ofte til først at indtræde efter en større akkordkæde, der ikke sjældent frembyder ét eller flere omtydningsfenomæner, eller som jeg har foretrukket at benævne det, permutationer.<sup>252</sup>*

Jersild begrunder ikke hvorfor han har valgt dette begrebet, men en semantisk utlegning gir oss god grund til å adoptere termen som dekkende for det den er ment å beskrive; Ordet er konstruert av de latinske termer *per* (ved eller gjennom) og *mutare* (å forandre), og brukes i matematikken (og for så vidt også i seriell teknikk og sett-teori<sup>253</sup>) i betydningen omorganisering av elementene i en gruppe. I denne forstand blir en slik term mere dekkende enn *modulasjon*, som bare betyr toneartsskifte, men ikke gir noen informasjon om hvorledes dette etableres.

I forhold til ovenstående argumentasjon, tar jeg derfor følgende pragmatiske greb i forhold til terminologien:

*Modulasjon* benyttes til å beskrive det generelle fenomenet toneartsskifte, og dette kommer best til anvendelse i formalstruktur og storform. I detaljkonfigurasjon vil termen modulasjon omfatte ikke bare selve omtolkningen, men også den påfølgende bekreftelse av den nye tonalitet (hvilken i mange romantiske verker ofte kun antydes).

*Permutasjon* er det begreb som benyttes om de enkelte toneartsskifter, og som bedre beskriver den generelle romantiske tendens til å skifte tonalt centrum ved omtydning av en akkords funksjon (uten å omfatte en eventuell bekreftelse av den nye tonalitet).

---

<sup>251</sup> Schönberg, 1969, s. 22.

<sup>252</sup> Jersild, 1970, s. 10.

<sup>253</sup> Kfr. Allan Forte: *The Structure of Atonal Music*, Yale University Press, 1973.

## **Generelle betraktninger**

I generelt perspektiv, er basis for permutasjonsfenomenet uhyre enkelt; En akkord tilhørende én toneart videreføres i en annen toneart, slik at et skifte av tonalt centrum oppstår. Dette er et fenomen som allerede i 1722 blev beskrevet av Rameau:

**De la maniere de passer d'un Ton à un autre, ce qui s'appelle encore Moduler.**

**1) Toute Note qui porte l'Accord parfait, doit être regardée comme Note tonique; ainsi l'on peut dire que dans nos premiers Exemples de l'Accord parfait, autant de Nottes, autant de Tons differens. Ces Exemples doivent aussi nous servir de modele dans la suite de ce Chapitre; car l'on ne peut passer naturellement d'une Note tonique à une autre, que par un Intervale consonant; de sorte qu'après avoir commencé sa Piece par un certain Ton, l'on peut passer à un autre qui soit une Tierce, une Quarte, une Quinte, ou une Sixte au-dessus ou au-dessous; si-bien que la Note tonique par laquelle on a commencé, peut devenir Mediante, Dominante, quatrième ou sixième Note de celle du Ton dans lequel on passe, et ainsi d'un Ton à un autre, par enchaînement.<sup>254</sup>**

Allerede her sees kimen til den praksis som senere skulle befestes som en massiv tendens i romantikken. Imidlertid gir Rameau noen forbehold om bruken av en slik teknikk, slik han beskriver det under pkt. 5 i samme kapittel.

**5) Il vaut mieux passer dans le Ton de la Dominante de celui par lequel on a commencé, que de passer dans un autre, et pour lors la premiere Note tonique devient quatrième Note, ce qui peut se pratiquer par le moyen d'une Cadence irreguliere.<sup>255</sup>**

Det er ikke til å undres over, at Rameau i sin tid så at en forflytning av det tonale centrum til dominantens grundtone var andre modulasjoner overlegne. I hans tid utkrystalliserte seg et behov for tonal klarhet, som la ganske strenge føringer på hvilke modulatoriske disposisjoner som akseptertes i datidens gehør. Som det herunder vil fremgå, tages disse grunnleggende permutasjoner opp i romantikkens syntaks og videreutvikles.

## **De “tradisjonelle” permutasjoner**

Ut fra min erfaring med musikkhistorien, formoder jeg at det er tre permutasjonstyper som er betydelig eldre enn de som kommer til utover i det 19. århundrede, hvorav de to første formodentlig har et meget gammelt opphav, og den tredje bygger på prinsipper av eldre opphav, selv om den klingende manifestasjonen er av nyere dato. Disse tre er:

---

<sup>254</sup> Rameau, 1722, 3. bok, kap. 23. Kfr. Appendix A for oversettelse.

<sup>255</sup> Ibid, 3. bok, kap. 23. Kfr. Appendix A for oversettelse.

-Etablering av dominanten som nytt centrum ved omtolkning av tonika til dennes subdominant

-Etablering av subdominanten som nytt centrum ved dynamisering (septimisering) av tonika.

-Indbyrdes permutasjon innad i subdominant og/eller veksel dominantplanet.

I det første tilfellet skabes meget enkelt en tonal kadens til dominanten, dersom veksel dominanten settes inn etter den tonika som permuterer til den nye toneartens subdominant. Det er også mulig å kadensere plagalt (uten veksel dominant), men dette krever en grundigere etablering av den nye tonika.

Ved septimisering av tonika, blir denne dominantisk til subdominanten, og et toneartsskifte kan derved foregå meget smidig.

De to første av disse eldste permutasjonstypene er altså direkte dreininger i henholdsvis centrifugal og centripetal retning. Her må begrebene altså presiseres i noen grad. Det skal understrekes at enhver permutasjon i utgangspunktet er en centrifugal handling, ved at man beveger seg bort fra det tonale centrum, samtidig som den er centripetal mot det nye stasispunkt. I denne sammenhengen er begrebene altså fullstendig verdiløse. For å skape mening i dem, er man derfor nødt til å se dem som generelle størrelser, hvilket utkrystalliseres i at autentiske forbindelser er centripetale, mens plagale forbindelser er centrifugale. I lys av dette vil tonikas permutasjon til subdominant i dominanttonearten være centrifugal, i kraft av det plagale forholdet til den nye tonika, mens dominantisering av tonika mot subdominanten er en centripetal vending, på grund av det oppståtte autentiske forhold.<sup>256</sup> I denne sammenhengen er termene centripetal og centrifugal altså knyttet til generelle tonale tendenser, og ikke til hovedtonearten.

Valdemar Söderholm berører problemstillingen i sin *Harmonilära*:

*De lättast utförbara modulationerna från dur er de som för till utgångstonartens dominant- eller subdominanttonart. I dessa modulationer som ju endast innebär ett utnyttjande av den inneboende rörelseviljan i dominantisk eller subdominantisk riktning hos utgångstonartens T-ackord, er detta ackord – eller måltonartens T-ackord – modulationens omtydningssackord.<sup>257</sup>*

Den tredje av de nevnte permutasjonstyper er ikke like enhetlig som de tidligere beskrevne. Disse permutasjonene er mulig gjort ved det tonale slektskap som finnes mellom subdominant og veksel dominant i ikkemodulerende progresjoner – særlig når subdominanten opptrer med tillagt sekst<sup>258</sup> eller septim. På grund av prinsippet om indbyrdes utskiftelighet i  $\textcircled{3}$ -positionen, er dette formodentlig en videreføring som har resultert i at utskiftning av en akkord i  $\textcircled{3}$ -positionen med en akkord i en annen tonearts  $\textcircled{3}$ -position oppleves som en ganske smidig, og tidvis nesten umerkelig måte å endre tonalt centrum på. Permutasjonen kan foregå enten fra en subdominantisk akkord til en annen subdominantisk, eller den kan videreføres til en

<sup>256</sup> Kfr. kap. 7, om kvintskrittsekvenser.

<sup>257</sup> Söderholm, 1959, s. 143.

<sup>258</sup> Kfr. kap. 2, samt Rameau, 1722, kap. 16. For en utførlig beskrivelse av forholdet mellom disse to funksjonene fra de tidligste tider, henviser jeg til Hamburger, 1955.

vekseldominantisk akkord. Utgangspunktet kan selvsagt også være en vekseldominant. Preromantiske forekomster av denne permutasjonstypen formodes å være stemmeføringsmessig betingede omtolkninger fra vekseldominantiske akkorder til subdominantiske, enten med septim eller sekst, som enkelt kunne videreføres til en fullstendig kadens.

Mens de to først nevnte permutasjoner har forekommet i en anseelig mengde før den romantiske epoke, ser den tredje type ut til å ha oppstått i romantikken, men som en variasjon over allerede eksisterende prinsipper.

## **Etablering av nytt tonalitetscentrum – tonikaflukt eller bekreftelse?**

Typisk for den romantiske harmonikk, er dens omskiftelighet og dens tvetydige natur. Som en refleksjon av den svermeriske lengsel som utgjorde idealet for det romantiske epos, har den romantiske syntaks en vaghet og drømmeaktig transparens i progresjonene som ofte går på bekostning av klarheten i tonalitetskurven. I takt med utviklingen av alterasjonsakkordikken og de stadig mere utartede permutasjoner (som snart skal omtales), blev grunden lagt for en harmonikk som tidvis bevisst søker å *unngå* klarhet. Dette blir tydelig fra *Tristan und Isolde* og utover, men er ikke et enerådende prinsipp i perioden, selv om mange komponister dyrker en slik tonikaunnvikende harmonikk.

Som nevnt ovenfor, skiller jeg mellom begrebene *modulasjon* og *permutasjon* på den måte at permutasjonen utelukkende befatter seg med selve omtolkningsleddet, mens modulasjonsbegrepet dekker hele transisjonen fra én toneart til en annen. Skal man tenke i tradisjonelle baner, må en toneart etter permutasjonsleddet bekreftes, helst ved en tonal kadens, og i alle tilfelle via en dominantforbindelse. Imidlertid viser tradisjonen med all tydelighet, i alle tilfelle i arven etter Liszt og Wagner, at dette ofte ikke skjer, men at tonaliteten forblir en flyktig størrelse, som enten spinner rundt seg selv i prolongasjonen av en position, eller hyppig permuterer videre. I den forstand oppstår ikke modulasjon som annet enn et formalbegreb, i den forstand at tonalitetscentret forrykkes, men at den nye tonearten ikke entydig bekreftes før den forlattes igjen. I mange tilfelle kan man egentlig ikke betrakte stasisplanet som noe annet enn en teoretisk forføyning, i den forstand at det ikke kan påvises noen kadensering eller annen toneartsbekreftelse utover plausible indisier. Tonaliteten i en slik musikk er *alltid* i bevegelse mot et mål som ikke er anskueliggjort – og som sådan en harmonisk speiling av den romantiske estetikkens evige lengsel mot det uoppnåelige – og har i streng forstand ikke noe egentlig tonalt centrum utover de før nevnte indisier på tonikalitet. En slik harmonisk syntaks, er hva jeg har valgt å kalle en *dynamisk modulerende tonalitet*, på grund av dens evige streben mot et mål den ikke kan definere. Det mangler ikke på harmonisk retning; men det overordnede mål blir aldri egentlig anskueliggjort i den evige harmoniske omskiftelighet som utspilles. Det eneste som egentlig er klart i slike progresjoner, er at det umulig kan være den samme grundtone som reflekteres gjennom hele satsen – forøvrig kan man diskutere hva de ulike harmonier representerer av funksjon, for at forbindelsene er funksjonelle kan man ikke være i tvil om, med de voldsomme spenningsakkumuleringer som oppstår og oppløses i et temmelig intrikat samspill mellom det harmoniske og lineære.

Som illustrasjon på ovenstående tendens, vil jeg – for å føye meg inn i en lang musikkteoretisk tradisjon – vise til en analyse av begynnelsen av Wagners ouverture til *Tristan*:

Eks. 8-1: Wagner: Tristan  
und Isolde, ouverture til 1.  
akt, tt. 1 – 25:

## Erster Aufzug.

Einleitung.

Richard Wagner.

Langsam und schmachkend.

B. Nicht schleppend.

a:  $D^{b9fs}$   $D_{Dalt}^{6fs-7}$   $\#4fs$   $D^7$   $D$   $^{\circ}D$  [Salt  $^{6fs-7}$  fr.  $D_{Dalt}^{6fs-7}$   $\#4fs$   $D^7$  fr.]  
c: [Salt  $^{6fs-7}$  fr.  $D_{Dalt}^{6fs-7}$   $\#4fs$   $D^7$  fr.]

$D$   $^{\circ}D$   $^{\circ}S^6-7$  Salt  $\#4fs$   $^{\circ}S^6-7$  a: [Salt  $\#4fs$   $D_{D^7}^{\#4fs}$   $D_{D^7}^{\#4fs}$   $D_{D^7}^{\#4fs}$ ]

B. Gleichmäßig;  
sehr ruhig von hier an.

Hob. u. Kl.  $D^9$  \* \* \* \* \*

c: [II  $\#4-3$  S -  $D_D$   $\frac{6}{4}$   $D_{D^{9fs}}$   $D^7$  g: [S  $\frac{6}{4}$   $D_{D^9}$ ]

d:  $^{\circ}D$   $S_D$   $S^n$   $^{\circ}S^6$   $D^{4-3}$   $^{\circ}Dalt$   $^{\circ}D^6$   $S_{D^6}$   $S_{D^7}$   $S^{7fs}$   $S^{b5}$   $^{\circ}S^{b5}$   
e: [Salt  $Dalt$   $D^{4-3}$   $^{\circ}D^6$   $S_{D^6}$   $S_{D^7}$   $S^{7fs}$   $S^{b5}$   $^{\circ}S^{b5}$  fr.]

Dette er et meget interessant eksempel, som viser tydelig hvorledes opphavsmannen nærmest erter ørets lengten etter stasisplanet, som aldri inntreffer. I hele forløbet inntreffer kun fire ganger akkorder som er tonikale – men stasisplanet nåes aldri, da

disse er dynamiske. Det er her tale om den gjennomgående kvartsekstakkord i takt 18, funksjonen  $D^s$  først i takt 20 (her som permutasjonsakkord),  $S^b$  som permutasjonsledd i takt 21, og samme funksjon som formidler mellom vekseleden og subdominanten i takt 24.

Det er betegnende, at hver gang en forløsende kadens er forventet, svares det med permutasjon. De to første antydde kadensene (som ikke inntreffer) er en autentisk kadens (tt. 1 – 6) og en plagal kadens (tt. 8 – 13). I den forstand er tonaliteten som generell størrelse godt etablert, ved at både centripetale og centrifugale tendenser brukes til en tentativ kadensdannelse i de innledende frasene. Men tonaliteten er dynamisk modulerende, og ikke fiksert.

Den neste tentative kadensdannelsen ender dobbeltskuffende i takt 17, og permuterer umiddelbart. Herfra begynner en slags harmonisk “fortspinnning” med hyppige permutasjoner, og der hvert tonalitetsplan ikke bekreftes, men antydes ved en prolongasjon av  $\textcircled{3}$ -positionens mangfoldige akkordrepertoar. Her sees tydelig tendensen til indbyrdes utskiftelighet i  $\textcircled{3}$ -positionen, som vi også skal vise at videreføres til å gjelde på tvers av tonearter, hva angår permutasjoner.

Eks. 8-2: Tchaikovskij:  
Symphonie No. 6  
“Pathétique”, 4. sats, tt. 1  
– 19:

**Adagio lamentoso** (♩ = 54)

h:  $D^9$   $D^7$   $D^b9$   $D^b7$   $o^s$   $D^{-7}$      $D^9$   $D^7$   $D^b9$   $D^b7$   $o^s$   $D^{-7}$      $D^{\text{Dalt}}$   $S^6$   $D^7$   $T^{\text{9fs}}$   $f\#:$   $D^{\text{Dalt}}$   $S^6$   $D^7$

**Andante** (♩ = 69)

$T^{\text{9fs}}$   $a:$   $D^{\text{Dalt}}$   $S^{\text{7th-6}}$   $D^7$   $T^{\text{9fh}}$   $c\#:$   $D^{\text{Dalt}}$   $S^{\text{7-6}}$   $D^7$   $T^{\text{9fh}}$      $h:$   $D^{\text{9fs}}$   $D^{\text{9fs}}$   $D^{\text{6}}$   $D^{\text{4th}}$   $S_{D9}$   $S_D$   $e^{\text{fs-7}}$   $e^{\text{fs-5}}$   $\#4^{\text{fs-5}}$   $\natural 4^{\text{fs-3}}$

Dette eksemplet viser også en uttalt tendens til tonikaflukt, og permutasjon idet en kadens synes uungåelig. De tonikale akkordene i taktene 6, 8, 9 og 10, har egentlig ingen stasiskarakter, og burde kanskje vært definert som dynamiske, men ligger her i et slags grenseland. Legg også merke til hvorledes satsen begynner nesten ikke-funksjonelt med en forkortet subdominant, og at denne første melodiske bevegelsen synes å etablere en kadens, som imidlertid avledes av permutasjon. I slutten av satsens første artikulering (tt. 12 – 18) forekommer igjen en prolongasjon av  $\textcircled{3}$ -positionen, men her i en rent subdominantisk støbning.

Et siste eksempel på slike sekvenser, som jeg tar med av rent musikkhistoriske hensyn, ser vi hos Julius Reubke, i orgelverket *Der 94. Psalm*, fra 1857.

Eks. 8-3: Reubke: Der 94.

Psalm, tt. 16 – 25:

c:  $D_{\flat}^9 S_{\flat}^9 + S$      $^{\circ}S$   $^{\circ}S_6$     -    d:  $\begin{bmatrix} D_{\flat}^9 \\ S_{\flat}^9 + S \end{bmatrix}$      $^{\circ}S$   $^{\circ}S_6$     -    e:  $\begin{bmatrix} D_{\flat}^9 \\ S_{\flat}^9 + S \end{bmatrix}$

$^{\circ}S$   $^{\circ}S_6$      $^{\circ}S_6 D_{\flat}^{\text{alt}} ^{\circ}S_6$      $D^{4^{\text{th}}}$   $\flat^9$      $^{\circ}S$   $^{\circ}S_D D_{\flat}^{\text{alt}}$     -     $D$   $^{\circ}S$   $D_{\flat}^{\text{alt}}$   $^{\circ}S_6^{4+3}$     Dalt fr.

Nok en gang sees en harmonisk sekvens, hvis konsekvens er at tonikaplanet unnviks, og tonaliteten blir tvetydig. Her munner sekvensen riktig nok ikke ut i en enhetlig prolongasjon av  $\textcircled{3}$ -positionen, men utviser i stedet en akkordrekke som svever mellom positionene  $\textcircled{2}$  og  $\textcircled{4}$ , med hovedvekt på  $\textcircled{3}$ -planet. Det interessante med dette eksemplet, er at det er skrevet så tidlig som i 1857, før Wagners *Tristan*. Hvor den unge Reubke har plukket opp disse tendensene er ikke godt å si, men vi vet at han befant seg i kretsen rundt Liszt, og denne innflydelsen har nok vært betydelig.



## Permutasjonstyper

### Permutasjoner ved utnyttelse av “dominantisk” struktur

På grund av dominantseptimakkordens tendenster, er firklanger med liten septim velegnede til å permutere, ikke minst på grund av et forhold som blir tiltagende mere vanlig i romantikken – subdominanter med tillagt liten septim. Et eksempel på dette sees i eks. 8-2, takt 15. Den første permutasjon i eksemplet viser tendensen snudd, ved at en alterert vekseldominant videreføres som subdominant, og derefter tenderer til kadensdannelse. Felles for begge disse permutasjonene, er at de neppe ville klinge overbevisende uten septimen. Dette aspektet, gjør firklangsakkorden velegnet til permutasjon, ved at dens dissonansgrad er såvidt høy, at akkordprogresjoner som kanskje ville klinge fremmedartede uten tilleggstoner, i større grad smelter sammen, dersom akkordene som ligger rundt permutasjonsleddet også utviser firklangsstruktur eller annen form for dissonans. I tillegg til dette, har akkordens struktur en viss tonalitätsbefestende egenart, dersom de dominante tendensene benyttes i videreføringen i den nye tonearten.

En mere tradisjonell bruk finner vi i nedenstående eksempel.

Eks. 8-4: Wagner:  
Wesendonck-Lieder no. 4,  
“Scmerzen,” tt. 5 – 10:

5

schö-nen Au-gen rot, wenn im Mee-res.spie-gel ba-dend dich er-reicht der frü-he

8

Tod, doch er-stehst in al-terPracht, Glo-ri-e der düst-renWelt, du am

T S sn S<sup>6</sup> Bb: [S<sup>4</sup> D<sup>7</sup>]

Den første permutasjonen viser helt enkelt hvorledes c-molls vekseldominant utnytter firklangsstrukturen til å videreføres som dominant i g-moll. Den neste permutasjonen, i takt 10, er imidlertid betydelig mere interessant, da den utnytter firklangsstrukturen i s<sup>4</sup> til å videreføre progresjonen dominantisk i Bb-dur. Det er ikke vanskelig å

rettferdiggjøre analysebetegnelsen her, eftersom akkorden foregås av en  $s^6$ , og derved viser tendensen til dobbeltsenkning av kvinten.<sup>259</sup> En noe mindre konsekvent bruk av  $s^4 \sim D^7$ -permutasjonen sees i Lenskijs arie fra Tchaikovskijs *Jevgenij Onegin*. Her innføres  $s^4$  direkte fra tonika – men det ville vært vanskelig å forklare den på noen annen måte.

Eks. 8-5: Tchaikovskij:  
Lenskijs arie fra Jevgenij  
Onegin, tt. 34 – 37:

34 *p* *Più mosso* (♩ = 84)  
L. *Er sen-det uns den dunk - - len Tod. Der vol-le Morgen wird er-*  
Л. *бла-го-сло-вен и тьмы при-ход! Бле-снет за ут-ра луч ден-*

*poco stringendo*  
cl. *mf*  
Fag. *mf*

e:  $s$   $T_3$   $s$   $D_{Dalt}$   $D^7$   $T$  g:  $[s^4$   $D^7$   $T$   $D^7$

Tidvis sees også slike omtolkninger der én eller begge akkorder er altererte.

Eks. 8-6: Franck: Symfoni  
i d-moll, siste sats:

h:  $D_{D7}$   $D_{D9}$  — Sa S4 —  $D_7$   
e:  $[D_{D7}$   $D_{D9}$  — Sa S4 —  $D_7$   
c:  $[Sa$   $D_{Dalt}$   $T$

Eks. 8-7: Tchaikovskij:  
Lenskijs arie fra Jevgenij  
Onegin, tt. 71 – 73:

71 *Andante mosso* (♩ = 76)  
L. *komm zu mir! Dein Bräut - gam ruft, er harrt der hol-den Braut, er*  
Л. *ди, при-ди! же - лан - ный друг, при-ди, я твой су-пруг, при-*

*mf*

a: -  $\overline{Salt}$   $\overline{Salt}$   $\overline{Salt}$   $D_{Dalt}$   $D_{Dalt}$  -  $o S_D$  - a#:  $[Salt$   $Dalt$   $D_{Dalt}$

<sup>259</sup> Kfr. forøvrig eks. 5-11 for en likelydende permutasjon, der kvinten senkes kromatisk et helt trinn ned.

I det første av disse to eksemplene sees en regulær  $D^7$  som føres til en tyskalterert subdominant. Legg videre merke til videreføringen  $D^{Dalt}-T$ , som er en nokså typisk vending for Franck. I neste eksempel vises to permutasjoner; den første er en permutasjon ut av en stigende fugalsekvens, mens den neste viser permutasjon mellom to tyskaltererte akkorder – paradoksalt nok i ren treklangsstruktur.

## Permutasjon ved alterasjons- og substitusjonsakkorder

Både eks. 8-1, 8-2, 8-6 og 8-7 viser at altererte akkorder spiller inn i permutasjonsleddene. Ved å utnytte firklangsstrukturen i disse akkordene, er de ikke vanskelige å videreføre i nye tonearter. Det burde i denne forstand ikke være nødvendig å anføre flere eksempler på bruken av tyske alterasjonsakkorder i permutasjoner. Dog skal det vies noen ord til den franske alterasjonsformen. Som vist i kapittel 5, gir de to interpolerte tritonusintervallene muligheten for to ulike grundtonefortolkninger, hvilket selvsagt kan utnyttes. Eks. 8-8 viser en permutasjon der samme grundtone er lagt til grund for permutasjonen.

Eks. 8-8: Strauss: Also  
Sprach Zarathustra, del 9  
"Nachtwandlerlied", tt.  
962 – 965:

fiss:  $^{\circ}Dalt$  fr.  $\left[ \begin{array}{l} +Dalt \\ fr. \\ +Dalt \\ fr. \end{array} \right] D^7$  -  $s^4$   $\bar{D}D^7$   $\left[ \begin{array}{l} - \\ +Tp \\ D^7 \end{array} \right]$  s

I eks. 7-1 sees en permutasjon der tritonuspolariteten utnyttes til å forrykke tonalitetscentret 180 grader i kvintsirkelen, ved at ciss-durs franskaltererte  $S^D$  med tillagt sekst, omtolkes til f-durs franskaltererte moll- $S^D$  med septim. Den neste permutasjonen viser forøvrig nok et eksempel på utnyttelsen av firklangsstrukturen i  $s^7$ . Forøvrig kan det se ut til at den franskaltererte akkordstrukturen med tillagt sekst spiler en viss rolle i permutasjoner. Også hos Liszt finner vi eksempler på dette. Nedenunder sees fenomenet i Dante-sonaten, utkrystallisert ved omtydningen av  $^{\circ}s^6$  i c til fiss-durs franskaltererte vekseldominant med tillagt sekst.

Eks. 8-9: Liszt: *Après une Lecture de Dante – Sonata quasi fantasia:*

The image shows a musical score for Liszt's 'Après une Lecture de Dante'. It features two staves with complex rhythmic patterns and a 'poco rall.' marking. Below the staves, there are chord symbols:  $c: S_{D^6} - 5 - \#4 - 5$  and  $o_s \#7 - 6$ . A bracketed section contains  $f\#:$  with sub-labels  $D^{\text{alt}6}$  and  $fr.$ , followed by  $D^7$  and  $b^9 - \#9 - s$ .

Ved siden av de tyske og franske alterasjonsformene som permutasjonsakkorder, finnes også etter hvert en viss plass for bruk av substitusjonsakkorder i permutasjonene. I eks. 8-1 finnes et eksempel på at resolusjonsakkorden i en dobbeltskuffende kadens i a, videreføres som subdominant i c. At parallellakkorder brukes som permutasjonsmiddel hører ellers til sjeldenhetene. I *Tristan* benyttes den dobbeltskuffende resolusjonsakkorden til en viss grad som permutasjonsakkord, men slike forbindelser er ellers relativt lite funksjonelle, og må brukes med smidighet. Hos den sene Grieg finnes eksempler på bruken av tonikas overparallel som permutasjonsakkord, men denne omtydningen høres i stor grad ut som et harmonisk rykk – hvilket befestes av at akkorden videreføres som en dominant i femte position.<sup>260</sup>

Eks. 8-10: Grieg:  
*Resignation, op. 73, no. 1,*  
tt. 5 – 8:

The image shows a musical score for Grieg's 'Resignation'. It features two staves with a sequence of chords and a note marked with a fermata. Below the staves, there are chord symbols:  $e: D_p$ ,  $g: [D^{\text{+}}_D, D, \bar{T}_p, D^{\#7}, D_D, D^6, S_D]$ , and  $e: [\bar{T}_p, D, S_p^{\#9**}, D_D]$ . There are also circled numbers 5, 4, and 3 below the chord symbols.

\*\* kan også leses som  $\bar{D}_p^9$

Hos Puccini er slike forbindelser oftere observerbare – men det skal bemerkes at hans harmonikk i svært stor grad beveger seg i grenselandet mellom funksjonalitet og nymodalitet, og at tersforbindelsene i parallellakkordikken derfor spiller en større rolle. Der Schönberg møtte problemene ved en stil som hadde opplyst alle sine irrganger, ved å søke en tonalitet som ikke var grundtonebasert, fant Puccini sin løsning i å blande inn eksotiske elementer som resulterte i en tonalitet som svever

<sup>260</sup> Kfr. kapittel 6, s. 73

mellom funksjonalitet og modalitet.<sup>261</sup>

Eks. 8-11: Puccini: Tosca,  
3. akt: *O dolci mani*:

f:  $D^7$

a:  $[T^*]$

\*Kan også benevnes  $T_p$

f:  $[\overset{\circ}{S}_D / T_p]$   $D_5$

Her synes tendensen tydelig – men disse akkordforbindelsene er så vage, at man knapt kan kalle dem funksjonelle. Konsekvensen er, at det er svært vanskelig å definere noe tonalt centrum, og særlig i kraft av Puccinis uttalte aversjon mot bruk av ledetoner i melodiføringen, er det vanskelig å etablere noen entydig toneartsfølelse i akkordsuksesjonene mellom kadensene.

## Permutasjon ved forkortet noneakkord

Som permutasjonsakkord, er den forkortede noneakkorden ypperlig egnet på grund av sine prismatiske egenskaper. Denne type permutasjoner har formodentlig en betydelig tradisjon bak seg, og er beskrevet allerede hos Sechter:

Da man diejenigen Septakkorde, welchen die Stelle eines Dominantseptnonaccordes mit ausgelassenem Grundtone einnehmen und welche man wegen ihrer mehrdeutigkeit, wie im vorigen § gezeigt wurde, e n h a r m o n i s c h e Accorde nennt, ohne Vorbereitung nehmen kann, so diene sie sehr zu Ausweichungen in entfernte Tonleitern.<sup>262</sup>

På grund av sine mange immanente ledetonetendenser, påtreffes den relativt ofte som permutasjonsledd, og kan virke stabiliserende på innføringen av den nye toneart, ved at den i permutasjoner som beveger tonalitetscentret en liten ters, vil få samme

<sup>261</sup> Denne modaliteten er basert i stor grad på innflydelse av ikke-europeiske skalatyper, snarere enn en tilbakevenden til eldre idealer, selv om Puccini nok kjente godt til disse stilene.

*As a rule exotic melodies do not have a tonal center (...). The absence of a leading-tone makes all the degrees equal (...). Hence they strike us, to some extent, as being in a state of perpetually unstable equilibrium (...). From their character there arises, for the western musician, the interesting task of giving these unstable melodies a tonal relationship, that is, of interpreting them harmonically, so that they can be adapted to the chord-system of western music.* [Carner: "The Exotic Element in Puccini," 1936, s. 49.]

Citatet viser noe av opprinnelsen til Puccinis neomodale stil, selv om det selvsagt er flere aspekter med i bildet.

<sup>262</sup> Sechter, 1856, s. 212, §5. Kfr. Appendix A for oversettelse.

funksjonsbenevnelse i den nye toneart; altså befinner seg like langt fra stasisplanet som om den første grundtonen var beholdt. Slike “symmetriske” permutasjoner inntreffer ofte på vekseldominantplanet.<sup>263</sup> En slik permutasjon er vist i eks. 4-4, takt 48, side 41. Dog kan de gjerne også inntreffe på andre positionsplan, men sjelden over position ④. Nedenstående eksempel viser en forekomst på ②-planet.

Eks. 8-12: Brahms,  
Klaverkonsert no. 2, 1.  
sats, tt. 54 – 55:

f: s<sup>#7</sup>    d: [Φ]    S<sub>D</sub>    D<sub>Dalt</sub>    S<sub>D</sub>    S<sup>6</sup>    D<sup>4th</sup> - 3

Slike permutasjoner behøver ikke å utvise en slik grad av symmetri. Ofte kan man også observere f. eks. at en ①-position får et oppsving til ④-planet ved dynamisering av tonika, og at denne videreføres i ④-positionen i den nye toneart.

Eks. 8-13: Tchaikovskij:  
Lenskij's arie fra Jevgenij  
Onegin, tt. 61 – 63:

T - - - D<sub>Dalt</sub> T - - - [S<sub>#9</sub> D<sub>#9</sub> - D<sub>D7</sub> -

Dersom permutasjoner ved forkortede noneakkorder ikke videreføres symmetrisk, vil de ofte i den nye toneart videreføres i ②-positionen, hvilket kan bidrage til befestelse av modulasjonen.

<sup>263</sup> Kfr. Jersild, 1970, s. 69.

### ③-Positionen

Jeg har tidligere nevnt at den utskiftningstendens som gjelder mellom akkorder i ③-positionen også delvis gjør seg gjeldende på tvers av tonale centra. I det hele tatt er ③-positionen et område der meget foregår på den romantiske arena, og det er vel nettopp det faktum at den befinner seg i grenselandet mellom distanse og nærhet til stasisplanet som gjør det så forlokkende å holde toneartskurven her, slik at tvetydighetene kan dyrkes. På grund av dette, er det også vokst frem et vell av ulike akkordvariasjoner som trives i dette tonale “halvmørket”. Forøvrig er det vel det mer eller mindre uttalte slektskabet mellom akkordene her – særlig hva angår likheten mellom  $+s^6$  og  $^{\circ}D^7$  - som har vært opprindelsen til dur-/mollegaliteten, eftersom begge akkorder hyppig opptrer i kadensdannelser, og slik sett kan være vanskelige å skille fra hverandre.

Som et første skritt ut av den toneartsstabile progresjon, er det nettopp likheten mellom dursekst- og mollseptimstrukturen som blir permutasjonsprinsipp. Den hyppighet, med hvilken subdominanter opptrer med tilleggstoner<sup>264</sup> gjør disse til naturlige “verter” for denne type indbyrdes permutasjon på tvers av tonearter:

Fig. 18: Indbyrdes permutasjon mellom subdominanter:

c:	T	$+s^6$
a:	$^{\circ}s^7$	D T

Her blir begge akkorder stående i samme position, men i forskjellig toneart. Slike omtydninger, som utnytter tvetydigheten i akkorder med tilleggstoner er ikke bundet til ③-planet, men gjør seg i aller sterkest grad gjeldende her, formentlig på grund av dens nærhet – men samtidige distanse til stasisplanet. Derfor ser det i meget stor grad ut til at subdominanter og vekseldominanter svært ofte blir permutasjonsledd, nettopp på grund av at deres natur er så like, at de åpner for en utskiftelighet også på tvers av grundtoner, slik at permutasjoner mellom ulike ③-positioner blir en nesten standardisert metode for utførelsen av organiske toneartsskifter. Om permutasjonen foregår mellom to subdominanter, to vekseldominanter eller en kombinasjon synes å spille en underordnet rolle, men bør underkastes en viss statistisk undersøkelse, om noen endelige konklusjoner skal trekkes.

<sup>264</sup> Kfr. kap. 2.

## Foretrukne positionsplan for permutasjon

I Jersilds avhandling problematiseres ikke permutasjonenes egenart i nevneverdig grad, men det synes som om forfatteren for det meste er tilfreds med at fenomenet er påviselig. Imidlertid bør man kunne kategorisere permutasjoner til en viss grad, da forskjellige funksjoner og positioner vi gi høyst forskjellige utfall. Ovenfor har jeg skissert en del viktige observasjoner av forekommende permutasjonsfenomener, men ikke i større grad diskutert i hvilken grad positionskategoriene spiller inn. Som en første kategorisering kan man uforbeholdent slå fast at en permutasjon vil bevirke enten at positionen endres, eller at den bibeholdes, men videreføres i forhold til en annen grundtone. Dette vil nødvendigvis gi seg til dels betydelige auditive utslag. Jersild er ikke helt ubevisst i forhold til dette, men synes ikke å bry seg nevneverdig om selve permutasjonen – i alle tilfelle ikke så meget som han er opptatt av videreføringen av positionen:

*Den position, en permutasjonsakkord som regel forvandler sig til, er i de langt fleste tilfelle en ③-position. Dette forhold hænger sikkert sammen med, at med denne position som udgangspunkt vil det ny tonalitätsplan i almindelighed have gode betingelser for at kunne stabilisere sig (...) Videreføres permutasjonsakkorden som en ②-akkord, vil det ny tonalitätsplan ikke sjældent være af en mere gennemgangsagtig, ustabil karakter (...) hvad dog også ses i forbindelse med ③-videreførelsen (...) Tilfælde hvor videreførelsen sker som ①-akkord eller svarende til en af de højere positioner ses også, men er forholdsvis sjældnere.<sup>265</sup>*

Selve permutasjonen – eller overgangen fra én toneart til en annen – kan av og til være lett oppfattbar, mens den i andre tilfelle glir umerkelig hen. I denne sammenhengen mener jeg det må være av viktighet hvilke positioner som er direkte involvert i permutasjonsleddet, mens det videre forløp får beskjefte seg med befestelse eller kontradiksjon av det nye tonalitätscentrum. I denne sammenheng lanserer jeg to begreber, hvis innhold har vært oppe til diskusjon i forrige avsnitt, nemlig:

Symmetrisk, eller positionspreserverende permutasjon

Asymmetrisk, eller positionspermuterende permutasjon

Førstnevnte vil betegne en permutasjon der positionsbenevnelsen i permutasjonsleddet er den samme både for inn- og videreføringen av permutasjonsakkorden, mens den sistnevnte utviser divergens mellom positionene. Som en “auditivt skånsom” foranstaltning, er nok den symmetriske permutasjon å foretrekke, mens de asymmetriske i større grad kan bidrage til å høyne den dramaturgiske kurve, slik at disse kan brukes til en bevisst formal-harmonisk syntaks. Selvsagt vil det også være mulig å konstruere asymmetriske permutasjoner som fører til umerkelig glidende modulasjoner, like meget som det er mulig å etablere abrupte toneartsskifter ved symmetriske permutasjoner. Men som hovedtendens, vil de symmetriske konstituere de mest organiske skifter av tonalt centrum.

---

<sup>265</sup> Jersild, 1970, s. 115.



## Statistisk underbygning av foretrukne positionsplan

For å underbygge disse teoriene, har jeg gjort en viss statistisk oppregning av forekomsten av de ulike permutasjonspositioner, for å kaste lys over hvorvidt mine egne og Jersilds påstander om ③-planets fortreffelighet som permutasjonsarena er sanne. Det skal understrekes at mengden data i dette materialet er betydelig underdimensjonert i forhold til å trekke almenlydige konklusjoner, men at den like fullt vil vise tendenser som formentlig vil kunne etterprøves i undersøkelser i større skala.

Av mitt eget materiale finnes 91 permutasjoner, i Jersilds bok finnes 68. Det vil være noe divergens mellom funnene, som skriver seg fra det faktum at det undersøkte materialet utviser ulik grad av representative fakta. Jersilds bok konsentrerer seg i stor grad om César Francks musikk, med en del underbyggende eksempler, mens mitt undersøkte materiale er sammensatt i større grad med tanke på bredde (kfr. eksempellisten). Like fullt er det et ganske overbevisende samsvar mellom de resultater som vises.

Av de undersøkte permutasjoner fremgår det av det sammenlagte analysematerialet, at den symmetriske permutasjon fra ③ - ③ er den klart foretrukne, og utgjør 21.4% av de 159 permutasjoner som er kartlagte. Av de asymmetriske, er den hyppigste forekomst permutasjon fra ② - ③, hvilket utgjør 18.2%, mens den neste plasseringen er ③ - ②-permutasjoner, representert ved en forekomst på 7.5%. Nedenstående tabeller vil vise hovedtendensene i statistisk oppstilling, fordelt mellom mine egne undersøkelser, Jersilds, og totalforekomst.

Tabell 5: Symmetriske permutasjoner:

	② - ②	③ - ③	④ - ④
Rosnes (91)	2.2%	22%	1.1%
Jersild (68)	5.9%	20.6%	0%
Totalt (159)	3.8%	21.4%	0.6%

Det er ikke funnet symmetriske permutasjoner over position ④.

Tabell 6: Asymmetriske permutasjoner:

	① - ③	① (④) <sup>266</sup> - ②	① (④) - ③	② - ③	③ - ① (④)	③ - ②	④ - ③
Rosnes (91)	3.3%	6.6%	4.4%	8.8%	5.5%	12.1%	6.6%
Jersild (68)	7.4%	7.4%	4.4%	30.9%	1.5%	1.5%	1.5%
Totalt (159)	5.0%	6.9%	4.4%	18.2%	3.8%	7.5%	4.4%

<sup>266</sup> Dette betegner dynamiske ①-akkorder,  $S_D$  eller  $D_S$ , som begge også figurerer i position ④.

Permutasjoner over ④-planet er i det undersøkte materialet så sjeldne (< 1%) at de her ikke er medtatt.

Dersom symmetriske og asymmetriske permutasjoner slås sammen, vil statistikken se slik ut:

*Tabell 7: Statistisk  
fordeling av forekomsten av  
permutasjoner:*

	③ - ③	② - ③	③ - ②	① (④) - ②	① - ③	④ - ③	① (④) - ③
Rosnes (91)	22%	8.8%	12.1%	6.6%	3.3%	6.6%	4.4%
Jersild (68)	20.6%	30.9%	1.5%	7.4%	7.4%	1.5%	4.4%
Totalt (159)	21.4%	18.2%	7.5%	6.9%	5.0%	4.4%	4.4%

I tabellene foreligger de permutasjoner som utgjør de statistisk hyppigst forekommende, mens de sjeldnere forbindelser er tatt ut. I stor grad er det sammenfall mellom tendensene, med unntak for ② - ③-permutasjonene, der det er et stort skille. Dette skyldes nok dels uoverensstemmelser mellom Jersilds og min egen anskuelse i forhold til analytiske prinsipper, dels at undersøkelsesmaterialet er ulikt sammensatt. Hos Jersild finnes en del eksempler fra Débussy, hvilket naturligvis vanner ut noe av hovedtendensene i den stilspesifikke analysen. Samtidig vil mine analyser av Puccini til en viss grad også peke noe ut av stilen. Mitt analysemateriale er dessuten bredere sammensatt enn Jersilds. Uansett hvorledes man betrakter disse forskjellene i materialet, er hovedtendensen klar: De absolutt foretrukne positionsplan i toneartsskiftene er ② og ③, hvorav ③-positionen er utgangspunkt for 28.9% av permutasjonene, tett fulgt av ②-positionen, som utgjør 18.2%. Fra den dynamiske ①/④-position følger 11.3%, mens det statiske ①-plan representerer 6.9%. ④-positionen er utgangspunkt for 4.4% av omtydningene. De resterende 30.3% har så forskjellig ut- og inngangspunkt at det er mindre interessant å diskutere dem som noen hovedtendens uten et større materiale å stille dem opp mot. I det store og hele må man formode at forkjærligheten for ② og ③-positionene som vekslingspunkt mellom tonearter tross alt handler om at det fra disse positioner med enkelhet lar seg gjøre å manipulere den tonale kurven uten at øret mister oversikten, samt at den nyetablerte tonaliteten lett lar seg bekrefte, eller i alle fall antyde fra én eller begge disse positioner.

## Permutasjonsintervaller

Innenfor den harmoniske syntaks vi diskuterer, finnes det selvsagt også enkelte intervaller som er foretrukne i forhold til endring av tonalt centrum. I tidligere epoker, da klarheten i den tonale dramaturgi var av kritisk viktighet, var kvintforbindelser her svært fremtredende – men utover i klassikken sees i tiltagende grad at ③-positionen begynner å gjøre seg gjeldende i denne sammenheng. De tendenser som diskuteres hos Sechter og Kirnberger (og som har røtter allerede hos Rameau, som igjen så tilbake på tidligere epoker) i forhold til tritonusekvivalens og forkortede noneakkorder, gjør seg i stor grad gjeldende, men finner ikke sitt fulle potensiale før

et stykke ut på 1800-tallet. De dristigste forbindelser mellom tonale centra fant i tidligere epoker nesten utelukkende sin plass i formale sammenhenger der slikt var forventet, f. eks. i den klassiske sonatsatsens gjennomføringsdel. I romantikken viker slike hensyn, til fordel for den overordnede dramaturgi, og utenommusikalske aspekter griber i sterkere grad inn i musikken, i alle tilfelle etter Beethovens *Pastoralesymfoni* (1808) og Berlioz' *Symphonie Fantastique* (1830)<sup>267</sup>. I slike sammenhenger må ofte behovet for en stram formalstruktur vike for eposets immanente dramaturgi, og nye harmonisk-melodiske komplekser kan oppstå.

*The composers of the romantic period believed that music should "express" something. As so often in preceding periods, extramusical tendencies, such as poetic and dramatic subjects, emotions, actions, and even philosophical problems of Weltanschauung (...) had become influential. These tendencies caused changes in every feature of the musical substance. Alterations in the constitution of chords decisively changed the intervals of the melodies and also resulted in richer modulations; the rhythms and dynamics of the accompaniment, and even of the melody, symbolized their extramusical objects instead of deriving from purely musical stimuli. The origin of these new features may be debatable aesthetically, if not psychologically; however, whatever the source of the musical inspiration may have been, it resulted in great development (...) These extramusical influences produced the concept of extended tonality. Remote transformations and successions of harmonies were understood as remaining within the tonality.*<sup>268</sup>

I lys av ovennevnte, er det altså ikke mulig å konkludere med at romantikkens mange harmoniske nyvinninger utelukkende sprang ut av komponistenes trang til å videreutvikle harmonikken; på mange måter har de mere eller mindre tvunget seg frem i forsøk på å avspeile det estetiske billede som var rådende i perioden. Der klassikken på mange måter hvilte i sin egen selvfortreffelighet og kun koketterte med det eksotiske og fantastiske, åpner Europa seg i løbet av det 19. århundrede mot resten av verden, og søker utover seg selv<sup>269</sup> – mot nye estetiske bilder og nye drømmebilleder og lengsler. I denne forlengelsen av egen kulturidentitet, vokser også nye permutasjonsintervaller frem, og etablerer seg i musikken som konsekvenser av den utvidede tonalitet som utkrystalliseres.

I de samme 159 permutasjoner som blev belyst i forrige avsnitt, har jeg også foretatt en opptelling over hvilke intervaller som forekommer mellom toneartene. I en tabell forholder det seg slik:

---

<sup>267</sup> Disse verkene blir ofte kreditert som opphav til programmusikken og den symfoniske diktning. Dette er på mange måter riktig, men programmatisk komposisjon har egentlig et langt eldre opphav, f. eks. H. I. F. Bibers *Battalia* (1673) og A. Vivaldis *Le Quattro Stagioni* (1723).

<sup>268</sup> Schönberg, 1969, s. 76.

<sup>269</sup> Også utenfor kunsten, med henblikk på etablering av egyptologien og historieforskningen, samt den ekspansive kolonialisme.

Tabell 8: Statistisk  
fordeling av  
permutasjonsintervaller:

Intervall	Rosnes	Jersild	Totalt
Liten ters	27.5%	30.9%	29%
Stor ters	18%	19.1%	19.5%
Stor sekund	18.7%	14.7%	17%
Ren kvint	17.6%	16.2%	17%
Liten sekund	5.5%	14.7%	9.4%
Tritonus	11%	4.4%	8.2%

I oversikten er benyttet laveste mulige omvending av intervaller, med unntak for kvinten, som er benevnt kvint på grund av sine funksjonelle konnotasjoner. Det er altså ikke tatt høyde for om permutasjonene er foretatt via plagal eller autentisk vei.

Å gå inn i noen lengre diskusjon om årsaksforhold vedrørende hyppigheten av disse permutasjonsintervallene ville bli for omfattende for herværende skrift. Imidlertid vil jeg kort anføre at det neppe er tilfeldig at den lille ters er det definitivt foretrukne intervall for toneartsskifte. Som tidligere nevnt, er position  $\textcircled{3}$  et harmonisk område som spiller en ytterst central rolle i den romantiske harmonikk, både som hovedarena for den tonikaunnnflyende harmonikk som utvikles rundt og etter Wagner, og som ut- og inngangsposition ved permutasjoner. Som en konsekvens av den tidligere omtalte utskiftelighetstendensen – som går både innad i en toneart, og utad ved permutasjoner, er det neppe heller tilfeldig at selve permutasjonsintervallet liten ters blir foretrukket – nettopp med tanke på at dette er avstanden mellom de viktigste akkordene i  $\textcircled{3}$ -planet. Utnyttes for eksempel permutasjonsmuligheten mellom  $+s^6$  og  $os^7$ , vil intervallet mellom den gamle og den nye toneart bli en liten ters, likeledes ved tilsvarende omtydning mellom vekseldominanter, selv om dette er meget sjeldnere. Dersom f. eks.  $+s^6$  omtolkes til  ${}^oD^7$  i en annen toneart, vil permutasjonsintervallet bli en stor sekund, hvilket man av tabell 8 vil se at også er et hyppig forekommende intervall.

## Akkordstilling i permutasjoner

Et siste aspekt omhandler akkordenes stilling i permutasjonsfasen. Selv om romantikken dyrker tvetydigheter og obskuriteter, er det allikevel grenser for hvor diffus en tonalitet kan være, før den blir for uklar i kantene. Derfor er det av betydning hvilken stilling permutasjonsakkordene står i. Prosentvis fordeler det seg slik:

Tabell 9: Akkordstilling ved permutasjoner:

Stilling	Rosnes	Jersild	Totalt
Grundstilling	39.6%	41.2%	40.3%
Sekstakkord	23.1%	19.1%	21.4%
Sekundakkord	15.4%	5.9%	11.3%
Kvartsekkord	14.3%	4.4%	10.1%
Annet	3.3%	17.7%	9.4%
forkortet noneakkord	2.2%	7.4%	4.4%
b5	2.2%	4.4%	3.1%

Det er av interesse å se, at nesten halvparten av permutasjonene foregår med grundstillingsakkord, og litt over en femtedel med sekstakkorder. I en tonalitet som er så vidt diffus, skulle man kanskje forvente at også akkordstillingen i permutasjonsleddene utviste den samme intensjonelle mørklegging av forløbene – men det er tydeligvis grenser for hvor uklar man kan gjøre tonaliteten før den mister sin logiske konsekvens. Dermed er det ikke sagt at omkringliggende harmonier er utlagt i stabile stillinger. Ofte kan man observere at nye tonearter innledes med et visst innslag av kvartsekkorder,<sup>270</sup> da disse hevdes å være “tonalitetsstabiliserende.” Til en viss grad er nok dette riktig; men i kraft av sin akustiske struktur er det neppe at denne stabiliserende tendensen utfolder seg. Snarere er det vel tale om at den tvetydighet som oppstår ved en slik akkordstruktur gjør den nye tonaliteten så vidt vag i perseptuell forstand, at overgangen ikke klinger abrupt. Et interessant eksempel på en meget konsekvent bruk av slike kvartsekkorder, finnes mot slutten av *Also sprach Zarathustra*, i taktene 946 – 957, der tonaliteten pendler mellom *h* og *fiss*, uten at man klart kan skjelle mellom dem. Derimot vil de mange kvartsekkordstrukturene i og rundt permutasjonene i stor grad “lukke seg rundt” tonaliteten, og stabilisere den, slik at det hele høres som et organisk forløb. En nærmere undersøkelse av slik bruk av kvartsekkorder ville være til stor nytte for den videre utvikling av analyseforståelsen.

### **“Skjulte” funksjonelle forbindelser**

#### **Tilslørte akkordfunksjoner ved alterasjon**

Et temmelig omfattende materiale er blitt skrevet om akkordsuksesjoner i tersavstand i den romantiske periode. Blandt annet er Schubert (og et betydelig antall andre komponister) blitt tilskrevet hyppige “tonale rykk” gestaltet ved bruk av medianter. En slik oppfatning mener jeg i stor grad undergraver de funksjonelle relasjoner som er til stede, men som det kan være vanskelig for et uøvet øre å få fatt i. Ofte er slike relasjoner en konsekvens av tritonusekvalens, og er – i alle fall teoretisk sett – betydelig mere funksjonelle enn de i utgangspunktet synes. Med tanke på at denne tendensen av Kirnberger blev beskrevet teoretisk allerede på 1780-tallet, er det ikke

<sup>270</sup> Kfr. Jersild, 1970, s. 71, annet avsnitt.

ulogisk at komponister skulle kunne ha utnyttet fenomenet bevisst, og jeg er av den oppfatning, at øret kan trenes opp til å høre også slike “skjulte” relasjoner.<sup>271</sup> Eksempel 8-14 viser en sammenheng der slike auditivt erfarte tersbevegelser utviser en annen bakenforliggende motivasjon.

Eks. 8-14: Schubert:  
Sonate i Bb-dur, 1. sats:

Foruten den tidligere omtalte ③ - ③-permutasjon i første linje, viser dette utsnittet to akkordsuksessjoner som tilsynelatende er ters-rykk; mellom 3. og 4. takt sees dessmoll til a-dur, og fra 4. 5. takt d-moll til Bb-dur. Imidlertid viser progresjonen forøvrig med all tydelighet at dette er snakk om farvede kadensdannelser, som ved hjelp av subdominantens tyske alterasjon skjuler de umiddelbare tendensene, men likevel kan rettferdiggjøres – også auditivt – ved at man vedkjenner seg at den omdiskuterte akkord står på subdominantens plass, og videreføres til dominanten, som i en tradisjonell kadensdannelse. Progresjonen klinger riktig nok spesielt, men kadensdannelsen er uomtvistelig. Slike skjulte funksjonelle relasjoner finnes i stort antall i den romantiske litteratur, og har vært et lite påaktet faktum, som den “klassiske” funksjonsanalyse ikke har levnet noen videre oppmerksomhet.

### **Tritonusekvivalens i ytterpunktspotionene**

Ved den nevnte tritonusekvivalens, skulle man lett kunne tro at permutasjoner fra ① til ⑦ eller ⑧ og vice versa skulle påtreffes med en viss frekvens. Det er et uomtvistelig faktum at alterasjonsteknikken spiller en vesentlig rolle i romantisk harmonikk, og at den også i stor grad tar del i permutasjoner. Imidlertid er, som vist i tabell 6, permutasjoner over ④-planet temmelig sjeldne. Her burde egentlig

<sup>271</sup> Kfr. Ibid, s. 90, tredje avsnitt, for Jersilds egen argumentasjon om dette.

ytterpunktene stå i en særstilling, eftersom de representerer alterasjon av stasisplanet. Imidlertid er nok denne klangvekslingen mellom ytterpunktene så vidt fremmedartet i den øvrige syntaks, at den er lite anvendbar i praksis – men *kan* benyttes i forbindelse med kvintskrittsekvenser.<sup>272</sup> Som harmonisk ornament i funksjonelt svekkede kadenser, påtreffes den iblandt hos den sene Grieg.<sup>273</sup> Av Jersilds og mitt materiale, utgjorde kun 1.8% slike forbindelser, alle fra ⑦-planet<sup>274</sup> til en betydelig lavere position.

Et illustrerende eksempel på dette finnes i Liszts *Dantesonate*. Et utsnitt herfra er vist i eksempel 2-6, men videreføringen av sekvensen er ikke vist. Her følger en positionsnummerert versjon, som også viser videreføringen.

Eks. 8-15: Liszt: *Après une Lecture de Dante*, fantasia quasi sonata:

The image shows a musical score for Liszt's *Après une Lecture de Dante*. The score is divided into two systems. The first system is marked "affrettando" and the second "rall:". Below the staves, there is a harmonic analysis. The first system's analysis is labeled "fiss:" and shows chords D<sup>6</sup>, b6, 5, D<sup>7</sup>, #7, D<sup>9</sup>, D<sup>6</sup>, b6, 5, D<sup>7</sup>, #7, D<sup>9</sup>. The second system's analysis is labeled "c:" and shows chords S<sup>D</sup>, D<sup>6</sup>, 5, #4, 5, o<sub>S</sub>, #7, 6, #5, D<sup>9</sup>, D<sup>7</sup>. Circled numbers 3, 4, 5, 6, 7, 3, 2 indicate positions.

I denne sammenhengen fungerer det helt udmerket å permutere fra sjettedominanten tilbake til en dynamisk tonikaposition- Legg merke til den begynnende kadensdannelsen straks etter permutasjonen, som har til hensikt å stabilisere det nye tonalitätsplanet. En slik “snarvei” gjennom kvintsirkelens 180-graders-akse kan sees fra tid til annen – men i det øvrige er bruk av tritonusekvivalensen over så mange positioner svært sjelden. De vanligste forekomster av store positionsprang ved hjelp

<sup>272</sup> Kfr. Ibid, ex. 45b, s. 56.

<sup>273</sup> Kfr. eks. 6-2.

<sup>274</sup> Det er forøvrig ganske interessant at Jersild i klartekst beskriver at det kun finnes seks positioner – men like fullt opererer han med ⑦-positionen både i eksempel 44 og 45b, selv om han ikke nummererer den.

av tritonusekvivalens, er knyttet til omtolkning fra centripetal til centrifugal funksjon (og vice versa) i kvintskrittsekvenser<sup>275</sup>, og er ikke knyttet til toneartsskifter.

## Kapittel 9: Tersforbindelser

Som nevnt i forrige kapittel, under avsnittet “tilslørte akkordfunksjoner ved alterasjon,” er ikke alle auditivt erfarne tersrelasjoner basert på mediantbruk – selv om dette også er en måte å betrakte tonaliteten på. Imidlertid er en direkte negasjon av de utvidede funksjonelle forbindelser romantikken utvikler, en veldig uhistorisk anskuelsesmåte, og etter mitt syn, vil den ikke levne nevneverdig innsikt i satshistoriens utvikling, men kun bidrage til et slags topografisk kart over sammenstillingen av visse akkordgrundtoner løsrevet fra den funksjonelle virkelighet. I en slik betraktning er generalbassbesifring eller trinanalyse en mere interessant anskuelsesmåte.

I en del tilfeller finnes harmonisuksesjoner som ligger i grenselandet mellom de funksjoner som er representert, og de tersfølger som høres. Sluttkadensen i Liszts *Dante-sonate* viser et slikt tilfelle.

Eks. 9-1: Liszt: *Après une Lecture de Dante* – Sonata quasi fantasia, *sluttkadens*:

fiss: D T S

d: [ s<sup>n</sup> / s ] o<sub>D</sub> D T - - - - -

I disse avsluttende taktene av sonaten, kunne man *kanskje* like gjerne ha betraktet akkordfølgen *h – g – e – d* som et modalt innslag i satsen. Imidlertid er det ganske tydelig at det her dreier seg om tendenser som allerede har eksistert i tradisjonen i svært lang tid – og det er mangelen på en autentisk kadensering som skaber forvirringstilstanden. En dominant i penultimapositionen ville ha latt den neapolitanske subdominanten være temmelig utvetydig. I stedet settes det inn en mollvekseldominant (denne kunne betraktes som en subdominant med stedfortredende sekst, for mere konsekvens i analysen), og kadensen mot tonika blir temmelig svekket, på grund av den oppståtte *tersakse* i akkordforbindelsene *h – g – e*.<sup>276</sup> Herfra skal vi imidlertid beskjefte oss med tersforbindelser som *ikke* lar seg forklare ad funksjonell vei.

<sup>275</sup> Kfr. kapittel 7.

<sup>276</sup> Kfr. Gárdonyi, 1990, kap. 12, s. 156



I en tonalitet som bygger på klarhet og balanse, utgjør ikke mediantakkordene noe problem; de underordner seg elegant hovedfunksjonene, enten som tydelig definerte stedfortrederakkorder, eller som klanglig variasjonsprinsipp i tilknytning til en hovedfunksjon. I og med at det overordnede tonale prinsippet er så tydelig styrt av balanse og utvetydighet, vil ikke disse akkordene med sin svekkede funksjonelle beskaffenhet utgjøre noe problem for oppfattelsen av tonalitetskurven. Men i realiteten er mediantakkordene en rest av modaliteten, som bare er tilpasset en “assisterende” funksjon innenfor dur-/mollharmonikken.

Når tonaliteten derimot bygger på tvetydigheter og uklarhet, blir det derimot betydelig vanskeligere å tilforordne slike akkorder en klart definert rolle, ettersom de ikke i sin natur er funksjonelle. I den grad slike akkorder opptrer som ledd i en funksjonell syntaks, kan de vanskelig tilforordnes noen stedfortrederrolle, men må heller sees som klanglige variasjoner i forhold til en forventet akkord. I denne forbindelse, er de hyppigst opptredende mediantakkorder de som representeres av de standardiserte skuffende kadenser. Andre tersforbindelser er mindre funksjonelle, og påtreffes med langt mindre hyppighet. I all hovedsak er de ikke-funksjonelle klangvariasjoner, og gis derfor terminologisk benevnelse av parallellakkord fremfor stedfortreder. Blir det modale innslaget for sterkt (uten at det kan godtgjøres via alterasjonsteknikkens irrganger), vil funksjonaliteten bli svekket eller fraværende.<sup>277</sup>

## **Stedfortrederakkorder**

Som nevnt ovenfor, er stedfortrederbegrebet relativt problematisk i forhold til en harmonisk syntaks som ikke har til hensikt å utvise klarhet. Det synes derfor som en fornuftig foranstaltning å begrense bruken av dette begrep til de to kadensielle fenomener som tydeliggjør en stedfortrederfunksjon, fornemmelig den *skuffende* og den *dobbelttskuffende* kadens. Som kadensfenomener er disse temmelig tydelige (både teoretisk og auditivt), og i alle tilfelle hva angår den dobbelttskuffende kadens, ikke til å ta feil av. Spørsmålet blir heller hvilken funksjon de egentlig er stedfortreder for. I en tradisjonell oppfatning, er det gjerne tonika som gjøres til objekt for dette. Imidlertid mener jeg å kunne påvise en dobbelthet her, i forhold til hvorledes disse kadensene kommer til uttrykk i satsen.

*Som nevnt synes det indenfor romantisk harmonik kun hensigtsmæssigt at operere med to stedfortrederakkorder, nemlig **T** og **T**. Her oppfattet som “opsvings”-akkorder, der igen animerer videreførelsesspændingen.<sup>278</sup>*

Jersilds påstand, at disse fungerer som “opsvings”-akkorder er interessant, og fortjener nærmere oppmerksomhet. Som stedfortreder for <sup>①</sup>-akkorden, burde disse stå i samme position. Dette er imidlertid problematisk av flere grunner, først og fremst fordi de ikke representerer noen egentlig stasis – men heller ikke viser de noen tydelig videreføringstendens *per se*. Imidlertid vil videreføringen som oftest avsløre hvilke immanente tendenser som ligger i disse akkordene. For den regulære skuffende kadens – hvilken jo er velkjent fra tidligere – vil denne som oftest videreføres som <sup>°</sup>**b**, da disse klinger identisk. Jeg henviser her til eksempel 6-1. I de fleste tilfeller vil

<sup>277</sup> Dette kan observeres i stor grad hos. f. eks. Puccini, Scriabin og Mussorgskij.

<sup>278</sup> Jersild, 1970, s. 90.

en skuffende kadens videreføres på denne måten, hvorfor den normalt plasserer seg i position ④. Men det finnes naturligvis avvik fra dette. I eks. 6-6, sees en slik skuffende kadens videreført til en dominant<sup>279</sup>. I slike tilfeller plasserer den seg mest naturlig i position ②.<sup>280</sup> Forøvrig kan den gjerne også utgjøre et permutasjonsledd, som i nedenstående eksempel, i hvilket tilfelle positionsbenevnelsen straks blir mere komplisert.

Eks. 9-2: Strauss: Also Sprach Zarathustra, del 9  
 "Nachtwandlerlied", tt.  
 958 – 961:

imмер ruhiger.

*sf* *dim.*

$D^7$   $f\#: \begin{bmatrix} T \\ 0_{D_D} & S_{D^7} \\ +s_b5 & o_s_b5 \end{bmatrix}$

Den dobbeltskuffende kadens medfører færre problemer i positionsbenevnelsen, da den som akustisk identisk med  $D^{\text{Dalt}}$  naturlig plasserer seg i position ③. I utgangspunktet<sup>281</sup> er den en resolusjonsakkord i dur med grundtone på skalaens lave sjettede trinn:

Eks. 9-3: Piutti: Sonate i e-moll, op. 27, tt. 158 – 161:

*ritard.* *ten.* *ten.* *ten.* *tr.* *a tempo*

*mp*

$e: S_D \quad D_p^9 \quad S \quad S_D \quad S^7 \quad D^7 \quad D_4^6 \quad D^7 \quad T$

Som ③-akkord vil den i de fleste tilfeller videreføres som  $D^{\text{Dalt}}$ , og føres enten til en annen ③-akkord, eller til en ④-akkord. Sistnevnte tendens kan sees allerede hos Bach, i hans, så vidt meg bekjent eneste forekomst av vendingen:

<sup>279</sup> Forøvrig er også innføringen av stedfortrederakkorden irregulær; en forkortet dominantnoneakkord som anteciperer tersen i resolusjonsakkorden.

<sup>280</sup> Dette vil bli belyst under diskusjonen om parallellakkordene. Kfr. også Jersild, 1970, s. 82, tredje avsnitt.

<sup>281</sup> Jersild viser den tidvis med galt tonekjønn, hvilket jeg stiller meg tvilende til. Kfr. hans eksempel 55.

Eks. 9-4: Bach: Choral:  
 Vater unser im  
 Himmelreich, fra Cantate  
 no. 90, tt. 9 – 10:

The image shows a musical score for a choral piece. It consists of two staves, a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The treble staff contains the vocal line with lyrics: "leih' ein sel'- ges Stün-de - lein, auf". The bass staff contains the figured bass notation. Below the bass staff, there is a sequence of figured bass symbols: f: s<sub>D</sub> D<sub>D</sub> D<sup>7</sup> s<sub>D</sub> T<sub>p</sub> s<sup>6</sup> D T<sub>p</sub> s<sub>p</sub><sup>9</sup>. The score is numbered 9 at the beginning of the first staff.

I det romantiske repertoar er det nok vanligere å påtreffes når den videreføres som  $D_{D^{alt}}$  til en annen  $\textcircled{3}$ -akkord, slik det kan sees i annen takt av eksempel 8-4. I likhet med den skuffende kadens, kan også den dobbeltskuffende opptre som permutasjonsakkord, slik det fremgår av eksempel 8-1, takt 17.

Disse to vendingene er standardiserte kadensvendinger, og enkle å oppfatte auditivt. I all hovedsak vil de videreføres som henholdsvis  $\textcircled{4}$ - og  $\textcircled{3}$ -positioner, da de innehar for lite stasis til å kunne fungere som fullverdige stedfortredere for tonika. I tonale sammenhenger videreføres de normalt slik øvrige akkorder med samme grundtone ville blitt videreført, som enten  ${}^{\circ}D$  eller  $D_{D^{alt}}$ . SKuffende og dobbeltskuffende vendinger utviser ingen særlige problemer i forhold til analysen, selv om de strengt tatt ikke er funksjonelle. Som klangvariasjoner er de så innarbeidet i det harmoniske repertoar at de ikke i nevneverdig grad svekker den funksjonelle syntaks.

## Parallellakkorder

Det er allerede diskutert hvorledes en del akkorder i tersforbindelse i virkeligheten konstituerer "skjulte" funksjonelle mønstre. Dog finnes det eksempler på, at akkorddannelse på skalaens tredje og sjette trinn ikke kan begrundes funksjonelt i kadensmønsteret. Disse suksessjonene er relativt sjeldne, men påtreffes med tiltagende hyppighet mot slutten av det 19. århundrede, og hos enkelte komponister blomstrer det hele ut i en slags nymodalitet, der det funksjonelle elementet enten elimineres, eller kun opptre sidestilt med de modale akkordforbindelser.

På grunn av de tidligere nevnte "skjulte" funksjonelle forbindelser, finnes det i realiteten få reelle forekomster av medianter – parallellakkorder – i den romantiske syntaks. Imidlertid synes det, på tross av alterasjonsteknikken, undertiden å figurere visse akkordforbindelser som ikke kan frembringe noen annen forklaring enn at de fungerer som parallellakkorder. I sin grunnleggende form, forklarer Jersild dette med følgende resonnement:

Vi vender tilbake til  $\textcircled{4}$ -gruppens hovedakkord,  $\text{D}_D$ . Indenfor en durtonalitet vil denne akkord, der har sin grundtone på skalaens sjette trin, såfremt den optræder i sin mollform,  $^{\circ}\text{D}_D$ , svare til paralleltoneartens tonica-akkord, altså  $\text{T}_P$ . Modsat vil i en molltoneart  $^{+\circ}\text{D}_D$  svare til toneartens  $\text{T}_P$ -akkord. Anlægger vi det synspunkt, som tidligere er blevet begrundet, at varianttonearterne sidestilles, således at de forskellige akkordpositioner analyseres på samme måde uanset hovedtoneartens tonekøn, må betragtningsmåden blive denne, at man i en given tonalitet, dur eller moll, har en parallelposition, beliggende dels en lille tert under tonica, dels en lille tert over.<sup>282</sup>

En typisk forekomst av  $\text{T}_P$  kan man finne f. eks. hos Mussorgskij:

Eks. 9-5: Mussorgskij:  
Boris Godunov, prologue,  
scene 1:

De første fire taktene minner om Schönbergs tese:

Chromatic ascent produces upward leading tones; chromatic descent produces downward leading tones.<sup>283</sup>

Eksemplet viser med all mulig tydelighet denne tendensen. I slutten sees  $\text{T}_P$  symmetrisk beliggende mellom to  $\text{T}$ -akkorder, og må som sådan sees som en slags variasjon av denne funksjonen. Imidlertid byr positions plasseringen på visse problemer, da  $\text{T}_P$  ikke er statisk nok til å plasseres i  $\textcircled{1}$ -planet, men heller ikke viser noen dominantisk eller subdominantisk tendens. Betrakter vi en lignende forekomst hos Puccini, kan situasjonen bli noe klarere.

<sup>282</sup> Jersild, 1970, s. 82.

<sup>283</sup> Schönberg, 1969, s. 23.

Eks. 9-6: Puccini: La  
Fanciulla del West, 1. akt:

MINNIE Lo stesso movimento

acqua? Che son questi pa\_sticci?

NICK

È quello che gli ho detto: Alla «Polka» si

Lo stesso movimento

f:  $D_D^9$   $D^9$  T Tp T Tp

Fra 6/8-takten begynner en veksling mellom **T** og **Tp**, som ikke er helt ulik den vi så hos Mussorgskij. Imidlertid klinger **Tp** her mere som en sekundær klang, som er ganske nær tonikaplanet, men uten dettes avspente egenskaber. I denne forstand kan vi sannsynligvis plassere **Tp** i position ②, men dog med klar bevissthet om, at dette er en svekket funksjonell kobling.

*Betrakter vi først underparallellen, er det først og fremmest i mere passive, neutrale akkordforbindelser, at analysen **Tp** (i stedet for  $^{\circ}D$ ) bliver aktuel; i en forbindelse som **T** - **Tp** - **T** synes det tydelig at være parallelregionen, der gør sig gældende (...)<sup>284</sup>*

Med tanke på at parallellakkordene, som representant enten for modalitetsrester eller nymodalitet, representerer en svekket funksjonalitet, er dette ingen overraskelse, og prinsippet om “passive, neutrale” akkordforbindelser bør nok utvides til å gjelde for parallellakkordene i sin almindelighet.

I denne forbindelse, kan man slutte seg til at også dominantniveauet har sin(e) parallellakkorder. Hos Liszt finner vi en hel del slike forbindelser, også i sluttkadenser.

Eks. 9-7: Liszt: Missa Pro  
Organo, “Agnus Dei”, tt.  
40 – 49:

40

*pp*

Bb: D Dp D T  $D^6$  T

<sup>284</sup> Jersild, 1970, s. 82.

I denne noe uvanlige kadenseringen kan man tydelig se hvorledes parallellterminologien gyldiggjøres, ved at det ikke finnes noen funksjonell begrundelse for den klingende d-mollakkord i takt 42. Den kunne selvfølgelig betraktes som en dominant med stedfortredende sekst – i en analyse med lavere “oppløsning” – men den profilerte basstonen gjør dette lite plausibelt auditivt. Den i takt 46 inntreffende akkord inneholder nøyaktig de samme toner, men her – på penultimaplassen – har den dominantens grundtone doblet i bass, og kan som sådan ikke tolkes som noen egentlig parallellakkord. Derimot er det vanskelig å oppfatte d-mollakkorden i takt 42 som noe annet enn en parallellakkord, og akkordsuksesjonen må vel absolutt kunne oppfattes som “passiv og neutral”. Andre opfatningsmåter kunne være tonikas overparallell -  $\bar{T}_p$  - som er akustisk identisk, men eftersom akkorden står mellom to dominanter i en kadens, virker dette lite sannsynlig. I forhold til grundtonens plassering i Bb-durskalaen, skulle man også kunne tenke seg benevnelsen  $\bar{D}_b$ , men dette ville skape en fullstendig uakseptabel positionsfølge, og er ikke i nærheten av hva øret oppfatter. En siste mulighet blev skissert av *Zdenek Skoumal* i 1994, og går ut på at slike akkorder sammenfatter tonikal og dominantisk funksjon, på grund av de to fellestonene.

As it is, both harmonies can be heard; it is both tonic and dominant – it is androgynous.<sup>285</sup>

Tanken er meget interessant – men jeg vil på det sterkeste understreke at en vellykket sammensmeltning av tonika- og dominantfunksjonen i praksis ville underminere hele musikkhistorien før 1900-tallet. All funksjonstonal musikk er bygget på den absolutte motsetning mellom disse to funksjonene, og alle andre funksjoner er i prinsippet sekundære. At Skoumal mener å kunne høre en slik fusjonert funksjon, frister til å sammenligne med Riemanns påståtte auditive erfaring med undertonerekken.<sup>286</sup>

Et lignende eksempel finnes i sluttkadensen i “Kyrie” fra samme verk:

Eks. 9-8: : Liszt: Missa Pro  
Organo, “Kyrie”, tt. 35 –  
39:

D $\flat$ :    D $\flat$  (kan også betraktes som D)            T $_3$     T

Her er kadensen enda vagere, eftersom penultimadominanten heller ikke står i grundstilling. Forøvrig er det svært vanskelig å skille mellom  $D_p$  og  $D^6$  i eksemplets første takt, og her blir det hele en mere skjønsmessig vurdering.

<sup>285</sup> Skoumal, “Liszt’s Androgynous Harmony”, 1994, s. 53.

<sup>286</sup> Kfr. Riemann, 1877/1971, s. 121.

Hva angår *overparallellene*, er disse betydelig sjeldnere å finne, og likeledes mindre funksjonelle enn *underparallellene*. Det kunne endog være betimelig å stille seg spørsmål om hvorvidt disse faktisk eksisterer, men i de få tilfeller jeg har avdekket, har jeg ikke funnet fullgode alternativer for å beskrive dem på annen måte. Hva gjelder  $\bar{T}_p$ , er denne allerede argumentert for hos Jersild,<sup>287</sup> men dominantens *overparallell* -  $\bar{D}_p$  - nevnes ikke hos ham, formodentlig da den ikke passer inn i logikken i ovennevnte resonnement om parallellakkordene. Imidlertid ville det virke logisk, om man anerkjenner tonikaplanets parallellfunksjoner, at også dominantområdet skulle ha sine parallellakkorder. Følgende utsnitt av Hugo Alfvéns *Skogen sover*, skulle kanskje kunne kaste lys over dette:

Eks. 9-9: Alfvén: Skogen sover, tt. 11 – 15:

De “problematiske” funksjonene her, er  $\bar{T}_p$  i takt 17, og  $\bar{D}_p$  i takt 18. Førstnevnte kunne elimineres ved betegnelsen  $\bar{D}_b$ , hvis plassering i  $\textcircled{5}$ -posisjonen ville rettferdiggjøre viderføringen til  $\textcircled{4}$ -akkorden  $D_s$ , men dominanten forut for takt 17 ville ikke kunne rettferdiggjøre betegnelsen  $\bar{D}_b$  for taktens første akkord, og med tanke på den neutralitet som preger både takt 17 og 18, virker betegnelsen  $\bar{T}_p$  mest tilfredsstillende. Takt 18 viser en sekvensering av den samme suksesjonen til dominantplan. Ved denne observasjonen rettferdiggjør på mange måter betegnelsen  $\bar{D}_p$  seg selv, men den kunne vært eliminert ved å sette inn et permutasjonsledd i tredje taktslag i takt 17, slik at vi etablerte *a* som nytt tonalitetscentrum. Derved ville første akkord i takt 18 kunne betegnes som  $\bar{T}_p$ , og problemet med dominantens *overparallell* ville være løst. Imidlertid har hele forløpet så liten harmonisk retning, at et toneartsskifte her ikke virker som noen god løsning auditivt. Dette kan selvsagt diskuteres men jeg mener at betegnelsen  $\bar{D}_p$  i alle fall i dette tilfellet kan rettferdiggjøres. Den er uansett meget sjelden, og senere undersøkelser får vise om den i det hele tatt er et fenomen som kan påvises entydig.

<sup>287</sup> Kfr. Jersild, 1970, ex. 72, s 83 med tilhørende diskusjon.

## ***Parallellakkorder til øvrige akkorder***

Når øret kan akseptere parallellakkorder til tonika- og dominantplanet, er det sannsynligvis fordi disse ligger så nær det tonale centrum, at man ikke taper tonalitetsoppfattelsen. Derfor vil det være helt uaktuelt å snakke om parallellakkordikk i høyere positionsplan. Imidlertid betrakter den “klassiske” funksjonsanalyse også parallellakkorder til subdominanten. I den Jersildske anskuelse er dette for så vidt mulig, også auditivt, men på grund av den diversitet som finnes i  $\textcircled{3}$ -positionen, virker det lite formålstjenlig å tilføre enda en funksjon, som ovenikjøbet utviser en vag og svekket funksjonell retning. Om man i tillegg tar inn over seg at underparallellen til subdominanten utgjør vekseldominanten, og overparallellen representerer  $\text{D}_b$ , begynner meningsløsheten i dette å tre frem. Om prinsippet om dur-/mollegalitet ikke eksisterte, ville det kanskje være formålstjenlig, men subdominantparalleller blir i denne sammenheng meningsløse. Det samme gjelder også for vekseldominantens paralleller, som på oversiden ville representeres av subdominanten, og på undersiden av  $\text{Salt}$ . Eftersom  $\textcircled{3}$ -positionen allerede besitter en myriade av forskjelligartede akkorder som terminologisk bedre uttrykker den funksjonelle sammenheng, finnes ingen praktisk anvendelse for parallellakkorder her.

## ***Sammenfattende kommentarer***

Parallellakkorder utgjør i den Jersildske forståelse intet fenomen av større betydning i romantikken, på grund av at de uthuler de funksjonelle forbindelser. De skuffende og dobbeltskuffende kadenser har her en særstilling, da de er integrert i den funksjonelle syntaks gjennom en lang kadenstradisjon. I de aller fleste tilfeller lar tersforbindelser mellom akkorder seg bedre forklare funksjonelt via alterasjonsteknikken, enn ved en mediantisk betraktningssmåte. I noen få tilfeller, lar de seg dog ikke forklare på annen måte, og her kommer parallellbegrebene til uttrykk. Men man skal her være klar over at de “passive” og “neutrale” suksesjoner disse avstedkommer i praksis ikke er funksjonelle, og vidner om at modaliteten er på vei inn i den harmoniske syntaks. Mot slutten av det 19. århundrede begynner disse neomodale tendensene å bre om seg med stor hastighet, særlig i Russland, men også hos komponister som Puccini og Respighi, som klarer å integrere sin neomodality med en funksjonell virkelighet. Hos andre, som for eksempel Bartók, Stravinskij, Hindemith og Messiaen, fører tilbakekomsten av modaliteten til en erkjennelse av at det funksjonelle paradigme ikke lenger kan utvikles, og en tonalitet som bygger på andre prinsipper vokser frem.



## Kapittel 10: Oppsummerende kommentarer

Den romantiske harmonikk representerer et tonalt system som på mange måter er lukket inne i seg selv, gjennom en flere århundre lang utvikling av stemmeføringsmessige og harmonisk spenningsbetingede tendenser, og begrenses stort sett av det menneskelige ørets erindringskapabilitet. Dette harmoniske systemet er utviklet til en slik grad, at det ikke lenger kan videreutvikle harmoniske og lineære affinitetstendenser uten at det sprenger grensene for sitt eget paradigme, og derved opphører å eksistere innen for sitt eget paradigmatiske lovverk. Det er i denne sammenheng at den relativt uttalte nymodalitet som vi ser særlig hos Mahler og Puccini, og tidvis hos Debussy, Ravel og Satie, får utvikle seg.

Det er selvsagt galt å betrakte den romantiske harmonikk som utelukkende vertikalt betinget, selv om herværende analysemetode har dette som sitt primære siktemål. Skulle man oppsummere den musikkhistoriske funksjon romantikken utøver, kunne man betrakte den som den epoke, som indledes ved at de funksjonelle affinitetstendenser i harmonikken er så godt etablert, at man igjen kan begynne å utvide det lineære aspektet (Men i denne perioden med et betydelig større innslag av kromatikk, enn hva senbarokken, med sin nyetablerte funksjonalitet kunne utvise.), hvilket i stor grad kan observeres etter hvert som stilen utvikles. Den romantiske harmonikk er som sådan et konglomerat av stemmeføringsmessige tendenser, som er naglet sammen av et samklangsmessig rammeverk som gir rike variasjonsmuligheter, men allikevel er nokså strengt forvaltet. Harmonikken konstitueres i samspillet mellom et tiltagende lineært aspekt av ornamentert melodikk som hensyntar utvidede ledetonespenninger i alle stemmer, hvilket bevirker en nokså sirlig kromatisk utøvelse av de funksjonelle tendenser. En alternativ anskuelse, ville være å betrakte det lineære aspektet som primærfokus, og derved utlede harmonikken som en konsekvens av den logiske ornamentikk som utspiller seg i satsen.<sup>288</sup> Uansett hvilken innfallsvinkel man velger for analysen, vil følgende Webern-citat vise den musikkhistoriske utvikling som ledet frem til oppløsningen av det funksjonelle paradigmet, og derved satte kromatikken fri fra sin tidligere strengt funksjonelt bundne lovmessighet.

In der Zeit des polyphonen Stils beginnt zugleich die Entwicklung von der Diatonik zur Chromatik – zur Eroberung der zwölf Töne.<sup>289</sup>

På grund av det menneskelige ørets begrensninger i forhold til å kunne fastholde et tonalt centrum over tid, vil ikke en så vidt kromatisk stil som den romantiske kunne utvide sine grenser utover hva den faktisk gjorde, uten å begynne å bryte ned sine egne funksjonelle relasjoner. Innenfor en lytterpsykologisk tilnæringsmåte til harmonikk som fenomen, kunne man snakke om tre psykologisk opptredende tidsniveauer, nemlig *retensjonsfeltet* (den umiddelbare, eller erindrede allerede

---

<sup>288</sup> Dette er et slags fundament i Ernst Kurths teorier slik de kommer til uttrykk i *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan*, men dessverre blir mye av siktemålet obskurliggjort av Kurths lytterpsykologiske og ytterst personlig pregede anskuelser om harmonikkens “vilje” til harmonikk- og spenningsdannelse (kfr. Kurth, 1968, s. 3 og 11).

<sup>289</sup> Webern, 1960, s. VI. Citat fra en privat foredragsserie han holdt i 1932 – 33. Kfr. Appendix A for oversettelse.

utspilte fortid), et *locus presens*<sup>290</sup> (den umiddelbart klingende gestalt i øyeblikket), og et *protensjonsfelt* (forventningen til de klingende strukturers utviklingen). Jo enklere en musikalsk struktur er, jo lengre vil retensjons- og protensjonsfeltene være (locus presens kan nødvendigvis ikke forlenges). Romantikkens komplekse natur vil nødvendigvis føre til innskrenkninger i disse feltene, selv om en grundig kjennskap til stilen vil forlenge dem noe. Et langt retensjonsfelt er betinget av tydelige strukturer som kan sorteres taksonomisk av lytteren, mens et langt protensjonsfelt er avhengig av forutsigbarhet i materialet. En stil som bygger på tve- og flertydigheter kan nødvendigvis bare i begrenset grad være forutsigbar (i alle fall i det harmoniske aspektet), og det er nettopp dette korte protensjonsfeltet som gjør den romantiske harmoniske syntaks så spennende.

---

<sup>290</sup> lat.: "nåværende sted"

## ***Tentative konklusjoner***

### **Overordnede harmoniske tendenser**

I forhold til en tonal forankring i form av en tonika-akkord, kan progresjoner utelukkende bevege seg enten i centripetal eller centrifugal retning. Denne grunnleggende forutsetningen må være til stede for å forstå den videre utlegning. Når Jersild oppstiller sine teorier om at den romantiske harmonikk er konstituert av visse kadensielt betingede mønstre, og hertil fremviser et positionssystem som bekrefter den respektive akkords kadensielle avstand til toneartscentret – da er det nesten underlig at han ikke samtidig ser at den dominantiske og subdominantiske siden av toneartscentret, som generiske størrelser utøver diametralt forskjellige funksjoner. For meg har fremstillingen av tre harmoniske områder – stasispunktet (tonika), og de to dynamiske områder som er hhv. centripetale og centrifugale – vært særdeles klargjørende, ikke minst når det er snakk om sekvensdannelser.

Denne anskuelsen kommer ikke så tydelig til uttrykk i musikk fra før romantikken, og som sådan er kanskje den Riemannsk-Høffdingske tilnærming mere adekvat, i alle tilfelle på detaljniveau, i forhold til denne type musikk. Jersild hadde selv et ønske om at hans metode skulle være anvendelig overfor *all* dur-/mollbasert musikk – og selv om dette i noen tilfeller kunne være klargjørende, ville det nok innebære å negligere en del av det historiske grunnlaget for utviklingen av funksjonsharmonikken. Overfor den romantiske epoke derimot, med sine vidtrekkende tonale spenn, er Jersilds metode langt mere relevant, fordi den viser funksjonelle relasjoner langt utover den parvise kobling som tidligere analysebetraktninger har forfektet. Jeg mener å ha bidratt ytterligere til å kaste lys over den tonale syntaks ved å etablere den overbygning som er manifestert i definisjonen av ett statisk (tonika) og to dynamiske områder. Disse to dynamiske områdene har motstridende tendenser, men kan, ved hjelp av alterasjonsteknikkens tritonusekvivalens, bevege seg inn og ut av hverandres domener, og på den måte skape komplekse kadensielle mønstre som veves sammen til det klanglige flettverk stilen representerer. I denne ofte dunkelt opplyste syntaks, mener jeg at bevissthet om centrifugale og centripetale tendenser – også i overordnet forstand – i stor grad bidrager til å etablere en større klarhet i progresjonene. I lys av dette, mener jeg med denne overbygningen å ha gitt et vesentlig bidrag til forståelse for, og videreutvikling av Jersilds analytiske teorier.

### ***Jersilds tre hovedteser***

#### **Dur-/mollegalitet**

Dette er kanskje den mest kontroversielle siden av Jersilds analyseforståelse, idet den utfordrer det grunnleggende i dominantforholdet, ved å underkjenne ledetonen (og tritonusintervallet den danner med septimen som drivende kraft i affinitetsforholdet til resolusjonsakkorden) som konstituerende prinsipp i dominantforholdet. Dette står i direkte motsetning til Kurths tese om at vendingen D – T er en harmonisk uttolkning

av ledetonen med dens påfølgende resolusjon.<sup>291</sup> Ledetonens viktighet påpekes også av Bernard C. Lemoine, men her med visse forbehold:

Outside of those rare instances in which key orientation may only be ascertained by subjective speculation (...), the resolution of the leading tone to the tonic is usually sufficient means for establishing tonal identity.<sup>292</sup>

Dette citatet viser ledetonens vektige betydning, men åpner samtidig for at den ikke er en totalt enerådende tendens. Allerede hos Rameau er tendensen beskrevet:

**Lorsque dans le milieu d'une Piece l'on veut rendre Note tonique la Dominante d'un Ton majeur, le Ton de cette Dominante doit être naturellement majeur, quoique l'on puisse le rendre quelquefois mineur, mais avec jugement; et le Ton de la Dominante d'un Ton mineur, ne peut être que mineur. L'on peut bien transgresser ces Regles, lorsque l'on est capable de juger de ce que l'on fait; mais on doit toujours craindre de s'égarer; et les plus habils ne sont pas exempts de cette crainte.**<sup>293</sup>

Her beskrives ikke eksplisitt at *dominantakkorden* kan skifte tonekjønn, men at regelen om at modulasjon til dominantens toneart må følge den opprinnelige tonikas tonekjønn, kan brytes, dersom man utviser et godt skjønn. Dette kan være en spire til den tendens Jersild mener å påvise.

På den andre siden av romantikken finnes imidlertid en teoretiker som synes å bekrefte Jersilds tese. Paul Hindemith skriver følgende:

Die Entthronung geschieht im vergangenden Jahrhundert. In Wagners "Tristan" ist die Herrschaft des Dur und Moll beseitigt.<sup>294</sup>

Det må videre formodes, at tendensen til ekvivalens mellom dur og moll er en videreføring av den tendens som sees utover i romantikken, ved at tonale kvintskrittsekvenser, med sin vekslende mellom diatoniske dur- og mollakkorder er grunnlaget for denne utvidelsen, i den forstand at fenomenet tages opp også i sekvenser med tungt innslag av kromatikk. Med tanke på alle de andre fenomener som går utover sine grenser i den romantiske syntaks, virker det plausibelt at også dette området er gjenstand for en videreutvikling. Jeg vil i denne sammenheng understreke, at både mitt eget og Jersilds undersøkelsesmateriale er for lite til å kunne trekke bastante konklusjoner – men i det materiale som *er* blitt belyst, virker det som om tendensen til å betrakte selve kvintselektskabet som konstituerende for dominantiske relasjoner fungerer utmerket. En større undersøkelse vil være nødvendig for å kunne sementere denne oppfatningen. Men ettersom mange av anskuelsens prinsipper hviler nettopp på dette fenomenet, ser det i alle tilfelle foreløbig ut til å være hold i påstanden, selv om ekvivalensen neppe er så ubetinget som man kan få inntrykk av, gjennom å lese Jersilds bok. Slike ledetoneløse forbindelser som er forbundet med molldominanter *er* vagere enn sine durvarianter, selv om en eventuell

<sup>291</sup> Kurth, 1956, 2. 75. Kfr. også fotnote 117 (?) s. 5

<sup>292</sup> Lemoine, 1978, s. 130.

<sup>293</sup> Rameau, 1722, kap. 23, pkt. 3. Kfr. Appendix A for oversettelse.

<sup>294</sup> Hindemith, 1940, s. 69. For redelighetens skyld skal det bemerkes at Hindemith videre skriver at *Tristan* i lang tid stod i en særstilling før tendensen ble videreført. Kfr. Appendix A for oversettelse.

septim kan styrke tendensen. Det ser for meg ut til at tendensen er hyppigere forekommende i progresjoner som er vagere tonalt fundert, og gjerne i høyere positionsplan. I <sup>③</sup>-positionen sees den som en naturlig konsekvens av det tvetydige forhold mellom subdominanter og vekseldominanter,<sup>295</sup> men i vitale kadenser forekommer den ytterst sjelden, foruten hos de komponister som tidvis benytter neomodale innslag. Forøvrig skulle det være interessant videre å undersøke om denne tendensen til utskiftelig tonekjønn på lang sikt har underminert dominantforholdet i en slik grad, at funksjonaliteten til slutt måtte vike. Jeg tror man kunne finne interessante fenomener i henhold til dette, ved å undersøke den i større grad lineært betingede harmonikk som finnes i sene verker av Mahler og Strauss.

## Tritonusekivalens

Som Jan Maegaard påpeker,<sup>296</sup> er dette den av Jersilds tre doktriner som er best dokumentert i hans avhandling. I forhold til de tendenser som er beskrevet allerede hos Kirnberger og Sechter, levnes det liten tvil om at akkorder i stor grad skiftes ut mot sine tritonussubstitutter i den romantiske periode, i tiltagende grad.<sup>297</sup> Fortolkningsgraden kan derimot diskuteres i forskjellige analysebetraktninger, men å lukke øynene for dette, ville stå skarp motsetning til stilens utvikling. Jersilds dokumentasjon, som i hovedtrekk er fenomenologisk, er temmelig overbevisende, og jeg mener gjennom de kilder jeg har fremlagt i kapittel 5, å ha gitt en nokså tilstrekkelig dekning for utviklingen av dette fenomenet. I en del progresjoner som preges av tersslektskab mellom akkordene, mener jeg å kunne vise at det ofte ligger alterasjoner til grunn, hvilket avdekker “skjulte” funksjonelle strukturer. Ved å legge ualtererte akkorder inn som substitutt for de akkorder jeg mener er altererte<sup>298</sup>, kommer ofte en temmelig tradisjonell funksjonell struktur frem, og den tonale logikken viser seg. I den sammenheng er det lite formålstjenlig å snakke om mediantforbindelser. Kun når en slik sammenheng umuliggjøres enten ved at den ualtererte akkorden ikke passer inn i kadensmønsteret, eller positions plasseringen ikke gir mening, vil det være aktuelt å anvende mediantbegrebet, da i regelen uttrykt som parallellfunksjoner. Disse tilfellene vil som oftest utvise nokså retningsløse og vage akkordsuksesjoner.

## Positionssystemet

Jersild legger selv stor vekt på at positionssystemet ikke utgjør noe selvstendig analytisk verktøy, men at det er ment som et “hjelpesystem” som letter analysen. Selv betrakter jeg positionssystemet som en integrert del av analysen, men der positionsfølgene er innlysende, har det liten hensikt å tvangsmessig påføre dem i den funksjonelle terminologi. Derimot er systemet glimrende til å anskueliggjøre de hierarkiske tendenser som gjør seg gjeldende i den harmoniske dramaturgi, og er til usigelig stor hjelp når det gjelder å fastslå funksjoner der satsen byr på analytiske problemer eller flertydigheter.

---

<sup>295</sup> Kfr. Hamburger, 1955.

<sup>296</sup> I “Romantikkens Harmonik?”, 1971

<sup>297</sup> Kfr. også Phipps, “The Tritone as an Equivalency”, 1985-86.

<sup>298</sup> Kfr. Jersild, 1970, s. 35 - 38

Imidlertid må man vel kunne si, at dette aspektet av Jersilds metode er det som i størst grad behøver en videre argumentasjon i forhold til å videreutvikle og etterprøve analyseforståelsens berettigelse. Forfatteren gir ikke noe dybere innblikk i sin egen argumentasjon for positionssystemets enkeltheter, men nøyer seg med en betraktning om kadensmønstre, for derefter nokså bastant å proklamere at *slik er det*. Det er imidlertid mange spørsmål som kommer til i behandlingen av systemets tidvis intrikate oppførsel.

Loven om numerisk suksesjon er en betingelse for berettigelsen av positionssystemet. Så lenge positionene beveger seg numerisk, eksisterer i prinsippet ingen problemer. Men allerede ved plagale forbindelser blir denne basale forutsetningen utfordret. I den plagale kadens finnes et unntak fra denne loven, ved positionsfølgen  $\textcircled{3} - \textcircled{1}$ . Selv om dette strengt tatt er et brudd på den numeriske suksesjon, aksepteres den på grund av subdominantens underordnede rolle i kadensen. Likeledes vil en hver  $\textcircled{3} - \textcircled{1}$ -bevegelse være akseptabel fordi akkorder i  $\textcircled{3}$ -planet er utskiftelige med hverandre på grund av disse akkordenes nære slektskap. Utover dette, er Jersilds tese om at alle akkorder i samme position er utskiftelige med hverandre temmelig tvilsom, og definitivt ikke ubetinget. Dette dogmet er altså i stor grad falsifisert for øvrige akkordpositioner,<sup>299</sup> foruten ved visse alterasjoner.

I noen tilfeller sees sprang fra  $\textcircled{1}$ -positionen til et positionsplan høyere enn  $\textcircled{3}$ <sup>300</sup>. Dette skulle strengt tatt ikke være mulig – men kan godtgjøres ved en allegori til dissonansbehandlingen; En hver dissonans fordrer oppløsning, men kan videreføres til en skarpere dissonans. Et slikt oppsving i positionene er analogt med en dissonans, i den forstand at det fordrer oppløsning i form av numerisk tilbaketreden mot stasisplanet – men kan selvsagt også *høyne*s i spenning ved å føres én position høyere. Loven om numerisk suksesjon har altså visse akseptable unntak (hvilket også gjelder den regulære skuffende kadens). I tillegg finnes unntak ved positionspermutasjon og permutasjon til en annen toneart.

De problemer som knytter seg til positionssystemet er altså ikke primært knyttet til suksesjonskravet, men snarere hvilke kriterier som gjelder både for fastsettelse av position der dette ikke er åpenlyst, og i forhold til hvilke kriterier som ligger til grunn for et positionsskift. I debatten mellom Jersild og Maegaard i *Dansk Musiktidsskrift* i 1971, begrunner Jersild ett av sine motargumenter mot Maegaard ved å henvise til spesifikke eksempler, hvor han hevder at det ene utviser positionsskift, mens det andre ikke gjør det. Men hvilke kriterier han legger til grunn for et slikt skifte sier han ikke noe om. Det er selvfølgelig slik at et positionsskift må føre til at spenningen mot, eller distansen fra tonika øker eller minsker. Men i en del tilfeller er dette ikke åpenlyst, særlig der det er snakk om prolongerte positioner eller grundtoneløse akkorder. I slike tilfeller burde noen kriterier for positionsskift defineres betydelig grundigere, særlig i forhold til grundtoneløse akkorder, da disse i stor grad får sin positionsbenevnelse fra de omkringliggende akkorder, hvilket ofte anviser dem en dobbel positions plassering. Også når det gjelder variasjoner *innenfor* en prolongert position, er det et betimelig spørsmål hvor mye endring av spenning som må til for at et positionsskift skal kunne defineres. En positionsprolongasjon er nemlig ikke statisk, og man vil kunne oppleve mindre variasjoner av spenning innad i positionen, uten at positionssystemet har noe deskriptivt redskap i denne forbindelse. Nettopp på grund av at det finnes store individuelle variasjoner i hvorledes man auditivt oppfatter et

<sup>299</sup> Kfr. kapittel 6, avsnittet "Loven om indbyrdes utskiftelighet i positionene".

<sup>300</sup> Kfr. Jersild, 1970, s. 108 – 109.

akkordforløb, byr dette på store utfordringer i den videre utforming av Jersilds teorier. En nærmere undersøkelse i dette henseende ville dessverre ta for stor plass innen dette format, men er absolutt nødvendig for en grundigere validering av positionssystemet. Kanskje er det nettopp på grund av ovennevnte svakheter, at Jersild selv refererer til positionssystemet nettopp som en “hjelpesfunksjon” som det ikke skal legges for meget vekt på.<sup>301</sup>

## **Permutasjoner**

At en betydelig andel av romantikkens modulasjoner skjer gjennom permutasjonsteknikken viser litteraturen med all tydelighet, og noen diskusjon om dette synes overflødig. Allikevel finnes det aspekter ved permutasjonsteknikken som burde belyses nærmere. Der man i et forløb blir oppmerksom på at et toneartsskifte har funnet sted, er det ofte flere mulige tolkninger av hvilken akkord som utgjør permutasjonsleddet. Jersild gir følgende forklaring:

*Det kan til tider volde vanskelighed klart at afgrænse to tonalitetsplaner, der efterfølger hinanden og dermed lokalisere permutationsakkorden. I visse tilfælde er modulationsforløbet underbygget, sådan at ikke alene én, men flere akkorder har et tydeligt tilhørsforhold i begge tonalitetsplaner. Har man i et sådant tilfælde fastslået, hvilken akkord der som den første bryder med den oprindelige tonalitet, vil permutationen være foregået i akkorden forinden.<sup>302</sup>*

Dette synes å være ganske klart formulert, men tar ikke høyde for at det i visse tilfeller, spesielt hva angår musikk i den sene romantikk, finnes modulationer der flere på hverandre følgende akkorder kan synes vanskelige å funksjonsbestemme i begge tonearter, slik at modulasjonen kommer i stand gjennom meget uklare harmoniske forløb. I slike tilfeller, og til dels også i det Jersild selv beskriver, vil det ofte være flere muligheter, der man er nødt til å velge den mest plausible. Jersilds avhandling tar ikke høyde for slike situasjoner, og også her bør det for fremtiden fastlegges visse kriterier som ligger til grunn for å fastsette hvilken akkord som utgjør selve permutasjonsleddet. I noen tilfeller vil det kanskje være formålstjenlig å føre analysen i begge tonearter gjennom flere ledd for å vise den dualitet som utspiller seg mellom tonalitätsplanene. I videreutviklingen av metoden bør det vurderes å nedfelle noen mere detaljerte kriterier for bestemmelse av permutasjonsleddet, enn det Jersild anfører. Som en hovedregel kunne man si, at når positionstillene ikke lenger gir noe meningsfylt forløb, må man anta at en permutasjon har funnet sted. Herfra kan man jobbe videre med å definere kriterier for nøyaktig hvilken akkord som utgjør omtydningssleddet.

Ét annet grep jeg har gjort i forhold til den opprindelige teorien, er å definere permutasjoner som enten *symmetriske* eller *assymmetriske*, hvilket utlagt er, hvorvidt den akkordomtjdningen som finner sted i permutasjonen bevirker et positionsskifte eller ikke, i forhold til den position man forlater i den gamle tonalitet, og den som defineres i det nye. Dette aspektet vil kunne muliggjøre en klassifisering av modulasjoner i forhold til hvor “dramatiske” de oppleves auditivt. At Jersild ikke reflekterer over dette, virker noe unnfallende, da dette er noe som auditivt sett

---

<sup>301</sup> Kfr. Jersild, “Kommentarer til en anmeldelse”, 1971

<sup>302</sup> Jersild, 1970, s. 115

bevirker nokså skarpe distinksjoner. I samme åndedrag bør nevnes at han heller ikke diskuterer selve *permutasjonsintervallet*; hvilken toneart man modulerer til. Det er meget stor auditiv forskjell i virkningen av modulasjon til dominanttonearten kontra modulasjon til f. eks. overmedianntonearten. Jeg har oppregnet et visst statistisk materiale både over positioner og permutasjonsintervaller i kapittel 8, og mener at disse problemstillingene også bør undersøkes nærmere, med et betydelig større statistisk materiale enn hva som her foreligger. Det samme gjelder også for hvilke akkordstillinger som forefinnes i permutasjonsleddene, og i hvilken grad dette påvirker stabiliteten både i den overordnede tonale kurve, og i det nye tonalitätsplan.

## ***Kvintskrittsekvenser***

I det materiale jeg har anvendt for å etterprøve Jersilds teorier, ser det ut til at de samme tendenser finnes innen området kvintskrittsekvenser, som Jersild selv beskriver. Imidlertid har jeg funnet det fornødent å modifisere, eller snarere presisere, visse terminologiske begreber. Først og fremst så jeg nødvendigheten av å definere sekvensene på en måte som i større grad anskueliggjør de tonale bevegelser. Jersilds begreber *modulerende kvintskrittsekvens* og *toneartsfastholdende kvintskrittsekvens* er i seg selv gode begreber, men beskriver ikke alltid de immanente egenskaper i sekvensene. I tillegg til dette, er de romantiske sekvenser, på grund av dur-/mollegaliteten, temmelig flertydige, særlig i de tilfeller de opptrer samtidig med en permutasjon. Man kan godt si at den romantiske kvintskrittsekvens ikke har noe egentlig tonalt centrum utover det omgivelsene tilforordner dem. Jeg har derfor valgt å se bort fra en kategorisering som spesifiserer hvorvidt de permuterer eller fastholder tonearten, og i stedet innført begrebene *petalsekvens*, *fugalsekvens* og *petal-fugalsekvens*.<sup>303</sup> Disse begrebene viser de grunnleggende harmoniske tendensene i relasjon til det tonale centrum som ligger til grunn for sekvensens innledning (men ikke nødvendigvis dens avslutning). I tillegg til dette, har mine undersøkelser avdekket at Jersilds anskuelse ikke i tilfredsstillende grad dekker disse tendensene, da hans betraktningssmåte ser alle sekvensbevegelser som om de beveger seg mot stasisplanet, hvilket beviselig ikke er tilfelle, som det fremgår av min argumentasjon i kapittel 7. For å understreke dette synspunktet, er jeg blitt nødsaget til å innføre to ytterpunktsposisjoner, nemlig ⑦ og ⑧, på henholdsvis dominant og subdominantplanet. Disse betegner akustisk sett samme akkord, og ⑧-planet på subdominantsiden er mest av teoretisk interesse. Like fullt viser disse ytterpunktsposisjonene dualiteten mellom centrifugale og centripetale tendenser, og deres integrasjon med hverandre i den distale ende av kvintsirkelen. Jersild benevner aldri disse ytterpunktene med positionstall (hos ham finnes kun seks positioner), men i flere eksempler benytter han ⑦-positionen analytisk, ved å benytte sjettedominanten i analysen.<sup>304</sup>

Forøvrig ser mine analyser ut til å bekrefte tesen om at sekvensen kan skifte mellom petale og fugale tendenser ved hjelp av ekvivalente alterasjonsakkorder – altså at enhver alterert akkord motsvarer en ulaterert akkord på den andre siden av stasisplanet.

---

<sup>303</sup> Kfr. kapittel 7.

<sup>304</sup> Kfr. fotnote 274, side 123



## **Akkordfremmede toner og strukturer**

Dette er et område som kunne være gjenstand for adskillig diskusjon. Jeg velger her å holde meg til Jersilds opprindelige teorier, med visse forbehold. Selv beskriver han metodens forhold til dette på følgende måte:

*Med hensyn til de akcidentelt dissonerende toner, gjennomgangsnoder, drejenoder, forslag o.s.v., som der ikke synes grund til at belaste analysen med (måske frasets orgelpunkt, der kan markeres med o.), forekommer disse fænomener på ingen måde hyppigere hos romantikerne end i den klassiske harmonik, snarere tværtimod, idet man her i stor udstrækning ser eksempler på stemmebevægelser, hvis egentlige baggrund er af harmonisk art, idet de bevirker en næsten umærkelig omstemning af den givne akkord og dermed tilfører forløbet en række ofte fint virkende nuancer.<sup>305</sup>*

Det synes å medføre riktighet, at akkordfremmede toner i større grad enn tidligere opptrer som integrerte harmoniske strukturer – med det forbehold at de ikke nødvendigvis passer inn i de basale treklangsstrukturer. I hvor stor grad analysen skal belemres med en rigid påføring av dette, kan diskuteres, men jeg heller til en litt større grad av presisjon enn Jersild anfører, da en del av den sene romantikk i så stor grad benytter akkordfremmede strukturer som direkte påvirker hvor tydelig det funksjonelle grundlag trer frem. I denne sammenheng synes det betimelig å presisere temmelig nøyaktig hva som foregår (Kfr. mine Strauss-eksempler). I de mest ekstreme utslag av den sene romantiske stil, er progresjonene så preget av lineære strukturer, at det ville være temmelig fordunklende å negligere disse strukturene uansett hvor godt de måtte være fundert i det harmoniske grundlag. Utover dette, bør man utvise sunt skjønn i forhold til hvor meget av akkordfremmede strukturer analysen bør avspeile. At slike strukturer er resultater av stemmeføringsmessige foranstaltninger står ikke i noen motsetning til at de kan være fundert i harmoniske effekter og ønske om farvevirkninger. I den forbindelse synes jeg begrepet “akcidentelle dissonanser” blir lite dekkende. De er like lite tilfeldige som grundtoner i akkordene, selv om deres opphav er av lineær art, men ettersom de terminologiske symboler ikke direkte kan avspeile dem, og de tidvis griber inn i den harmoniske utvikling, mener jeg en viss nøyaktighet i analysen, ved påføring av tall og lineær funksjon (forslag, forholdning etc.), er på sin plass. Jeg vil understreke, at slike strukturer i min anskuelse alsri skaber “tilfeldige” akkordstrukturer; snarere går de inn i en overordnet plan vedrørende affinitet og kolorasjon, og det er her Jersilds og min egen anskuelse kommer i direkte konflikt med Kurth og hans etterfølgere, som taler om en harmonikk som består av funksjonelle festepunkter med lineært betinget “tilfeldig” harmonikk imellom.

## **Avsluttende kommentarer**

Som alle andre analysesystemer, har også Jersilds metode sine svakheter og mangler. Som utelukkende *teoretisk system* fungerer den helt udmerket, slik også andre analyseforståelser gjør – men konfrontert med den uforutsigbarhet og tidvis mangel på forventet konsekvens som gjør seg gjeldende i møte med komponisters luner, vil

---

<sup>305</sup> Jersild, 1970, s. 92.

den nødvendigvis støte på visse problemer, særlig i balansen mellom det auditive og det teoretiske, slik det blev belyst i den innledende del. Ved en avsluttende evaluering mener jeg allikevel å ha funnet at det er tilstrekkelig hold i metoden, selv om en del aspekter fortsatt behøver å belyses nærmere, slik jeg har beskrevet ovenfor.

Stilt overfor en harmonisk stil som bygger på tvetydigheter, er det nesten umulig å oppstille en teoretisk modell som helt og holdent kaster lys over alle fasetter, men Jersildmodellens styrke ligger nettopp i, at den tar hensyn til større harmoniske strekk, slik at progresjonenes forløb avspeiles i lange akkordkjeder som er funksjonelt forbundet med hverandre – og ikke den tradisjonelle parvise kobling den “klassiske” funksjonsanalyse bedriver. Imidlertid er det temmelig utfordrende å forsøke å skape en enhetlig analyseforståelse innenfor en stil som utviser så mange forskjellige stilistiske tendenser som nettopp den romantiske. Det skal herved sies, at om man betrakter hele den romantiske epoke under ett, kan det meget vel være at andre analyseredskaber fra tid til annen kan gi innsikt i aspekter Jersild-modellen ikke dekker tilfredsstillende. Selv i den epoke jeg har konsentrert meg om – fra ca. 1870 og utover (med enkelte unntaksvis tilbakeblikk), er stilen preget av mange motstridende tendenser mellom ulike komponister og retninger. Det som derimot er felles, er tendensen til å utvide det harmoniske repertoiret til større tonalitätsplaner, og utvidelsen av affinitetsforbindelser mellom akkordene, ved hjelp av en utstrakt bruk av alterasjoner og omtolkninger. Dette, sammenholdt med den stadige utbredelsen av dur-/mollkvivalensen, bragte tonaliteten til et punkt, der det ikke lenger var mulig å utvide hverken affinitetsforbindelsene eller alterasjonene lenger uten at det funksjonelle aspektet blev brutt, og suksesjonene blev modale igjen. Edward T. Cone beskriver dette i en artikkel om Schönbergs harmonikk:

A younger composer like Schoenberg, coming to maturity during this critical period in the development-or the decline-of the style, could hardly hope to master at once the complexities of advanced tonal chromaticism with complete success. Indeed, the system had arrived at the point where such success was hardly possible, for the search for new harmonic resources was pushing beyond the limits of the tonal realm. It was Schoenberg's gradual realization of this situation that made of him a seminal figure in the development of twentieth-century music; and it is their reflection of this gradual realization that makes his early works so fascinating.<sup>306</sup>

Ved denne kulminasjonen av stilen, fantes det ingen veier videre innenfor funksjonaliteten, og døren var derved åbnet for alle de ulike retninger det tidlige 1900-talls satshistorie viser oss. Det er ikke derved sagt at den grundtonebaserte harmonikken døde ut, men de funksjonelle forbindelsene var i denne tid så sterkt assosiert med den døende romantiske stil, at de i stor grad blev unngått av yngre komponister.

Bakgrunnen for dette paradigmeskiftet i satshistorien, er altså den romantiske stil, med alt den tok innover seg fra innsiden med tanke på alterasjoner og nye affinitetstendenser, og fra utsiden i form av nye estetiske strømninger, både av eksotisk musikk og estetisk dreining. Å trenge til bunns i en slik harmonisk syntaks, kan synes som litt av et sisyphosarbeide, og det pionérarbeide som blev gjort av Jersild da han utformet sin analytiske anskuelse, var i mine øyne et stort skritt på veien mot å forstå hvorledes romantikken nettopp ikke blev tiltagende mindre

---

<sup>306</sup> Edward T. Cone: “Sound and Syntax: an introduction to Schoenberg’s Harmony”, 1974.

funksjonell på grund av sine harmoniske “utskeielser”, men tvert imot dyrket avanserte funksjonelle forbindelser, som til slutt førte til en uttømming av stilens muligheter. Jeg håber, med mine her fremlagte tilføyelser og modifikasjoner, å ha bidratt et stykke til på veien mot en analytisk anskuelse som ytterligere kan gi forståelse av den romantiske epokes syntaks, men fremholder at min undersøkelse også har utløst spørsmål som må undersøkes nærmere, innen mere bastante konklusjoner kan trekkes.



**Appendix A:**  
**Oversettelse av franske og tyske citater**



## Terminologiske og estetiske forutsetninger og betraktninger

Side III

**O død, du gamle Kaptein, tiden er kommet! Løft anker!  
Dette land kjeder oss, o død! Sett seil!  
Om himmelen og havet er sort som blekk,  
er våre hjerter, som du vet, av stråler fylt!**

**Skjenk oss din gift for vårt velbehag!  
Så meget vi ønsker, med denne ild i vår hjerne,  
å styrte i avgrunnen, Himmel eller Helvete, samme sak?  
Til det ukjentes midte for å finne det *nye!***

Baudelaire, 1861 "Le Voyage," vers VIII

(Oversatt av Dagfinn Rosnes)

Side IV

**Den første, Rameau, så i begynnelsen av det 18. århundrede for seg muligheten for å samordne harmoniske fenomener isolert i en systematisk videnskap. Han lette etter et prinsipp i sammenfallet mellom numeriske proporsjoner i klangintervaller og overtoneproduksjonen i en fundamentaltone, i resonansen av en dyb streng, holdt oppe av en vekt som var proporsjonal med dens dimensjoner. Fra disse to faktiske disipliner, deduserte han seg til en teori om akkorddannelse ved ganske geniale mekaniske prosesser, men som dessverre besatt uleiligheten av å ikke hensynta den viktige betraktning om akkordenes relasjoner seg i mellom, slik de fulgte hverandre. Uansett, om denne berømte mann feilberegnet seg i sitt valg av prinsipp, hvilket ledet ham til resultater som var motstridige til kunstens natur, fortjener han ikke desto mindre vår beundring for idéen, som var stor nok i seg, om muligheten av en rasjonell teori om harmonien, og for den generelle lov om omvending av akkorder, hvis oppdagelse tilskrives ham. Hans system er med diverse modifikasjoner blitt reproduisert hos mange teoretikere.**

Fétis, 1853

(Oversatt av Dagfinn Rosnes)

Side VIII

**Her er den sanne teori om musikken, den eneste som alltid er i overensstemmelse med dette naturlige og nesten guddommelige instinkt som leder geniet i fraværet av de skrevne lover, den eneste som er i overensstemmelse med det praksis skjenker oss av eviggyldighet. Denne bevissthet om rett eller urett, sannhet og falskhet, konsekvens og inkonsekvens, som taler til komponisten; det er godt, meget godt, eller, det er dårlig, meget dårlig, vil her finne sin støtte i de generelle prinsipper som forklarer hvorfor vår sjel trekkes til eller støtes fra de suksesser eller samklanger som øret skjenker den.**

de Momigny, 1821

(Oversatt av Dagfinn Rosnes)

Side VIII - IX

**Ved å oppgi enhver idé om et system, har jeg spurt meg om ikke de hemmelige lover som dirigerer tonefølgen i våre dur- og mollskalaer er de samme som avgjør samklangsforbindelsene i akkordene; sagt på en annen måte, om ikke det melodiske prinsipp er identisk med det harmoniske; og snart etter var jeg grepet av en overbevisning om dette. Jeg har sett at ved den mangfoldighet av kombinasjonsmuligheter som danner harmonien i vår musikk, er det to av dem vårt musikalske instinkt aksepterer som eksisterende i seg selv, uavhengig av enhver foregående omstendighet eller forberedelse, fornemmelig den konsonerende harmoni, som vi kaller ren treklang, og som har karakter av ro og avslutning, og den dissonerende samklang, som beskrives med begrebet dominantseptimakkord, som utviser tendenser, tiltrekning og bevegelse. (...)** Herav finnes helt bestemt de nødvendige klangforbindelser, som man generelt kaller tonalitet.

**Ved bemektigelsen av disse fakta, har jeg altså sett at hele harmonikken residerer i disse omvekslende nødvendigheter; stillstand, tendens eller tiltrekning, og oppløsningen av disse tendensene i en ny stillstand. Jeg har også sett at disse to akkordene jeg nettopp har kommentert, utgjør alle nødvendige elementer for fullføringen av disse to lovers fordringer i all musikk. Jeg har derav konkludert med at alle andre harmonier, ikke er annet enn modifikasjoner av disse to, og jeg har klassifisert dem i følgende rekkefølge: 1: omvendning av naturlige konsonerende og dissonerende akkorder; 2: Substitusjon av en tone i en dissonerende akkord og dens omvendingsavledninger; 3: Prolongasjon av en akkordtone inn i neste akkord; 4: Alterasjon av naturlige toner i akkorder; 5: kombinasjoner av disse modifikasjoner.**

Fétis: 1853, Innledning

(Oversatt av Dagfinn Rosnes)



Side X

**Ensartetheten i hans produksjon er ekstraordinær: Teoretikeren står i historikerens tjeneste, historikeren fremskaffer stoff for teoretikeren fra alle, de nærmeste og mest fjerntliggende områder. Man må, vil man følge ham helt og forstå ham helt, også kjenne ham helt.**

Einstein, 1919 "Hugo Riemann zum 70. Geburtstag"

(Oversatt av Finn Henry Olsen)

Side XI

**Hvordan det nu enn er og om alle verdens autoriteter står opp og sier "vi hører intet", så må jeg dog si dem: "jeg hører noget og det noget nemlig svært tydelig".**

Riemann, 1877

(Oversatt av Finn Henry Olsen)

Side XVIII

**Likeledes er ikke musikkestetikken istand til å komme til bunns i det melodiskenes vesen så lenge den går ut fra, avhengig av denne teoretiske grunnoppfatning at tonene i linjen må anses som det primære, og kun når det måtte passe, snakker om en bevegelses deltagelse med hvilken man fra en tone til den neste følger med i det indre; ikke at tonene er der først og deres forbindelse senere, men at bevegelsen er det primære. Det melodiske er ikke et sammendrag av toner, men tvertom en opprindelig sammenheng som tonene løser seg ut av.**

Kurth, 1956

(Oversatt av Finn Henry Olsen)

Side XVIII - XIX

**Klangen er død; det som lever i den er viljen til klang. De vanlige harmonilærer (i særdeleshet siden Hugo Riemann) betegner akkorden rett og slett som k l a n g; men først og fremst er den t r a n g.**

Kurth, 1968

(Oversatt av Finn Henry Olsen)

Side XIX

**Enhver klang er kun et gehørmessig fattet bilde av en viss energetisk streben.**

Kurth, 1968

(Oversatt av Finn Henry Olsen)

## **Kapittel 1: Akkorder med entydig treklangsstruktur / identifiserbar grundtone**

Side 3

**Disposisjonen av flere samtidig klingende toner, hvorav hver befinner seg som note i en gitt stemme, kalles akkord. For øyeblikket, behøver vi kun én akkord, den rene grundstillingstreklang, som er sammensatt av en basstone med dens ters, kvint og oktav, hvilke plasseres i de øvrige stemmer.**

Rameau, 1722, Bok 3, tredje kapittel

(Oversatt av Dagfinn Rosnes)

Side 4-5

**Perfekt kadens kalles alle vendinger der den toniske note foregås av sin dominanttone; Denne toniske note bør alltid forekomme på taktens første slag, for at vendingen skal komme til sin rett, og dominanten, som i dette tilfellet står før den, bør alltid være en septimakkord, eller i det minste en fullstendig treklang, for i den er septimen underforstått.**

Rameau, 1722, Bok 3, åttende kapittel

(Oversatt av Dagfinn Rosnes)

Side 5

**Dominantvirkningen selv er imidlertid en følge av latente, rudimentære, kun svakt eftervirkende energier i akkorden, som ikke lenger oppfattes som skarphet i en dissonans, men som dog innehar sin grunnleggende betydning for harmonikken som helt spesiell spennkraft; den utfører ikke annet enn å befeste ledetonespenningen, som på grunn av sin spesielt tydelig fremtredende bevegelsestrang inn i tonika, også bevares virkende, utenom den hele utførte melodiske skalasammenheng.**

Kurth, 1956 Kap. VI, s. 75

(Oversatt av Finn Henry Olsen)

Side 5

**Ledetonen (Notte Sensible) har sitt navn fordi, uansett hvilken stemme den forekommer i, etterfølges den alltid av den toniske note; derav kan man si at den lar oss kjenne (Fr. *sentir*) tonearten vi befinner oss i.**

Rameau, 1722, Bok 3, trettende kapittel

(Oversatt av Dagfinn Rosnes)

Side 10

**Alle toner som danner grundtone i rene grundstillingstreklanger kan betraktes som toniske noter, mens alle som danner grundtone i septimakkorder kan betraktes som dominanter, med den undtagelse at man må skille den toniske dominant fra de man simpelthen kaller dominanter, på den måte at tersen i den toniske dominant alltid må være stor, der den i andre dominanter ofte er liten. Eftersom det ikke finnes andre toniske noter i *c*, enn nettopp denne *c*, kan den rene grundstillingstreklanger kun gives til denne *c*. Siden det ikke er noen annen dominant i denne tonearten enn *g*, kan vi følgelig heller ikke gi noen annen tone en septimakkord med stor ters. Disse to akkordene, den rene grundstillingstreklanger og septimakkorden, er på én måte de eneste to akkorder i all harmonikk, av det faktum at alle andre akkorder er avledet av disse to.**

Rameau, 1722, Bok 3, niende kapittel

(Oversatt av Dagfinn Rosnes)

## **Kapittel 2: Akkorder med tilleggstoner og / eller tvetydig grundtone**

Side 14

**Den irregulære kadens (se bok 2, kap. 7) opptrer vanligvis når dominanten foregås av den toniske note, mens den perfekte kadens oppstår når den toniske note foregås av dominanten. Denne siste kadensen inneholder en fallende kvint, mens den irregulære har en stigende kvint, og slik kan den irregulære kadens også oppstå når den toniske note foregås av sin fjerde note [skalatrinn, *oversetterens anmerkning*], siden et fallende kvartsprang tilsvarer et stigende kvintsprang. De to notene i denne kadensen burde naturlig ha grundstillingsakkorder, men dersom en sekst tilføyes grundstillingsakkorden til den første av notene, vil konklusjonen oppfattes tydeligere, og kan endog resultere en meget tilfredsstillende melodisk og harmonisk følge.**

**Når denne seksten legges til grundstillingsakkorden, danner den en akkord med tillagt sekst, som naturlig forekommer på fjerde skalatrinn, når denne står umiddelbart foran den toniske dominant. Dersom man med disse akkorder således beveger seg fra fjerde trinn til den toniske note, med de samme toner som fjerde trinn skulle ha når den videreføres til dominanten, og som tonika naturlig**

**har, dannes en irregulær kadens. Det samme oppnåes ved bevegelse fra en toniske note til dominanten, når seksten tillegges førstnevntes grundstillingsakkord.**

Jean-Philippe Rameau, 1722, Bok 3, sekstende kapittel

(Oversatt av Dagfinn Rosnes)

## **Kapittel 4: Akkorder uten grundtone**

Side 45

**(...) men dette prinsipp, som umiddelbart fremgår av hine nevnte forekomster, griper utover sin selvstendighet, og trer i kraft også ved ikkealtererte toner og akkorder, og lar kromatisk videreføring fra enkelte eller alle toner inntre idet det fornemmer disse som ledetonebestrebelse til øvre eller nedre nabostrinn.**

Kurth, 1968, s. 220

(Oversatt av Finn Henry Olsen)

## **Kapittel 5: Alterasjonsteknikk og substitusjonsakkorder**

Side 57

**Et ytterligere middel gir hybridseptimnoneakkordene, som har stor ters, forminsknet kvint, liten septim og liten none og som, hørt uten grunntone, nettopp klinger som en dominantseptimakkord.**

Sechter, 1856, §7, s. 215

(Oversatt av Finn Henry Olsen)

## **Kapittel 8: Permutasjoner**

Side 103

**Om bevegelse fra én toneart til en annen, hvilket kalles modulasjon**

**1) Alle toner som danner grundtone i rene grundstillingstreklanger kan betraktes som toniske noter; derfor kan vi si, at jo flere toner, jo flere forskjellige tonearter, slik vi har sett i våre første eksempler på grundstillingsakkorder. Disse eksempler kan også tjene som modell for fortsettelsen av dette kapittel; fordi man ikke kan bevege seg fra én tonisk note til en annen, uten ved et konsonerende intervall, kan man, når man har begynt et stykke i en bestemt toneart, bevege seg til en toneart som ligger en ters, kvart,**

**kvint eller sekst over eller under, og slik blir den opprindelige toniske note mediant, dominant, fjerde- eller sjettetrinnsnote til den toneart man beveger seg til, ved sammenkobling av de to tonearter.**

Rameau, 1722, Bok 3, 23. kapittel

(Oversatt av Dagfinn Rosnes)

Side 103

**5) Det er bedre å bevege seg til den toneart som tilhører utgangstoneartens dominanttone enn noen annen toneart, for den første toniske note blir da fjerdetrinnsnote, hvilket muliggjøres av den irregulære kadens.**

Rameau, 1722, Bok 3, 23. kapittel

(Oversatt av Dagfinn Rosnes)

Side 113

Da man kaller slike septimakkorder *e n h a r m o n i s k e* akkorder, disse som inntar plassen til en dominantseptimnoneakkord med utelatt grunntone, og hvilke man på grunn av deres flertydighet, slik det ble vist i forrige §, kan ta uten forberedelse, så kommer de godt til nytte ved modulasjoner til fjerne tonearter.

Sechter, 1856, §5, s. 212

(Oversatt av Finn Henry Olsen)

## **Kapittel 10: Oppsummerende kommentarer**

Side 133

**På den polyfone stils tid begynner samtidig utviklingen fra diatonikk til kromatikk – til erobring av de tolv toner.**

Webern, 1960, s. VI

(Oversatt av Finn Henry Olsen)

Side 136

**Når man i en dursats ønsker å forandre den toniske note til dominant, skal denne dominanten naturlig være i dur, selv om man av og til kan gjøre den til en molltoneart, men dette fordrer god dømmekraft. Videre må en slik transisjon til en molltoneart videreføres i moll. Disse reglene kan brytes, om man er i stand til å vurdere grundig hva man gjør, men man skal alltid være forsiktig med dette. Selv de dyktigste er ikke unntatt denne forsiktighetsregel.**

Jean-Philippe Rameau, 1722, Bok 3, 23. kapittel

(Oversatt av Dagfinn Rosnes)

Side 136

**Detroniseringen skjer i det forgangne århundrede. I Wagners "Tristan" er dur- og mollherredømmet bragt til opphør.**

Hindemith, 1940, s. 69.

(Oversatt av Finn Henry Olsen)

## Eksempler, figurer og tabeller:

### Innledende kapitler:

Fig. a: Skjematisk oppstilling av Riemanns speilharmonikk

Fig. b: Schönbergs monotonalit

- Eks. I: F. Chopin: *Preludium i c-moll*, op. 28, no. 20, tt. 1 – 4  
Eks. II: F. Chopin: *Preludium i c-moll*, op. 28, no. 20, tt. 1 – 4  
Eks. III: F. Chopin: *Preludium i c-moll*, op. 28, no. 20, tt. 1 – 4  
Eks. IV: W. A. Mozart: *Ave Verum Corpus*, KV 618  
Eks. V: W. A. Mozart: *Ave Verum Corpus*, KV 618  
Eks. VI: R. Wagner: “Tantris”-motivet fra *Tristan und Isolde*

### Del I: Akkordstruktur

#### Kapittel 1: Akkorder med entydig treklangsstruktur / identifiserbar grundtone

Fig. 1 Centripetale funksjoner

Fig. 2 Centrifugale funksjoner

Fig. 3 Centripetale og centrifugale funksjoner

Eks. 1-1 Puccini: “Non piangere Liù” fra *Turandot*

Eks. 1-2 Chopin, *Nocturne*, op. 37 no. 1

#### Kapittel 2: Akkorder med tilleggstoner og / eller tvetydig grundtone

Eks. 2-1 E. Grieg: “Springdans” op. 17 no. 1

Eks. 2-2 Bach: Choral: ” In meines Herzens Grunde” fra *Johannespassionen*, BWV 245

Eks. 2-3 J. S. Bach: Choral: “Für deine Thron tret’ich hiermit”, BWV 327

Eks. 2-4 Borodin: “Ах, где ты, где?” (“Ach, Gdye ty, gdye?”)  
fra *Prins Igor*

Eks. 2-5 R. Strauss: *Also sprach Zarathustra*, op. 30, 8. del “Das Tanzlied”,  
tt. 527 – 534.

Eks. 2-6 F. Liszt: *Après une Lecture de Dante, fantasia quasi sonata*

Eks. 2-7 C. Franck: *Trois Chorals* (1890), no 1 i E-dur

Eks. 2-8 C. Franck: *Trois Chorals* (1890), no 2 i h-moll

Eks. 2-9 R. Wagner: Ouverture til *Tristan und Isolde*, 3. akt, tt. 34 – 40

Eks. 2-10 P. I. Tchaikovskij: *Symphonie No. 6*, op. 74 “Pathétique”, 4. sats,  
tt. 8 – 13

Eks. 2-11 E. Grieg: “Notturmo”, *Lyriske stykker* op. 54 no. 4, tt. 15 – 23

- Eks. 2-12 R. Strauss: *Also Sprach Zarathustra*, del 2 “von den Hinterweltlern”, tt. 35 – 42
- Eks. 2-13: R. Strauss: *Also Sprach Zarathustra*, del 9 “Nachtwandlerlied”, tt. 970 – 973
- Eks. 2-14 J. Brahms: *Klaverkonsert no 2 i Bb-dur*, op 83, 1. sats, tt. 54 – 55
- Eks. 2-15: R. Wagner: *Tristan und Isolde*, ouverture til 1. akt

### Kapittel 3: Akkorder med flere grundtoner

- Eks. 3-1: J. Brahms: *11 Choralvorspiel*, op. 111, no. 8: “Es ist ein Ros’enstsprungen”, t. 1.
- Eks. 3-2: R. Strauss: *Also Sprach Zarathustra*, del 2 “von den Hinterweltlern”, tt. 59 – 67
- Eks. 3-3: R. Schumann: *Frauenliebe und Leben*, op 42, 3. sats “Ich kann’s nicht fassen, nicht glauben”, tt. 18 – 25
- Eks. 3-4: G. Verdi: *Don Carlo*: “Je l’ai vue”, tt. 18 – 20
- Eks. 3-5: E. Grieg: *Lyriske stykker* op. 73, no. 1 “Resignation”, tt. 39 – 45
- Eks. 3-6 C. Franck: *Trois Chorals* (1890), no 2 i h-moll
- Eks. 3-7: M. Reger: *Aus meine Tagesbuch*, op. 82, no. 2 Adagio
- Eks. 3-8: H. Alfvén: *Skogen sover*, tt. 3 – 8

### Kapittel 4: Akkorder uten grundtone

Fig. 4 Potensielle grundtoner i forkortet noneakkord

Fig. 5 Notasjonsmessig korrekt fremstilling av forkortet noneakkord med potensielle grundtoner.

- Eks. 4-1: G. Meyerbeer: *Le Prophète*: 4. akt “Kroningsscenen”
- Eks. 4-2: C. Franck: *Symfoni i d-moll*, første sats.
- Eks. 4-3: R. Schumann: *Kinderszenen*, no. 1
- Eks. 4-4: R. Strauss: *Also Sprach Zarathustra*, del 2 “von den Hinterweltlern”, tt. 44 – 49.
- Eks. 4-5: R. Strauss: *Also sprach Zarathustra*, op. 30, 8. del “Das Tanzlied”, tt. 534 – 537.
- Eks. 4-6: R. Strauss: *Also Sprach Zarathustra*, del 3: “von der großen Sehnsucht”, tt. 77 – 81
- Eks. 4-7: G. Puccini: *Tosca*, Ouverture til 1. akt, tt. 20 – 24:
- Eks. 4-8: P. Tchaikovskij: *Symfoni no. 6, “Pathétique”*, 4. sats, tt. 1-2
- Eks. 4-9: P. Tchaikovskij: *Symfoni no. 6, “Pathétique”*, 4. sats, tt. 19 – 21
- Eks. 4-10: J. Brahms: *Klaverkonsert no. 2*, første sats, tt. 54 – 55
- Eks. 4-11: R. Wagner: *Tristan und Isolde*, ouverture til 3. akt, tt. 14 – 20
- Eks. 4-12: R. Strauss: *Also Sprach Zarathustra*, del 2 “von den Hinterweltlern”, tt. 50 – 52



## **Del II: Substitusjons- og alterasjonsakkorder**

### **Kapittel 5: Alterasjonsteknikk og substitusjonsakkorder**

- Fig. 6: Franskalterert akkord (Sechters fremstilling)  
Fig. 7: Tvetydigheten i den franske alterasjonsstruktur  
Fig. 8: Italiensk alterasjon (Sechters fremstilling)  
Fig. 9: Sechters fremstilling av den tyske alterasjonsform  
Fig. 10: Ters og septim bytter funksjon  
Fig. 11: Subdominanter med tilleggstoner  
Fig. 12:  $s^{b5}$ -akkordene  
Fig. 13: 2 interpolerte tritonusintervaller  
Fig. 14: original og alterert vekseldominant  
Fig. 15: Forkortelse av begge akkordene  
Fig. 16: Forkortet vekseldominant  
Tabell 1: Kirnbergers “essensielle septimakkorder”

- Eks. 5-1: Kirnbergers fremstilling av den franskaltererte akkord, med påført fundamentalbass  
Eks. 5-2: E. Grieg: *Ballade i g-moll*, op. 24, tt. 1 – 8  
Eks. 5-3: G. Meyerbeer: “kroningsscenen” fra *Le Prophète*  
Eks. 5-4: E. Grieg: *Resignation*, op. 73, no. 1, tt. 14 – 18  
Eks. 5-4: R. Wagner: *Tristan und Isolde*, ouverture til 1ste akt, tt. 21 – 23  
Eks. 5-6: E. Grieg: *Notturmo*, op. 54, no. 4, tt. 12 – 17  
Eks. 5-7: C. Franck: *Symfoni i d-moll*, anden sats  
Eks. 5-8: R. Wagner: *Tristan und Isolde*, ouverture til 3die akt, tt. 28 – 33  
Eks. 5-9: H. Alfvén: *Skogen sover*, sluttkadens  
Eks. 5-10: F. Chopin: *Nocturne i f-moll*, op. 55, no. 1, tt. 1 – 5  
Eks. 5-11: P. Tsjaikovskij: *Symphonie no. 6 “Pathétique”* - 4. sats, tt. 34 – 38

## **Del III: Funksjonelle relasjoner og positionshierarkiet**

### **Kapittel 6: Positionskategoriene**

- Fig. 17: Positionsmessig oppstilling over centripetale og centrifugale funksjoner  
Tabell 2: Positionsplassering av forkortede noneakkorder

- Eks. 6-1: R. Schumann: *Sonate i g-moll*, op. 22, , 2. sats?  
Eks. 6-2: E. Grieg: *Skovstilhed*, op. 71, no 4  
Eks. 6-3: M. Reger: *Aus meine Tagesbuch*, 2. sats  
Eks. 6-4: G. Verdi: *Don Carlo*: “Je l’ai vue”  
Eks. 6-5: G. Verdi: *Don Carlo*: “Je l’ai vue”  
Eks. 6-6: J. Brahms: *11 Choralvorspiel*, no. 8, tt. 1-3  
Eks. 6-7: E. Grieg: *Notturmo*, op. 54, no. 4, tt. 1 – 2

- Eks. 6-8: E. Grieg: *Lyriske stykker* op. 73, no. 1 “Resignation”, tt. 39 – 45  
 Eks. 6-9: H. Alfvén: *Skogen sover*, tt. 18 – 23  
 Eks. 6-10: R. Wagner: *Tristan und Isolde*, ouverture til 3. akt, tt. 1 – 6  
 Eks. 6-11: R. Wagner: *Tristan und Isolde*, ouverture til 3. akt, tt. 28 – 40  
 Eks. 6-12: G. Mahler: *Das Lied von der Erde*, 1. sats “Das Trinklied von Jammer der Erde”, tt. 1 – 9  
 Eks. 6-13: R. Wagner: *Das Rheingold*, Ouverture

## Kapittel 7: Kvintskrittsekvenser

Tabell 3: Relasjoner mellom dominant- og subdominanttrekkens akkorder

Tabell 4: Tradisjonelle og altererte kvintskrittsekvenser

- Eks. 7-1: R. Wagner: *Wesendonck-Lieder* no. 4, “Scmerzen,” tt. 18 – 23  
 Eks. 7-2: F. Liszt: *Après une Lecture de Dante – Sonata quasi fantasia*  
 Eks. 7-3: C. Franck: *Symphonie en re mineur*, tredje sats  
 Eks. 7-4: F. Chopin, *Mazurka* i g-moll, op. 24, no. 1  
 Eks. 7-5: E. Grieg: *Notturmo*, op. 54, no 4, tt. 46 – 54

## Kapittel 8: Permutasjoner

Fig. 18: Indbyrdes permutasjon mellom subdominanter

Tabell 5: Symmetriske permutasjoner

Tabell 6: Assymmetriske permutasjoner

Tabell 7: Statistisk fordeling av forekomsten av permutasjoner

Tabell 8: Statistisk fordeling av permutasjonsintervaller

Tabell 9: Akkordstilling ved permutasjoner

- Eks. 8-1: R. Wagner: *Tristan und Isolde*, ouverture til 1. akt, tt. 1 – 25  
 Eks. 8-2: P. Tchaikovskij: *Symphonie No. 6 “Pathétique”*, 4. sats, tt. 1 – 19  
 Eks. 8-3: J. Reubke: *Der 94. Psalm*, tt. 16 – 25  
 Eks. 8-4: R. Wagner: *Wesendonck-Lieder* no. 4, “Scmerzen,” tt. 5 – 10  
 Eks. 8-5: P. Tchaikovskij: *Lenskijs arie fra Jevgenij Onegin*, tt. 34 – 37  
 Eks. 8-6: C. Franck: *Symfoni i d-moll*, siste sats  
 Eks. 8-7: P. Tchaikovskij: *Lenskijs arie fra Jevgenij Onegin*, tt. 71 – 73  
 Eks. 8-8: R. Strauss: *Also Sprach Zarathustra*, del 9 “Nachtwandlerlied”, tt. 962 – 965  
 Eks. 8-9: F. Liszt: *Après une Lecture de Dante – Sonata quasi fantasia*  
 Eks. 8-10: E. Grieg: *Resignation*, op. 73, no. 1, tt. 5 – 8  
 Eks. 8-11: G. Puccini: *Tosca*, 3. akt: *O dolci mani*  
 Eks. 8-12: J. Brahms, *Klaverkonsert no. 2*, 1. sats, tt. 54 – 55  
 Eks. 8-13: P. Tchaikovskij: *Lenskijs arie fra Jevgenij Onegin*, tt. 61 – 63  
 Eks. 8-14: F. Schubert: *Sonate i Bb-dur*, 1. sats  
 Eks. 8-15: F. Liszt: *Après une Lecture de Dante, fantasia quasi sonata*

## Kapittel 9: Tersforbindelser

- Eks. 9-1: F. Liszt: *Après une Lecture de Dante – Sonata quasi fantasia*, sluttkadens
- Eks. 9-2: R. Strauss: *Also Sprach Zarathustra*, del 9 “Nachtwandlerlied”, tt. 958 – 961
- Eks. 9-3: C. Piutti: *Sonate i e-moll*, op. 27, tt. 158 – 161
- Eks. 9-4: J. S. Bach: Choral: *Vater unser im Himmelreich*, fra Cantate no. 90, tt. 9 – 10
- Eks. 9-5: M. Mussorgskij: *Boris Godunov*, prologue, scene 1
- Eks. 9-6: G. Puccini: *La Fanciulla del West*, 1. akt
- Eks. 9-7: F. Liszt: *Missa pro organo lectarum celebrationi missarum adjumento inserviens*, “Agnus Dei”, tt. 40 – 49
- Eks. 9-8: F. Liszt: *Missa pro organo lectarum celebrationi missarum adjumento inserviens*, “Kyrie”, tt. 35 – 39
- Eks. 9-9: H. Alfvén: *Skogen sover*, tt. 11 – 15



## Referanser

- Baudelaire, Charles:** *Les Fleurs du Mal*  
Paris, Poulet-Malassis et Broise, éditeurs, 1861  
[http://fleursdumal.org/toc\\_1861.php](http://fleursdumal.org/toc_1861.php)
- Catel, Charles Simon:** *A Treatise of Harmony*  
Translated by Mrs. Cowden Clarke  
J. Alfred Novello, London, 1854
- de Momigny, Jérôme-Joseph:** *La seule vraie Théorie de la Musique Utile à ceux qui excellent dans cet Art comme à ceux qui en sont aux premiers Elémens, ou Moyen le plus court pour devenir Mélodiste, Harmoniste, Contrepointiste et Compositeur*  
Paris, 1821
- Fétis, François-Joseph:** *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie contenant la doctrine et la science et de l'art*  
cinquième édition (Paris: Brandus, 1853),  
ff.air-aiv, i-li, 1-22
- Gárdonyi, Zsolt,  
Nordhoff, Hubert:** *Harmonik*  
Möseler Verlag Wolfenbüttel, 1990
- Gerbert, Martin,  
Freiherr von Hornau:** *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum,*  
Typis San-Blasianis, 1784; Graecii (Styria)
- Hamburger, Povl,  
Godske-Nielsen, Hakon:** *Harmonilære*  
Aschehoug Dansk Forlag, København, 1960
- Hamburger, Povl:** *Harmonisk analyse*  
Aschehoug Dansk Forlag, København, 1950
- Hamburger, Povl:** *Subdominante und Wechseldominante*  
Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 1955
- Harrison, Daniel:** *Harmonic function in chromatic music: a renewed dualist theory and an account of its precedents*  
University of Chicago Press, 1994

- Hindemith, Paul:** *Unterweisung im Tonsatz*  
B. Schotts Söhne, Mainz, 1940
- Høffding, Finn:** *Harmonilære*  
Wilh. Hansen – København, 1933
- Jeppesen Knud:** *Kontrapunkt*  
Wilhelm Hansen, København, 1968, 4. opplag
- Jersild, Jørgen:** *De funktionelle principper i romantikkens harmonikk belyst med udgangspunkt i César Francks harmoniske stil*  
Wilh. Hansen, København 1970
- Kirnberger, Johann Philipp:** *The art of strict musical composition*  
New Haven and London, Yale University Press, 1982.  
Translated by David Beach and Jurgen Thym  
(Originalen utgitt 1771)
- Kirnberger, Johann Philipp:** *The true principles for the practice of harmony*  
Duke University Press, 1979  
Translated by David Beach and Jurgen Thym  
(Originalen utgitt 1773)
- Kurth, Ernst:** *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*  
Verlag Krompholz & Co., Bern 1956  
Fünfte, unveränderte Auflage
- Kurth, Ernst:** *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan*  
Georg Olms, Hildesheim 1968
- Kurth, Ernst,  
Rothfarb, Lee Allen:** *Selected Writings*  
Cambridge University Press, 1991  
edited and translated by L. A. Rothfarb
- Langbehn, Julius:** *Rembrandt als Erzieher*  
Ed. Dr. Gerhard Krüger  
Theodor Fritsch Verlag, Berlin 1944  
Oversettelse fra *Stern: Cultural Despair*  
s. 153-54
- Lemoine, Bernard C.:** *Tonal organization in selected late piano works of Franz Liszt*  
Musikverlag Emil Katzwichler, München, 1978

- Maegaard, Jan:** *Indføring i Romantisk harmonikk*  
Engstrøm & Sødning Musikforlag  
København, 1981
- Rameau, Jean-Philippe:** *Traité de L'Harmonie Reduite à ses principes naturels, Divisé en Quatre Livres*  
Paris, Ballard 1722
- Rameau, Jean-Philippe:** *Treatise on Harmony*  
Dover Publications, Inc. 1971  
Oversatt av Philip Gossett
- Rehding, Alexander:** *Hugo Riemann and the birth of modern musical thought*  
Cambridge University Press, 2003
- Riemann, Hugo:** *Musikalische Syntaxis*  
Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1877  
Nachdruck Niederwalluf, Dr. Martin Sändig  
1971
- Rousseau, Jean-Jaques:** *The Confessions of Jean-Jaques Rousseau*  
Aldus Society (private print), London, 1903
- Schenker, Heinrich:** *Harmonielehre*  
J. G. Cotta, Stuttgart, 1906
- Schönberg, Arnold:** *Structural Functions of Harmony*  
Second (revised) edition, Ernest Benn ltd., 1969  
Reissue by Faber and Faber ltd., 1999
- Schönberg, Arnold:** *Style and Idea – Selected writings of Arnold Schönberg*  
Faber & Faber, London, 1975
- Schönberg, Arnold:** *Theory of Harmony*  
Berkeley and Los Angeles, 1978  
Trans. Roy E. Carter
- Sechter, Simon:** *Die Grundsätze der Musikalischen Komposition*  
Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1856
- Söderholm, Valdemar:** *Harmonilära*  
AB Nordiska Musikförlaget, Stockholm, 1959
- Webern, Anton:** *Der Weg zur neuen Musik*  
Universal Edition A. G., Wien, 1960

## **Artikler:**

- Apthorp, Shirley:** “Orientalism à la Viennoise”  
Publisert i *Classical Music – Andante*  
<http://www.andante.com/article/article.cfm?id=17061>  
Lesedato: 03.11.09
- Carner, Mosco:** “The Exotic Element in Puccini”  
*The Musical Quarterly*, Vol. 22, No. 1,  
Jan. 1936, s. 45 – 67.
- Carpenter, Patricia:** “Grundgestalt as tonal function”  
*Music Theory Spectrum*, vol. 5 (spring 1983)  
pp. 15 – 38
- Cohn, Arthur Wolfgang:** “Das Musikalische Verständnis, neue Ziele”,  
*Zeitschrift für Musikwissenschaft* 4.3, 1921,  
s. 129 – 30  
Oversatt av Lee Allen Rothfarb
- Cone, Edward T.:** “Sound and Syntax: an introduction to  
Schoenberg’s Harmony”  
*Perspectives of New Music*, Vol. 13, no. 1  
(Autumn – Winter 1974), s. 21 – 40
- Dudeque, Norton:** “Schoenberg on Tonal Function”  
*UFPs Arts Department*  
*Electronic Musicological Review*  
Vol. 2.1 / October 1997
- Einstein, Alfred:** “Hugo Riemann zum 70. Geburtstag”  
*Zeitschrift für Musikwissenschaft I* (1919),  
s. 569-70
- Jersild, Jørgen:** “kommentarer til en anmeldelse”  
*Dansk Musiktidsskrift* no. 2, 1971  
s. 45 – 49.
- Maegaard, Jan:** “Romantikkens Harmonik?”  
*Dansk Musiktidsskrift* no. 1, 1971  
s. 11 – 18
- Phipps, Graham H.:** “The logic of tonality in Strauss’ *Don Quixote*:  
A Schoenbergian Evaluation”.  
*19<sup>th</sup> century Music*, vol. 9, no. 3,  
Special Strauss-Mahler Issue, spring 1986, pp.  
189 – 205



- Phipps, Graham H.:** “The Tritone as an Equivalency: A contextual perspective for approaching Schoenberg’s music”  
*The Journal of Musicology*, Vol. 4, no. 1, Winter, 1985-86
- Rekand, Tiina:** “Absint og den kunstneriske kreativitet”  
*Tidsskrift for den Norske Lægeforening*, no. 1, januar 2003, 123:70-3  
[http://tidsskriftet.no/index.php?seks\\_id=651396](http://tidsskriftet.no/index.php?seks_id=651396)  
Lesedato: 03.11.09
- Simms, Bryan:** “Choron, Fetis, and the Theory of Tonality”  
*Journal of Music Theory*, Vol. 19, No. 1 (Spring, 1975), pp. 112-138
- Skoumal, Zdenek:** “Liszt’s Androgynous Harmony”  
*Music Analysis*, Vol. 13, no 1 (March 1994) s. 51 – 72
- Stein, Beverly:** “Carissimi's Tonal System and the Function of Transposition in the Expansion of Tonality”  
*The Journal of Musicology*, Vol. 19, No. 2 (Spring 2002), pp. 264 – 305.
- Zbikowski, Lawrence M.:** “Musical Coherence, Motive and Categorization”  
*Music Perception*, Fall 1999, vol. 17, no. 1 pp. 5 – 42