

«Harmonielehre»

En belysning av Arnold Schönbergs teorier og pedagogikk
fra et historisk og personlig ståsted



Masteroppgave i anvendt musikkteori

Norges Musikkhøgskole, våren 2018

Haakon Støring

Sammendrag

Denne oppgaven belyser Arnold Schönbergs innovative teorier og pedagogikk gjennom hans hovedverk *Harmonielehre* (1911/1922). Ved gjennomgang av Schönbergs *Harmonielehre* problematiseres og utforskes flere konsepter med en rekke forskjellige innfallsvinkler. En historisk gjennomgang av harmonilærefaget er slik gjort som et grunnarbeid for sammenligning med Schönbergs teorier. Schönbergs senere publikasjoner vil også bli benyttet for å belyse enkelte problemer. Mine personlige erfaringer fra arbeidet med Schönbergs oppgaver vil også ha en sentral plass i gjennomgangen. Dette har som formål å tilgjengeliggjøre dette verket for både historikere, teoretikere, pedagoger og nysgjerrige studenter. Det vil også utforskes hvordan Schönbergs metoder kan videreutvikles for å kunne benyttes i et moderne satslærefag. I denne prosessen er det blitt gjort en kort undersøkelse av den norske satslæretradisjonens historie.

Abstract

Title in English: "Harmonielehre" Arnold Schoenberg's pedagogical and theoretical ideas from a personal and historical perspective

This thesis explores Arnold Schoenberg's innovative theoretical and pedagogical ideas through his most important book *Harmonielehre* (1911/1922). By working through his *Harmonielehre* several concepts will be discussed from different points of view. A historical survey of the theoretical subject "Harmony" will be used for comparison with Schoenberg's ideas. Schoenberg's later publications will also be used to elucidate certain problems. My personal experience working with Schoenberg's exercises will also play an important role. The purpose of this task is to make this work more accessible for historians, theoreticians, pedagogues and curious students. The thesis will also explore how Schoenberg's methods can be developed and applied to a modern course in music theory (*satslære*). In this process, a brief historical survey of the Norwegian practical music theory tradition has also been carried out.

Key words: Arnold Schönberg, Arnold Schoenberg, Harmonielehre, Theory of Harmony, music theory, harmony, satslære, pedagogics, music history, fundamental bass, scale degree theory, function theory, tonality, practical music theory, speculative music theory

When the heart is so full that it overflows, the heart is only made fuller by the flood. I was in this state when I wrote the *Harmonielehre* twelve years ago. There was so much which I had not yet said, so much which I had not yet confessed, so much which I had to do - and it became longer and longer: 470 pages (vielseitig! vielseitig!). I do not regret these pages, because they had for me solely the value of a confession. And where I said something new, it was only immaterial: it was not of importance to me.

- Arnold Schönberg



Fra Alban Berg sin notatbok brukt under harmonilæretimene med Schönberg:

Er det en mulig karikatur av mesteren?

Forord

Jeg vil rette en takk til alle som har bidratt til at denne masteroppgavens utvikling fra idé til det ferdige produkt. Takk til Gjertrud Pedersen, Lasse Thoresen, Erlend Hovland, Inger Elise Reitan, Asbjørn Schaathun og Øyvind Varkøy for inspirerende forelesninger som alle har gitt meg idéer som kan spores i denne oppgaven. Her må også Peter van Tour takkes for mange gode tips om relevant litteratur, samt professor Phillip Murray Dineen for sin hjelpsomhet ved å oppklare enkelte av Schönbergs konsepter. Jeg må også takke mine medstudenter ved studiet for anvendt musikkteori og komposisjon for mange gode og lidenskapelige debatter som har vært meget givende. Min veileder Anders Tykesson fortjener en ekstra honnør for all den tid og interesse han har viet mitt arbeid. Med gode råd og konstruktiv kritikk har han så godt det lar seg gjøre prøvd å holde mine bein plantet på jorda, på tross av mine tendenser til å sveve av gårde som en heliumsballong.

Til slutt må jeg takke min forlovede Amalie og vår lille sønn Holger på snart fem måneder for å ha holdt humøret mitt oppe i innspurten av oppgaven.

Oslo: 4 juni 2018

Innhold

Innledning.....	1
1 Oppgavens struktur.....	6
1.1 Problemstilling.....	6
1.2 Struktur og avgrensing	6
1.3 Orientering	7
2 Musikkteori og satslære. En oversikt over viktig terminologi.....	9
2.1 Musikkteori.....	9
2.1.1 Spekulativ musikkteori	12
2.1.2 Praktisk musikkteori	13
2.1.2.1 Harmonilære.....	14
2.1.2.2 Kontrapunkt.....	15
2.1.2.3 Formlære	16
2.1.2.4 Analyse	16
2.2 Satslære.....	17
3 En historisk oversikt over harmonilærefaget	20
3.1 Tradisjonenes fundament	20
3.1.1 Generalbass	20
3.1.2 Rameau og grunnbassmetoden	22
3.2 Trinnteori i Tyskland.....	28
3.2.1 Georg Joseph Vogler.....	28
3.2.2 Gottfried Weber	32
3.2.3 Ernst Friedrich Richter	36
3.3 Wien	38
3.3.1 Simon Sechter.....	38
3.3.2 Anton Bruckner.....	48
3.3.3 Heinrich Schenker.....	50
3.4 Dualisme og funksjonsteori.....	53
3.4.1 Moritz Hauptmann	53
3.4.2 Hugo Riemann	57
3.4.3 Riemanns etterfølgere.....	68
3.4.3.1 Innflytelse på trinnteori.....	68
3.4.3.2 Arven av funksjonssymbolene.....	71
3.5 Norge.....	74

3.5.1	Gustav Lange	74
3.5.2	Thorleif Eken.....	74
3.5.3	Anfinn Øyen (og Povl Hamburger)	75
3.5.4	Lisa Bekkevold	79
3.5.5	Sigvald Tveit.....	79
3.5.6	Petter Stigar.....	81
4	Arnold Schönberg som pedagog	84
4.1	Oppvekst og egen utdanning (1874-1900).....	84
4.2	Pedagogisk virke i Østerrike og Tyskland (1898-1933).....	86
4.3	Pedagogisk virke i U.S.A (1933-1951).....	89
5	Harmonielehre	92
	Preface to the first edition (1-3).....	92
5.1	(I) Theory or System of Presentation? (7-12)	95
5.2	(II) The Method of Teaching Harmony (13-17).....	100
5.3	(III) Consonance and Dissonance (18-22).....	106
5.4	(IV) The Major Mode and The Diatonic Chords (23-94)	109
5.4.1	(Om tonalitet og ytterligere forsvar av metode) (23-31)	109
5.4.2	The Diatonic Triads (31-33)	117
5.4.3	Spacing the chords (33-38).....	117
5.4.4	Connection of the Diatonic Primary and Secondary Triads (38-42).....	118
5.4.5	Connection of the Diatonic Primary and Secondary Triads in Short Phrases (42-46) .	120
5.4.6	The VIIth Degree (46-52)	122
5.4.7	The Inversions of Triads (52-81)	125
5.4.7.1	(a) The Sixth Chord (55-75).....	125
5.4.7.2	(b) The Six-Four Chord (75-80)	134
5.4.8	Seventh Chords (81-89)	136
5.4.9	Inversion of The Seventh Chords (89-92).....	139
5.4.10	Connection of Seventh Chords With One Another (92-94).....	139
5.5	(V) The Minor Mode (95-111)	141
5.5.1	(Om opprinnelse og karakteristikk) (95-99)	141
5.5.2	The Diatonic Triads in Minor (99-105).....	143
5.5.3	Inversion of The Triads in Minor (105-108).....	144
5.5.4	Seventh Chords and Their Inversions in Minor (108-111).....	146
5.6	(VI) Connection of Chords That Have No Common Tone (112-114)	148
5.7	(VII) Some Directions for Obtaining Better Progressions (115-145)	150
5.7.1	(Om progresjonsteori) (115-125)	150

5.7.2	Closes And Cadences (125-136)	154
5.7.3	Deceptive Cadences (136-143).....	159
5.7.4	The Six-For Chord in the Cadence (143-145).....	162
5.8	(VIII) Freer Treatment of VII in Major and Minor (146-149)	163
5.9	(XI) Modulation (150-174).....	166
5.10	(X) Secondary Dominants and Other Nondiatonic Chords Derived From the Church Modes (175-201)	180
5.10.1	Concerning the Diminished Seventh Chord (192-206).....	188
5.11	(XI) Rhythm (<i>Takt</i>) and Harmony (202-206).....	196
5.12	(XII) Modulations: Continuation (207-221)	198
5.12.1	To the Third and Fourth Circle Upward (207-218)	198
5.12.2	To the Third and Fourth Circles Downward (218-221).....	199
5.13	(XIII) Relationship to the Minor Subdominant (222-237).....	201
5.14	(XIV) At The Frontiers of Tonality (238-267)	211
5.14.1	The Augmented Triad (241-245)	212
5.14.2	Augmented Six-Five, Four-Three, Two, and Sixth Chords, and Some Other Vagrant Chords (245-267).....	217
5.15	De resterende kapitlene av Harmonielehre.....	226
5.15.1	(XV) Modulation to the II nd , V th , and VI th Circle of fifths (...) (268-285)	226
5.15.2	(XVI) Choral Harmonization (286-308)	228
5.15.3	(XVII) 'Non-Harmonic' Tones (309-344)	233
5.15.4	(XVIII) A Few Remarks Concerning Ninth Chords (355-349).	237
5.15.5	(XIX) Some Additions and Schematic Presentations to Round out the System (350-389) 241	
5.15.6	(XX) The Whole-Tone Scale and Related Five and Six-Part Chords (390-398)	245
5.15.7	(XXI) Chords Constructed in Fourths (399-410).....	247
5.15.8	(XXII) Aesthetic Evaluation of Chords with Six or More Tones (411-422).....	250
6	Konklusjon	255
6.1	Lærdom fra <i>Harmonielehre</i>	255
6.1.1	Peagogikk	255
6.1.2	Tonalitet	259
6.2	Idéer til pedagogisk tilpasning og videreutvikling	262
6.2.1	Abstrakte eksempler kontra musikk litteratur	262
6.2.2	Grunnbass som praktisk og analytisk metode.....	263
6.2.3	Stemmeføringstyper.....	265
6.2.4	Wendepunkt og nøytralisering.....	266
6.2.5	Harmonilære for instrumentalister	267

6.2.6	Et åpent utgangspunkt	268
	Figurliste	269
	Kilder.....	273
	Vedlegg 1.....	281
	Vedlegg 2.....	282
	Vedlegg 3.....	283

Innledning

Som musiker er det viktig å reflektere over fenomenet musikk. Hva er egentlig musikk, og hvorfor kan musikken vekke så sterke følelser i oss? Hvorfor synes vi noe musikk er bra, mens annen er dårlig? Hva ligger til grunne for at musikk fra ulike kulturer kan være så forskjellig, men samtidig så lik?

En slik liste med spørsmål kan fortsette ut i det uendelige. Vi har mange spørsmål å stille til musikken, og vi får aldri gode nok svar. I vår jakt på å finne disse svarene kan vi derimot lære oss å sette pris på musikken og få enda større glede av den, men vi kan kanskje aldri forstå den fullt ut. Et av de viktigste målene Arnold Schönberg hadde med sin *Harmonielehre* var å vekke søkelyst og nysgjerrighet hos sine elever. Han skriver som følger:

I hope my pupils will commit themselves to searching! Because they will know that one searches for the sake of searching. That finding, which is indeed the goal, can easily put an end to striving. (Schoenberg, 1978, s.1)

I norsk musikkutdanning på høgskole og universitetsnivå finnes det flere støttefag som har den funksjon at de skal gi eleven større kunnskap og refleksjonsnivå i forhold til musikk. Musikkhistorie, musikkforståelse, musikkestetikk, gehør og satslære er eksempler på slike støttefag. I denne oppgaven er det sistnevnte fag, satslære, som skal stå i fokus.

Satslære kan sies å være det faget som skal gi innsikt i musikkens håndverk. Teori om hvordan musikk er konstruert blir formidlet gjennom praktiske metoder og analyse. Å videreformidle en slik kunnskap kan by på en rekke utfordringer. I dagens «klassiske» musikkliv finnes det et hav av forskjellige stilretninger og tradisjoner. Linjen mellom eldre og nyere musikkpraksis er ikke like tydelige som den en gang var. Framveksten av nye stilretninger fra midten av 1900-tallet slik som serialisme, aleatorisk musikk, elektroakustisk musikk, spektralmusikk, musique concrete, minimalisme, osv, har ikke alltid klare bånd tilbake til vår klassiske kanon med Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Debussy osv. Likevel er det slike komponister som ofte representerer kjernen i repertoaret til studenter i utdøvende musikk.

Med tanke på musikkstudentenes sprikende preferanser, samt de paradigmatisk forskjellige mellom stilretninger, er det vanskelig å avgjøre hva som skal være utgangspunktet for et

satslærefag. Videre kan man også stille seg spørsmålet om satslærefaget, for uten å være et generelt dannende fag, skal hjelpe elevene i utøving/tolking av musikk, eller komposisjon og arrangering? De utvendige faktorene som styrer faget (tid og ressurser) byr også på utfordringer for hva som må prioriteres.

I stedet for å se på de utvendige faktorene har jeg valgt å se innover mot teoriene og metodene faget er basert på. Finnes det her potensial for nytenkning og reorientering som kan styrke fagets plass og gjøre det mer relevant for musikkstudentene?

Som utgangspunkt for en slik studie har jeg valgt å ta for meg Arnold Schönbergs teorier og metoder rettet mot musikkundervisning, spesielt hans hovedverk *Harmonielehre* (1911)¹. Det er flere grunner til at jeg anser Schönberg som et interessant utgangspunkt. Hans posisjon som den moderne musikkens far, på samme tid som han var opptatt av tradisjon, kan muligens gi oss innsikt i hvordan å finne et bindeledd mellom gammel og nyere musikkpraksis i satslærefaget. Kanskje enda viktigere er Schönbergs originale pedagogiske metoder som jeg mener har vært forbigått i norske lærebøker.

I harmonilærene, som utgjør en viktig del av satslærefaget, har spesielt en metode, koralharmonisering, vært sterkt representert. Nils Bjerkestrand understreker dette i sin artikkel fra store norske leksikon

(...) strenge regler ligger til grunn for praktiske skriveøvelser i firstemmig korsats. Vanligvis skjer dette ved harmonisering; sette akkorder til en gitt melodi. (Bjerkestrand, 2014)

Denne metoden, sammen med en tidligere mye brukt metode «generalbass harmonisering»,² blir sterkt kritisert av Schönberg i sin *Harmonielehre*.

In this sense harmony courses that, following the old thorough-bass method, require the pupil to write out the other voices over figured basses are inappropriate; for there he learns mere voice leading, which might be, to a limited extent, a secondary task of harmony teaching. (...) It is clear at least that with this [the figured-bass] method the pupil is not practicing the primary, but rather a secondary matter. It is furthermore clearly wrong to assign the pupil, without preparation, the task of harmonizing chorales; for he has spent most of his time merely writing parts over harmonic progressions whose effectiveness was determined by someone

¹ Førsteutgaven ble utgitt i 1911. Tredje utgaven som er en utvidet og forbedret versjon ble utgitt i 1922. I 1978 ble den første komplette engelske oversettelsen utgitt. Sistnevnte brukes som hovedkilde i denne oppgaven.

² Heter på engelsk: *Thorough-bass* eller *Figured-bass*

else. Choral harmonization requires him to devise chord progressions himself, and he has to be responsible himself for their effectiveness. This task was neither explained nor drilled by the thorough-bass method. Of course gifted pupils may be able to do it moderately well; for these are already equipped, through listening to music and remembering it, with a certain instinct for the right harmonic progressions. With them the teacher has to do little more than touch up minor instances of roughness, weakness, or monotony. The less gifted or those gifted in other ways are helpless, since their training dealt merely with voice leading; and they never learn to design a piece of music whose harmonic construction succeeds by virtue of logical progressions. (Schoenberg, 1978, s. 13f)

Denne holdningen holder han hele livet ut, og i hans senere bok *Structural Functions of Harmony* (1969), kan det virke som at disse meningene har blitt enda sterkere.

Unfortunately the understanding of harmony by many students is superficial, and foreign to the procedures of great composers. This is caused by the general use of two obsolete teaching methods. One, consisting of writing parts above a figured bass, is a much too easy a task; the other, harmonizing a given melody, is too difficult. Both are basically wrong. (...) Harmonizing given melodies is in contradiction to the process of composition; a composer invents melody and harmony simultaneously. (Schoenberg, 1969, s. xv)

Schönberg fremmer selv en metode der eleven fra begynnelsen av skal lage sine egne harmoniske progresjoner, en metode han selv mener har fungert godt gjennom hele hans pedagogiske karriere.

More than forty years of experience have proved to me that it is not difficult to study harmony according to the method of my *Harmonielehre* – that is, to compose harmony progressions from the very beginning. (Schoenberg, 1969, s. xv)

Schönbergs *Harmonielehre* framstår som hans pedagogiske hovedverk, og alle senere bøker bygger på prinsippene som blir presentert i denne boken. De senere lærebøkene har en mere kondensert og kortfattet form. Dette fører ofte til at enkelte konsepter ikke blir tydelig nok forklart, noe som ofte kan føre til forvirring. Schönbergs assistent Leonard Stein, skriver i forordet til *Structural functions of Harmony* (1948/1969) hvor viktig det er å ha en grundig kjennskap til hans *Harmonielehre* for å forstå denne boken.

Structural Functions stands in direct lineal descent from Schoenberg's first great text, his *Harmonielehre*. Acquaintance with this earlier book is of inestimable value for a thorough understanding of the later text (...) (Schoenberg, 1969, s. x)

Harmonielehre er på sin side så omfattende og komplisert, noe som har ført til at den ofte har blitt liggende ulest. Dette var et problem som ble anerkjent selv på Schönbergs tid, og hans elev Erwin Stein publiserte en liten bok som skulle guide elevene til de praktiske delene av boken og unngå de mer teksttunge delene. Schönberg kritiserte derimot denne lille boken, da de teksttunge filosofiske og spekulative partiene er like viktige som det rent praktiske.³ Den første engelske oversettelsen av *Harmonielehre* som kom ut i 1948 var også en forkortet utgave der nesten halvparten av teksten var fjernet.

Det er tydelig at *Harmonielehre* er en lang og problematisk bok som krever mye av sine lesere. «Men hvorfor skal man ikke kreve mye?» ville Schönberg kanskje ha sagt. Schönberg mente selv at «komfort» er den største fienden til vår søkelyst.

Comfort is a philosophy of life! The least possible commotion, nothing shocking. Those who so love comfort will never seek where there is not definitely something to find. (Schoenberg, 1978, s.2)

Den enkleste løsningen er ikke alltid den beste for Schönberg.

Must there be an [immediate] advantage for us in everything we do? (ibid, s.111)

Ut fra mine egne erfaringer med dette verket, har jeg forstått at det å prøve å kondensere stoffet mest sannsynlig vil føre til større forvirring. Schönbergs harmonilære er og vil forbli en vanskelig, hvis ikke man kan si overkomplisert, og forvirrende bok. Av og til kan man tenke seg at Schönberg med vilje prøver å forvirre, for så å stimulere våre evner til utforskning og leting. Et av hovedmålene med boken, er som tidligere nevnt å vekke elevens søkelyst.

I denne oppgaven vil jeg derfor presentere mine erfaringer i arbeidet med denne boken. Jeg har tatt på meg rollen som Schönbergs elev, med den oppgave å arbeide meg gjennom hele

³ Schönberg skriver sardonisk:

My Theory of Harmony [Harmonielehre] is obviously too long. Once its author is out of the way – the living obstacle to judicious cutting – three quarters of the text must then surely go by the board.

For my part, this *Guide*, written at my own behest, is an attempt to make even the remaining quarter unnecessary.... One need only work diligently through this *Guide*, forthrightly taking what little is worth keeping; that way one can leave my entire *Theory of Harmony* alone, unchanged. (Schoenberg, 1978, s.xiii) (obs! i det nye opplaget fra 2011 finnes dette sitatet på s. xxi)

hans *Harmonielehre*. Gjennom en slik prosess kan jeg tolke og tydeliggjøre de mest problematiske delene av boken. Jeg tror at slike erfaringer og refleksjoner kan hjelpe til å gjøre Schönbergs teorier og metoder lettere tilgjengelig for lærere og elever som er nysgjerrige. En belysning av Schönbergs pedagogiske virke kan være med på å inspirere lærere til utvikling av nye teorier og metoder for satslærefaget.

En slik hermeneutisk fremgangsmåte for behandling av dette materialet ligger dessuten tett på Schönbergs fremgangsmåte i *Harmonielehre*. Schönberg mener selv at harmoni og tonalitet er konsepter som ikke utelukkende kan forklares enten naturvitenskapelig eller estetisk. Det beste man kan gjøre er å legge frem det eksisterende materialet på en logisk og oversiktlig måte slik at en kan sammenligne alternativene. På denne måten prøver Schönberg å unngå «absolutte regler» og heller erstatte disse med «retningslinjer» som eleven selv kan velge å følge eller forkaste så lenge man er bevisst på hva man gjør. Schönberg benytter seg av flere lange filosofiske avsnitt der problemer blir diskutert og vinklet på forskjellige måter. Dette med den hensikt å stimulere eleven til kritisk tenkning, samt belyse det faktum at dette materialet er komplisert, og at det ofte ikke er mulig å finne enkle svar på problemer.

I denne sammenheng kan min oppgave bli brukt til sammenligning for andre. Jeg tror at en slik erfaringsskildring kan være til stor hjelp, spesielt i de mer uklare delene av *Harmonielehre*. Ved å sammenligne tanker og ideer fra noen andre som har kjempet seg gjennom dette stoffet, vil forhåpentligvis enkelte konsepter bli tydeligere og mer tilgjengelig.

In making comparisons we bring closer what is too distant thereby enlarging details, and remove to some distance what is too close, thereby gaining perspective. No greater worth than something of this sort can, at present, be ascribed to laws of art. Yet that is already quite a lot. (ibid, s. 11)

1 Oppgavens struktur

1.1 Problemstilling

Denne oppgaven vil ikke benytte seg av en problemstilling, men heller to målsettinger for hva oppgaven skal oppnå. Disse lyder som følger:

1. Å belyse og tillgjengeliggjøre Schönbergs teorier og pedagogikk, særlig gjennom hans hovedverk *Harmonielehre*
2. Å utforske hvordan Schönbergs idéer kan videreutvikles og tilpasses etter dagens behov.

1.2 Struktur og avgrensning

For å oppnå disse målsetningene ser jeg det først nødvendig å utforske mitt fagfelt (musikkteori og satslære) for å kunne gi klare definisjoner av begreper, samt utvikle verktøy for videre bruk i organiseringen av oppgaven. Dette blir gjort i (*Kapittel 2: Musikkteori og satslære. Oversikt over viktige begreper*).

Siden jeg studerer en over 100 år gammel harmonilærebok, er det viktig å ha en viss historisk oversikt for å forstå hvor Schönbergs tanker har sine røtter. I denne sammenheng har jeg studert viktige teoretikere innenfor den tyskspråklige harmonilære- og satslæretradisjonen med den hensikt å kunne belyse hvem Schönberg var inspirert av og på samme tid hvem han var uenig med (*Kapittel 3: En historisk oversikt over harmonilærefaget*). Dette arbeidet har også blitt brukt til å belyse hvor den norske satslæretradisjonen har sine røtter, med vekt på harmonilærefaget, samt hvordan denne har utviklet seg, et arbeid som har vært lite berørt. Dette er gjort med tanke på målsetting 2 for at jeg for min egen del er bevisst på hvilke metoder og teorier som har vært viktige her i landet.

Schönbergs generelle pedagogiske virke vil så utforskes i (*Kapittel 4: Arnold Schönberg som pedagog*) for å få et større og tydeligere bilde av hvem pedagogen Schönberg var også med den hensikt å brukes som hjelp ved gjennomgangen av hans *Harmonielehre*.

Oppgavens hoveddel (*Kapittel 5: Harmonielehre*) er en komplett gjennomgang av Schönbergs *Harmonielehre*. Her vil jeg fra et elevperspektiv prøve å tolke og tydeliggjøre Schönbergs teorier og metoder. Denne komplette gjennomgangen har den hensikt at andre som ønsker å lese Schönbergs *Harmonielehre* kan bruke min oppgave som en fortløpende referanse som da

kanskje kan være til hjelp. I denne delen er kapittel (I-XIV) blitt detaljert gjennomgått, mens de resterende kapitlene (XV-XXII) har fått noe mindre plass. Denne prioriteringen er gjort på bakgrunn av at siste del er mindre praktisk og mer spekulativ. I løpet av mitt arbeid med boken har jeg selv løst alle oppgavene og ved relevante steder referer jeg til enkelt oppgavebesvarelser som da finnes som vedlegg.

Til slutt i (*Kapittel 6: Konklusjon*), vil jeg på bakgrunn av gjennomgangen i forrige kapittel beskrive Schönbergs pedagogiske framgangsmåte og teorier i en mer kortfattet form. Jeg vil samtidig utforske hvordan mine erfaringer kan være med på å gi ideer til tilpasning og utvikling av nye metoder for faget.

Det må her også kommenteres at oppgaven bruker et rikelig antall illustrasjoner, siden jeg mener dette er viktig for forståelse av mange konsepter. Dett har så ført til at oppgaven har veldig mange sider.

1.3 Orientering

I denne oppgaven benyttes det hyppig og ofte kryssreferanser innad i teksten. Disse fungerer slik at det enten refereres til et sidetall som da blir illustrert innenfor en uthevd klamme på følgende måte: **(s.x)**. Figurer blir referert til på følgende måte: **[figur x]**.

I (*kapittel 5: Harmonielehre*), er den engelske oversettelsen av *Harmonielehre, Theory of Harmony* (1978) benyttet som hovedkilde. For å forenkle kildesitering til denne boken benyttes bare en vanlig klamme og sidetall: (x). De tyske utgavene refereres til på ordinær måte. I samme kapittel blir alle sitater fra Schönberg presentert med innrykk uansett lengde, for å utheve og tydeliggjøre hans egen stemme. Det er benyttet rikelig med sitater fra Schönberg med den hensikt å illustrere hans fargerike og levende språk.

Det benyttes mang engelske og tyske kilder i denne oppgaven og det er av spesiell relevans å nevne enkelte viktige begreper på de ulike språkene. For å presentere disse på en ryddig måte, brukes alltid vanlige klammer for engelske begreper (*engelsk*) og firkantklammer for tyske [*tysk*].

I kapittel 3 og 5 brukes to begrepene **Spekulativ orientering** og **Praktisk orientering** som hjelpemiddel for å orientere seg i det teoretiske terrenget. Disse begrepen blir forklart i neste kapittel (**s.12ff**). De brukes kun der de kan ha en hensiktsmessig funksjon ved å oppklare eller spesifisere.

Ved beskrivelse av grunnbassprogresjoner som Arnold Schönberg bruker, samt Rameau og Simon Sechter, anvender jeg et eget beskrivelsessystem for å forenkle framstillingen. Dette systemet indikere hvordan en grunntone beveger seg i en akkordprogresjon. Som eksempel vil progresjonen mellom akkordene C-dur – e-moll gjøre at grunnbassen springer opp en ters/ ned en sekst. Symbolet (3↑) vil da bli brukt for å illustrere dette. Progresjonen C-dur – G-dur gir da en grunnbassprogresjon på en kvint opp/ en kvart ned, her brukes da symbolet (5↑). Med andre ord bruker jeg konsekvent ters og kvintprogresjoner selv om disse kunne vært tolket som sekst og kvart progresjoner. Progresjoner der grunnbassen beveger seg et sekund slik som F-dur – G-dur gir da symbolet (2↑). Ytterligere eksempler gir følgende resultater C-dur - a-moll = (3↓) og C-dur - F-dur = (5↓). Dette beskrivelsessystemet indikerer først og fremst grunnbassbevegelse der grunntonen beveger seg diatonisk. Det blir derfor ikke gjort forskjell på små, store og forstørrede og forminskede intervaller i beskrivelsen. Der vi møter på ikke-diatoniske grunnbassbevegelser blir det derimot relevant å indikere at det er et avvik i symbolet. Ved slike tilfeller spesifiseres størrelsen på intervallet. Da blir s = stort intervall, l = lite intervall, fm = forminsket intervall og fs = forstørret intervall.

2 Musikkteori og satslære. En oversikt over viktig terminologi

Begrepet satslære, i ordets norske betydning, er et relativt nytt fag, som først så dagens lys på midten av 1900-tallet, hvilket Nils E. Bjerkestrand forklarer på følgende måte.

Fra midten av 1900-tallet, etter at mange komponister forlot tonaliteten, oppsto både ønske og behov innen musikkteoriundervisningen for en oppdatering. I flere land ble harmonilæren en del av en bredere disiplin, satslære, som ikke var begrenset til firstemmig sats og heller ikke avgrenset med hensyn til stil eller sjanger. (Bjerkestrand, 2014)

Bjerkestrand understreker også at satslæretradisjonelt er en sammenfattende betegnelse «paraplyfag» for *Harmonilære* og *Kontrapunkt* (Bjerkestrand, 2015).

Da min oppgave tar for seg en bok som ble skrevet før begrepet satslære eksisterte, samt tar for seg annen litteratur fra før satslæren sin tid, blir det nødvendig med en grundig definisjon slik at det kan foretas en sammenligning på fornuftig måte. Et annet problem som oppstår er at satslære kun er et fag i tyskspråklige og skandinaviske land.⁴ I de engelskspråklige landene finnes ikke et slik paraplyfag og man benytter heller det mer overordnede begrepet *music theory*.

Selv om satslære først og fremst er et praktisk fag er det på samme tid et teoretisk fag. For å forstå dette samspillet mellom det teoretiske og praktiske vil jeg her først ta enda et skritt lengre tilbake fra begrepet satslære, og undersøke dens overkategori *Musikkteori*.

2.1 Musikkteori

Musikkteori, slik som satslære, kan være et noe vanskelig og omfattende begrep å få oversikt over. Nils E. Bjerkestrand skriver følgende om dette begrepet i SNL.

Musikkteori, sammenfattende betegnelse på musikalske undervisningsdisipliner som allmenn musikk lære, harmonilære, kontrapunkt, formlære, instrumentasjonslære osv. I tillegg til denne pedagogisk og håndverksmessig pregede bruk av termen, som for øvrig er vel innarbeidet, anvendes musikkteori også i mer utpreget «teori»-betydning, på linje med litteraturteori, kunstteori og lignende. (Bjerkestrand, 2013)

⁴ I de tyskspråklige landene blir dette faget enten kaldt *Tonsatz* eller *Satzlehre*

Bjerkestrand skiller mellom den pedagogiske/håndverksmessige bruken av termen og den «teoretiske» bruken. For å oppklare begrepet musikkteori ytterligere må vi finne ut hva Bjerkestrand kan mene med «mer utpreget «teori»-betydning».

I *The Cambridge History of Western Music Theory* finner vi begreper som *practical* og *speculativ music theory*, som kan hjelpe oss å oppklare. Redaktøren av denne boken, Thomas Christensen, påpeker at det å kartlegge emnet musikkteori er problematisk. Han spør seg selv: «Does such a discipline [music theory] actually exist?» (Christensen, 2002, s. 2). Noe av det som gjør en slik oppgave vanskelig er at musikkteoriens fokus har forandret seg mye i løpet av historiens gang.

Topics of musical pedagogy that we today take for granted as integral to music theory were not always so considered – rules for writing counterpoint or realizing a figured bass, for instance. Conversely, many of the traditional components that made up the quadrivium of *musica theorica* are now considered peripheral subjects lying precariously close to occult and esoteric thought, or more benignly, perhaps, as part of some mathematical or acoustical subdiscipline. Nor are these contrasting allegiances mutually exclusive at any given historical period. Widely diverging conceptions of music theory can often be found jostling with one another in the same historical culture, within the *oeuvre* of the same writer, and occasionally even in the same publication. (ibid, s. 1)

For å ytterligere tydeliggjøre trekker Christensen fram de gamle greske disiplinene *Theoria* og *Praktike*. I Aristoteles terminologi er *Theoria* en disiplin om mål eller hensiktsårsak. Denne disiplinen tar for seg ontologiske spørsmål som: Hva er musikkens grunnleggende natur? Hva er de fundamentale prinsippene som styrer dens fremtreden? *Praktike* på sin side er en disiplin om formal årsak, altså hvordan noe blir skapt. I musikalsk sammenheng kan det stilles spørsmål som: Hvordan blir et musikkstykke komponert eller fremført? (ibid, s. 3).

Aristoteles skilte mellom hva slags kunnskap *episteme* man kunne tilegne seg med disse disiplinenes vinkling. Christensen skriver at dette var en avgjørende hendelse som for alltid ville sidestille disse disiplinene.

This was to be a fateful pairing, for henceforth, theory and practice would be dialectically juxtaposed as if joined at the hip. In Aristotle's conceptual schema, the end of *praktike* is change in some object, whereas the end of *theoria* is knowledge of the object itself. (ibid, s. 2)

Gjennom den vestlige kunstmusikkens historie har disse disiplinene levd side om side og i stor grad påvirket hverandre. I denne sammenheng kan vi kalle dem for *musica theorica* og *musica practica*. Christensen påpeker at fokuset har vært skiftende, og at i enkelte tidsperioder har den ene ofte vært foretrukket fremfor den andre. Som eksempel kan vi se på inndelingen av Johann Forkels læreverk, *Theorie der Musik*, gitt ut i 1777. Denne boken er delt in i fem deler med følgende overskrifter:

1. Fysikk
2. Matematikk
3. Grammatikk
4. Retorikk
5. Kritikk

Kapittel 1 og 2 faller omtrent innenfor *musica theorica* sine rammer. Kapittel 3 og 4 dekkes av *musica practica*, og inneholder systemer for skalaer, tonearter, harmonikk og takt, samt frasering, sjanger og retorikk. Kapittel 5 peker frem mot en analytisk innfalsvinkel (ibid, s.9).

Christensen søker råd hos Carl Dahlhaus for å lage noen begreper som kan brukes for å få oversikt over musikkteoriens historie. Dahlhaus mener det i en slik sammenheng er viktig å skille mellom en spekulativ tradisjon som stammer fra *theoria* og en praktisk som stammer fra *praktike*.

For Dahlhaus, the “speculative” and “practical” tensions we have just analyzed constitute two discrete traditions of “theorizing” that need to be kept conceptually separate, however entangled they may appear within any given text. (ibid, s.13)

Dahlhaus foreslår begrepene *spekulativ tradisjon* og *praktisk tradisjon*. Samtidig tilføyer han en tredje tradisjon, som har vokst ut av den store interessen for musikkanalyse på slutten av 1800-tallet frem til vår egen tid, som kalles *analytisk tradisjon*. Christensen bruker begrepene *spekulativ tradisjon*, *regulativ tradisjon* og *beskrivende tradisjon*⁵ (ibid, s.13-14).

Her beskriver Dahlhaus disse tre kategoriene som «Paradigmer», altså mønstergyldige definisjoner (ibid, s. 14). Likevel kan det ikke understrekes tydelig nok at grensene mellom disse «tradisjonene» kan være meget flytende. Christensen påpeker at flere læreverk er

⁵ Engelsk terminologi: Speculative tradition, Regulative tradition, Descriptive tradition

skrevet «dialektisk», slik som Johann Forkel eksempelet over, hvor elementer fra alle tre «tradisjoner» blandes sammen på en intrikat måte. Heinrich Schenker blir også nevnt som eksempel på en teoretiker der tradisjonene overlapper (ibid s. 14).

For denne oppgave blir det mest nødvendig å se hvordan det spekulative har formet det regulative/praktiske og motsatt. Jeg er derfor ikke så interessert i disse begrepene som historiske paradigmer, men heller som verktøy for å få klarhet i det dialektiske samspillet som finnes i det musikkteoretiske feltet mellom det spekulative og praktiske. Denne vinklingen vil brukes av følgende grunner:

1. For å få bedre oversikt over musikkteoribegrepet og se hvordan det påvirker satslære eller satslærerelaterte fag.
2. For bedre å kunne analysere lærebøker og tradisjoner i denne oppgaven.

Siden jeg velger å bruke begrepene med denne vinkling, finner jeg det nødvendig å definere disse med tanke på hvilken funksjon de skal fylle i denne oppgaven. Jeg har også valgt å sløyfe begrepet beskrivende/analytisk musikkteori, som på mange måter kan sies å tilhøre både praktisk og spekulativ musikkteori.

2.1.1 Spekulativ musikkteori

Spekulativ musikkteori inneholder all teoretisering om musikk på en akse mellom det naturvitenskapelige og åndsvitenskapelige som søker svar på ontologiske spørsmål [figur 1]. viser hvordan ulike disipliner befinner seg på denne aksen. Denne grenen kan være svaret på det Bjerkestrand mener med «*mer utpreget «teori»-betydning*» av musikkteori begrepet.

Naturvitenskap	↔	Åndsvitenskap
Fysikk Fysiologi	Psykologi Sosiologi Antropologi	Filosofi (Metafysikk, etikk, estetikk, logikk, fenomenologi)

Figur 1: Spekulativ musikkteori

Fra den naturvitenskapelige siden kan man gjennom fysikken finne objektive størrelser. I musikken er spesielt studiet av tonen og den følgende overtonerekken vært særdeles viktig. Utfra overtonerekken har man kunnet utvikle ulike systemer for stemming av instrumenter,

samt vitenskapelig gi grunnlag for tonesystemer. Vi ser allerede her at mye av den spekulative forskningen leder til resultater som tjener praktiske mål.

Selv om overtonerekken er en absolutt gitt størrelse, finnes det mange forskjellige måter å tolke informasjonen man finner i den. I denne tolkningsprosessen beveger vi oss nærmere den åndsvitenskapelige aksene på tabellen. Både Arnold Schönberg og Heinrich Schenker mente at durskalaen var et produkt av overtonerekken og holder her fast på naturvitenskaplige forklaringer av durskalaen. Schönberg på sin side hevdet at kirketoneartene var et produkt av en «omvei» der vi hadde klart å oppfatte en grunntonefølelse, men enda ikke forsto hvordan denne skulle kontrolleres **(s.110)**. Kirketoneartene blir dermed et kulturelt produkt og forklares således ved hjelp av sosiologi eller antropologi. Molltonearten blir også regnet av både Schönberg og Schenker som et slik kulturelt fenomen som ikke kan forklares akustisk **(s.141)** (Schenker, 1954, s.51ff).

Det finnes derimot en motvekt til denne oppfattelsen der dur og moll blir sidestilte systemer. Teoretikere innenfor denne tradisjon kalles ofte for «dualister», og av dem er Hugo Riemann en av de viktigste skikkelsene. Riemann mente at det fantes en akustisk undertonerekke der molltreklagen enkelt kunne forklares. På denne måten kunne både dur og molltreklagen forklares på naturvitenskapelig grunnlag. Et problem oppstod da man oppdaget at denne undertonerekken faktisk ikke eksisterte som et akustisk fenomen. Den var heller et produkt av Riemanns egne kognitive overbevisning av at han hørte denne rekken da han satt og spilte ved sitt klaver (Rehding, 2003, s. 15). Her ser vi hvordan psykologi kan spille inn på vår tolkning av fenomener. En annen tidligere dualist, Moritz Hauptmann, mente på sin side at det ikke var behov for noe akustisk bevis av undertonerekken. Det var heller den logiske speilvendingen av durakkorden til en mollakkord, som viste symmetriske forhold som var av betydning. Hauptmann beveget seg dermed mot filosofien for å forklare musikkens logikk **(s.53f)**. Han var forøvrig sterkt påvirket av Georg Wilhelm Friedrich Hegels idealisme og metafysikk.

Det må her nevnes at alle teoretikerne som blir nevnt over også var pedagoger og at deres pedagogikk er sterkt påvirket av deres spekulative tanker.

2.1.2 Praktisk musikkteori

Praktisk musikkteori kan forklares som koordinering av tonesystemer knyttet til kompositorisk praksis. Slike teorier søker å finne normative syntaktiske regler og presentere disse i praksis ved hjelp av pedagogiske virkemidler (eksempelvis tekniske komposisjonsøvelser og analyse).

Innenfor denne tradisjonen finner vi lærebøker som tar for seg musikalske parameter/begrep som polyfoni, harmonikk, rytme, melodi, form, og instrumentasjon.

Lærebøker innenfor denne tradisjonen, kan også rette seg mot utøving, hvilket var svært vanlig på 1700 og 1800 tallet med generalbass-skoler.

Under vil nå disse underkategoriene som tradisjonelt sett er koblet opp mot praktisk musikkteori utforskes, men som vi nå vet har også den spekulative musikkteorien påvirkning på disse emnene.⁶

2.1.2.1 Harmonilære

Bjerkestrands definisjon:

Harmonilære er læren om akkorder og akkordforbindelser, stemmeføring, dissonansbehandling, modulasjon med mere, særlig i dur/moll-tonal musikk.

Som fagdisiplin har harmonilære hatt stor betydning innen europeisk, klassisk kunstmusikkutdanning. De aller fleste utdanningsinstitusjoner har vektlagt en grunnleggende innføring i den tonale musikkens grammatikk og syntaks. Tradisjonelt blir den klassiske harmonilæren forbundet med et relativt avgrenset stiluttrykk der strenge regler ligger til grunn for praktiske skriveøvelser i firstemmig korsats. Vanligvis skjer dette ved harmonisering; sette akkorder til en gitt melodi. Disse kreative øvelsene blir ansett for å være viktige for å kunne få innsikt i dur/moll-musikkens grunnleggende prinsipper.

Harmonilæren omfatter også harmonisk analyse. Studiet av harmoniske uttrykksmidler hos forskjellige komponister fra ulike epoker er et viktig hjelpemiddel ved stilstudier. Analyse sammen med praktiske skriveøvelser bidrar til dypere forståelse for samspillet mellom alle musikkens parametre.

Fra midten av 1900-tallet, etter at mange komponister forlot tonaliteten, oppsto både ønske og behov innen musikkteoriundervisningen for en oppdatering. I flere land ble harmonilæren en del av en bredere disiplin, satslære, som ikke var begrenset til firstemmig sats og heller ikke avgrenset med hensyn til stil eller sjanger. (Bjerkestrand, 2014)

I tillegg til denne beskrivelsen, vil jeg tilføye at verk med tittelen «harmonilære» kan være meget ulike hva angår spekulativt innhold og praktisk orientering. Det må nevnes at elementene som ramses opp i første paragraf hos Bjerkestrand, kan være vektlagt i høyst ulik grad. Heinrich Schenker, i sin *Harmonielehre* (1906), mener at stemmeføring ikke tilhører dette faget, men i stedet tilhører kontrapunkt (Schenker, 1954, s. xxv). I Schönbergs

⁶ Jeg har så langt det har vært mulig prøvd å bruke norske kilder, og da spesielt Nils E. Bjerkestrands artikler fra SNL

Harmonielehre, ser vi også at prinsippet om akkordforbindelser er overordnet prinsippet om stemmeføring, skjønt Schönberg ved flere anledninger påpeker at harmoniene historisk er et resultat av stemmeføring. (Schoenberg, 1978, s. 13f, 225)

2.1.2.2 Kontrapunkt

Bjerkestrands definisjon:

Kontrapunkt, den musikalske komposisjonsform å sette én eller flere melodier til en gitt melodi (cantus firmus).

Da de tilføyde stemmene skulle være selvstendige melodisk så vel som rytmisk, ble samklangene i eldre tid mer tilfeldige (det horisontale prinsipp), men i løpet av senmiddelalderen ble stemmene mer harmonisk avhengig av hverandre (det vertikale prinsipp), samtidig som den melodiske og rytmiske linje ble underlagt formaliserte regler. Kontrapunktikken nådde en høy grad av fullkommenhet i renessansen og barokken, hos mestere som Palestrina og Bach.

Den kontrapunktiske stemme kan komponeres på forskjellig vis: I den enkleste standardiserte form har notene i motstemmen samme lengde som i cantus firmus, i mer kompliserte former skrives to eller flere noter mot én. Ved dobbelt kontrapunkt skal den tilføyde stemmen kunne være både over- og understemme. I kanon og fuge gjentar de tilføyde stemmene den opprinnelige melodien etter forskjellige regler. (Bjerkestrand, 2014)

Her kan det tillegges at kontrapunkt som undervisningsdisiplin kan ta utgangspunkt i det som kalles *artskontrapunkt*, som beskrives i siste avsnitt i Bjerkestrands definisjon. Den kan også fremstå på en friere måte, løsrevet fra artsprinsippet, slik som i Walter Pistons *Counterpoint* (1947). Det finnes ulike meninger om i hvilken grad en skal bruke «stilforbilder», slik som J.S Bach eller Palestrina, i kontrapunktundervisningen. Knud Jeppesen bruker Palestrina som forbilde i sin bok basert på artskontrapunkt, noe Arnold Schönberg kritiserer.⁷ Schönberg bruker i sin bok *Preliminary exercises in Counterpoint* (1963) også artsprinsippet, men prøver heller å legge frem et stilfritt mer abstrakt kontrapunktstudium, tillempet et tonalt tonespråk fremfor modalt.

⁷ "To base the teaching of counterpoint on Palestrina is as stupid as to base the teaching of medicine on Aesculapius." (Schoenberg, 1963, s. 223)

2.1.2.3 Formlære

Grunnet mangel på gode norske kilder brukes artikkelen «form» fra *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Under summerers de viktigste prinsippene fra denne artikkelen med tanke på form som pedagogisk disiplin.

«Form» tar for seg de oppbyggende/konstruktive og organiserende elementene i musikalsk sammenheng. I formlæren finnes det en tydelig spenning mellom teori og praksis. Teorien søker å formalisere de ulike musikalske formene slik som: *lied form*, *kanon* og *sonate*, med det formål å lage mønstergyldige eksempler som eleven enklere kan tilnærme seg (herfra oppstår idéen om «skoleform» slik som «skolefuge» osv). Dette står derimot i sterk kontrast til den levende musikkens praksis som ikke består av å velge ut et gitt formskjema på forhånd, men heller å behandle ens materiale på en slik måte at formen oppstår som noe autonomt. I følgende sammenheng har komponisten og pedagogen Adolf Bernhard Marx uttalt «*Det finnes like mange former som kunstverk*»⁸ (Whittall, 2001, s. 92ff).

Det må tilføyes at formlæren kan ta for seg mindre enheter enn komplette satser. Studier av motivisk bearbeiding samt konstruksjon av «setninger» og «perioder» er en viktig del av både Schönbergs *Fundamentals of Musical Composition* (1967) og William E. Caplins *Classical Form* (2000). Formelementet kan i ulik grad være en del av både harmonilære og kontrapunkt.

2.1.2.4 Analyse

Analyse brukes som et verktøy for å gi større innsikt og refleksjon over skapt musikk. En analyse kan ta for seg bestemte elementer slik at vi får analysetyper som: *harmonisk analyse*, *formanalyse*, *motivisk analyse*, *stilanalyse* osv. Ofte har analysen den hensikt å redusere enkelte elementer for å gjøre andre mer håndgripelige. I Nord-Amerika og enkelte europeiske land har det de siste 70 årene vokst frem en analysetype basert på Heinrich Schenkers teorier om musikk som kalles for «Schenkerian analysis».

⁸ "There are as many forms as works of art"

2.2 Satslære

Nå som musikkteoribegrepet er bedre definert, blir det enklere å forstå hvor satslærefaget er plassert på det teoretiske kartet. La oss først se på Nils E. Bjerkestrands definisjon fra SNL

Satslære, tradisjonelt en sammenfattende betegnelse på musikkpedagogiske disipliner som harmonilære og kontrapunkt. I senere tid har betegnelsen fått en bredere definisjon som omfatter læren om all musikalsk sats uavhengig av stil og sjanger. Satslæren befatter seg i videste forstand med alle musikkens parametre, slik som harmonikk, melodikk, rytmikk, dynamikk og klang. Satslæren har tradisjonelt sett bestått av to disipliner; analyse av skapt musikk og skape musikk utfra stilistiske forbilder. I såkalt fri sats nærmer satslæren seg komposisjon. (Bjerkestrand, 2015)

Det kommer tydelig fram fra denne definisjonen at satslæren i all hovedsak befinner seg innenfor den praktiske musikkteorien. Vi kan utfra denne definisjonen se hvilke elementer fra praktisk musikkteori som er vektlagt. Harmonilære og kontrapunkt nevnes som to viktige disipliner. Viktige verktøy i dette faget er å skape musikk (komposisjon) utfra stilistiske forbilder, og analyse av skapt musikk. Formlære er derimot ikke nevnt som en del av satslærefaget i denne beskrivelsen. Siden flere norske musikkutdanningsinstitusjoner har gått bort fra satslære betegnelsen⁹ kan vi se at det her blir veldig nyttig med begrepet *praktisk musikkteori* for å kunne sammenligne. Selv de skolene som fortsatt har beholdt betegnelsen satslære kan vektlegge innholdet meget ulikt. Selv i Bjerkestrands definisjon, kommer det tydelig fram at satslære er et relativt fleksibelt begrep. I det norske satslærefaget kan det sies at harmonilæren generelt har blitt brukt som utgangspunkt, og er det emnet som er viet mest plass.

Selv om satslæren primært er bygget på elementene vi finner innenfor den praktiske musikkteorien, er det likevel viktig å forstå at denne tradisjonens elementer er påvirket av spekulativ teori. På samme måte er den spekulative musikkteorien påvirket av musikkens praksis. De store spørsmålene om hva musikk egentlig er og hvilke regler som styrer den, har til alle tider vært et omdiskutert tema med mange ulike meninger og oppfattelser. Disse tankene og teoriene om hva musikk er, har selvfølgelig hatt en avgjørende påvirkning på hvordan vi har formet vår pedagogikk.

⁹ Ved Griegakademiet finnes faget «musikkteori» (en fisjon av satslære og gehør). Ved UiA og UiT har man faget «Komponering og arrangering».

Elementer fra den spekulative og praktiske musikkteorien har ikke bare vært med på å forme satslærefaget, men også mange andre musikkfag slik som: Gehørtrening, musikkhistorie, musikkestetikk, musikkpsykologi, musikkterapi osv.

Den tyske musikkforskeren Ludwig Holtmeier har i motsetning til Nils Bjerkestrand et mye mer negativt syn på faget «Tonsatz», som er den tyske ekvivalensen til «satslære». Han hevder at denne disiplinen istedenfor å fungere som en praktisk underkategori av det mer sofistikerte og reflekterende musikkteori faget, heller har erstattet denne disiplinen (Holtmeier, 2004, s. 245). Holtmeier forklarer at begrepet Tonsatz har en lang historie, hvor det på 1800-tallet stort sett ble brukt sporadisk for å beskrive en musikalsk sats eller øvelse. Først på starten av 1920-tallet får begrepet en autonom betydning, der det beskriver en form for praktisk orientert musikkteori preget av *Gebrauchsmusik* bevegelsen. Faget satslære eksisterte på denne tiden parallelt med mer teoretiske fag som musikalsk analyse og musikkteoretisk metodikk. Det er i denne kontekst Holtmeier mener at begrepet hører hjemme (ibid, s. 246). Etter 1933 og Nazistenes maktovertakelse i Tyskland starte derimot en prosess der det praktiske Tonsatz ble brukt for å undertrykke og eliminere de mer teoretiske emnene (ibid, s. 246). Den sofistikerte teoretiske tradisjonen som eksisterte i Tyskland på 1920- tallet representert av jødiske teoretikere som Ernst Kurth, Heinrich Schenker og Arnold Schönberg kunne selvfølgelig ikke få rom i det tredje riket. Selv teoretikere som ikke var jøder, slik som Herman Grabner og Wilhelm Maler, var progressive og avanserte på denne tiden. Under nazistene ble derimot de teoretiske og analytiske delene av deres lærebøker fjernet for å samsvare med Nazistenes praktiske ideologi (ibid, s. 251ff). Grabner utrykte at det var et stort problem at perspektivet og refleksjonen fra musikkteori feltet ikke kunne erstattes av det praktiske Tonsatz faget (ibid, s. 247). Holtmeier mener at Grabner, Maler, samt andre teoretikere under det tredje riket ofret sin autoritet som musikteoretikere for å følge nazipartiets ideologi (ibid, s. 257). Selv etter krigen, hvor disse teoretikerne hadde muligheten til å gjenoppreise musikkteorifaget, fortsatte de heller i de samme fotspor som under krigen. Deres bøker opprettholdt stort sett den formen de hadde under krigen, minus nazistisk propaganda, hvor de dikterte regler uten teoretisk forklaring (ibid, s. 250). De mer teoretiske bøkene inspirert av Ernst Kurths psykologiske musikkteori, samt Schenkers publikasjoner, var av ingen betydning etter krigen (ibid, s. 248).

Holtmeier forklarer dermed at det teoretiske, som her kan tolkes som det spekulative, representert av begrepet musikkteori, ble erstattet med det praktiske og objektive faget Tonsatz under nazistenes styre og at selv etter nazistenes fall fortsatte denne skeivfordelingen videre å påvirke musikkpedagogikken. I følge Holtmeier ser vi fortsatt spor av denne prosessen i dagens undervisningsystem.

Det er klart at satslærefaget har en praktisk profil, men har det, slik som Holtmeier forklare, i for stor grad gått på bekostning av det spekulative? Burde fremtidens teorifag i større grad prøve å innlemme mer spekulative elementer, slik som var viktig på 1920-tallet, eller skal man fortsette i en rent praktisk orientert retning?

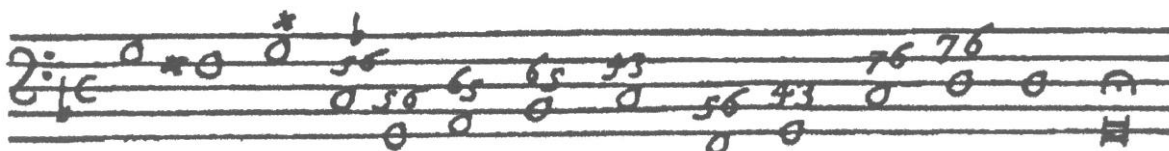
3 En historisk oversikt over harmonilærefaget

3.1 Tradisjonenes fundament

3.1.1 Generalbass

Generalbass har sin opprinnelse sent på 1400-tallet fra tradisjoner som *partitura* og *basso seguente*, som hadde som formål å gi et enkelt harmonisk akkompagnement til sangere eller ensambler. Den praksisen vi i dag kjenner som generalbass eller *basso continuo* ble derimot først vanlig på starten av 1600-tallet. Det første stykket vi vet om som har en uavhengig generalbasstemme ble komponert av Lodovico Viadana i 1602. En av de første lærebøkene om dette temaet ble skrevet av Agostino Agazzari i 1607 og har tittelen *Del sonare sopra'l basso* (Cohen, 2002, s. 540f).

I sin enkleste form er en generalbass intet mer enn en basstemme som utøveren selv skal fylle ut harmonier over [figur 2]. Agazzari påpeker i sin bok at det ikke finnes noen bestemte «regler» for å fylle ut denne basstemmen og at utøveren må stole på sitt øre for å ta avgjørelser. Man kan derimot gjøre oppgaven enklere ved å plassere en *besifring*¹⁰ over bassnotene som indikerer konsonanser og dissonanser. Slike kan også være plassert over basstemmen av komponisten selv (ibid, s. 541).



Figur 2: Besifring av basslinje fra Agostino Agazzari (ibid, s. 541)

Med denne nye notasjonsmetoden fikk vi en mellomting mellom komponert musikk og fri improvisasjon. Å realisere en slik basstemme kan sies å være en form for improvisasjon innenfor rammer, og en slik oppgave kan løses på mange forskjellige måter. I enkelte tradisjoner og stiler, slik som Agazzaris, søkte man bare enkelt akkompagnement. Agazzari mente at generalbass ikke var egnet for imitativ og fugal musikk (Barnett, 2002, s. 441). I

¹⁰ Begrepet besifring blir i generalbass brukt for å indikere viktige intervaller over basstemmen som skal brukes i realiseringen av denne. Dette må ikke forveksles med den moderne bruken av begrepet der akkordsymboler blir skrevet over en melodi.

senere tradisjoner som den italienske *Partimento* skulle man derimot realisere bassen slik at en fikk avanserte stykker med bruk av imitasjonsteknikk (Williams & Caviero, 2017). I noen partimentiøvelser er oppgaven å improvisere fuger over et gitt basstema, stikk i strid med Agazzaris utgangspunkt. Her har med andre ord konseptet utviklet seg. I Barokken ble evnen å realisere en generalbass tett knyttet opp til komposisjon, og blir en viktig del av utdanningen av komponister (Cohen, 2002, s. 542).

Generalbassens fremvekst brakte med seg et fokus på musikkens vertikale dimensjon som fra tidligere tider var langt underordnet den horisontale dimensjonen. Musikere var fra nå av mer bevisst på de vertikale fenomenene og søkte å forstå disse som noe mere enn et biprodukt av linjeføring. Man søkte å kartlegge og organisere akkorder på en praktisk og oversiktlig måte. Slik kan man si at generalbassen la fundamentet for konseptet harmonilære. Selv om generalbassen ble utviklet grunnet praktiske behov, er det klart at denne måten å redusere musikkens elementer til det mest vesentlige, åpnet dører for teoretisk spekulasjon ved å legge til rette spørsmål som: hva er de viktigste grunnelementene i musikken?

Som eksempel på en lærebok om emnet har C.P.E Bach (1714-1788) sitt verk *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753/64) vært av stor betydning. Dette verkets innflytelse på komponister av følgende generasjon slik som Haydn, Mozart, Clementi og Beethoven er ikke å undervurdere. Haydn skal ha kalt boken for «*Skolen av alle skoler*», og Czerny forklarte at Beethovens undervisningsmetode fulgte den grundig (Bach, 1949, s. 2).

En annen grunn til at denne boken er av spesiell interesse for denne framstillingen, er C.P.E Bach sine godt dokumenterte aversjoner mot Jean-Philippe Rameau (1683-1764) sine teorier, hvilket blir presentert i neste kapittel. I et brev til Kirnberger skriver han følgende, “*You may proclaim that my [me?] and my deceased father’s basic principles are contrary to Rameau’s*” (ibid, s. 17). Han refererer her til teorien om *grunnbassen* (s.22). Interessant nok påstår enkelte historikere at nettopp denne teorien må ha påvirket Bach i sin organisering av akkorder.

By the middle of the eighteenth century, Rameau’s theories had clearly influenced the fundamental perspective on musical structure of most musicians – even those who claimed to reject his theories. For instance, C.P.E Bach (1714-88) loudly decried Rameauian theory in a letter from the 1770s, but in his 1762 thorough-bass manual, he begins by discussing

5/3,6/3, and 6/4 chords – an ordering of harmonies that does not appear in pre-Rameau thorough-bass manuals. (Lester, 2002, s. 772)

Thomas Christensen argumenterer at Bachs aversjoner mot Rameau like mye handler om politiske spenninger (ibid, s. 772f). Oversetteren av Bachs essay til engelsk, William J. Mitchell, hevder på sin side at Bach sine aversjoner var knyttet til det faktum at Rameau fremmet en «teori». Bach kan ha ment at slike teorier ikke hadde noe med generalbass å gjøre siden dette var en praktisk tradisjon (Bach, 1949, s. 17). Her kan vi virkelig se en spenning mellom praktiske og spekulative orienteringer.

3.1.2 Rameau og grunnbassmetoden

Den franske komponisten og musikkteoretikeren Jean-Philippe Rameau (1684-1764) var i motsetning til C.P.E Bach meget opptatt av spekulativ teori. Rameau var preget av opplysningstidens idealer og søkte å finne en helhetlig forståelse av hvordan musikk fungerte. Siden Rameau også var komponist tok han utgangspunkt i den musikalske praksisen, og ønsket å forklare dennes fenomener på et naturvitenskapelig grunnlag.

Spekulativ orientering

I sin bok *Traité de l'harmonie* (1722) Innfører Rameau en rekke konsepter som blir avgjørende for senere generasjoners oppfattelse av harmonikk.

Grunnbassen

Ved å bruke et apparat som kalles for monokord (et enstrenget instrument brukt til utforskning av musikkteoretikere), viste Rameau hvordan alle akkordene kunne forklares utfra å dele en streng på forskjellige punkter. Strengen ble først delt på 2 (1/2), så 3 (1/3), så 4 (1/4) osv. Senere oppdaget Rameau at denne prosessen fant sted naturlig i overtonerekken. Resultater fra prosessen beskrevet over førte til en oppdagelse som skulle vises seg å ha stor innvirkning på senere teoretikere. Rameau oppdaget og fremmet en teori om at akkorder slik som $\frac{5}{3}$ -akkorden over C, $\frac{6}{4}$ -akkorden over E, og $\frac{6}{4}$ -akkorden over G, alle egentlig var samme akkord med en felles «grunntone» som da var C. Slik kunne også Rameau forklare at akkorder som $\frac{6}{5}$ -akkorden over H, $\frac{4}{3}$ -akkorden over D, og $\frac{4}{2}$ -akkorden over F alle egentlig bare var omvendinger av $\frac{7}{2}$ -akkorden på G, og at denne tonen var «grunntone» i alle akkordene [figur 3]. Dette kunne gi en logisk forklaring på hvorfor en bestemt tone i disse akkordene oppførte seg som en

dissonans. I følge Rameau kunne det enkelt forklares ved at tonen F da alltid ville være dissonerende i forhold til grunntonen G.



Figur 3: Oppdagelse av omvendinger

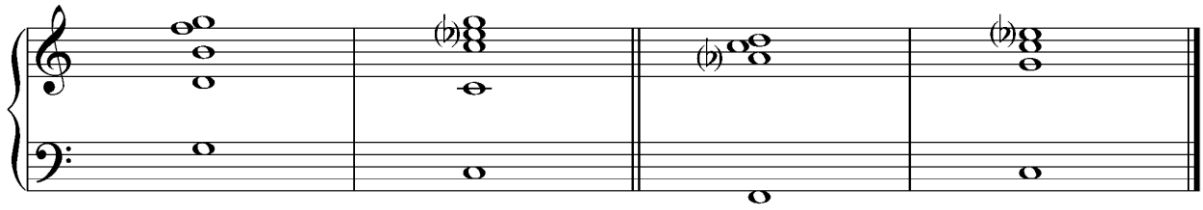
Som følge av dette kunne man redusere antallet akkorder hos C.P.E Bach og andre generalbassteoretikere betraktelig. Videre ledet denne hypotesen til ideen om at akkordenes progresjon ikke skulle evalueres ut fra basstonen, men heller de nye «grunntonene» som Rameau hadde oppdaget. Det er dette som blir kalt for *grunnbass*. I Rameau sine eksempler blir en slik grunnbass skrevet på et ekstra bassystem som ikke skal spilles, men heller fungerer som en analyse av grunntoneprogresjoner.

Spesielt viktig ble dissonansens oppløsning for å evaluere grunntonens bevegelse. Som utgangspunkt brukte Rameau *Cadence parfaite*.¹¹ Dette innebærer at septimakkorden på skalaens femte trinn (septimakkorden med stor ters og liten septim som blir kalt for *dominant-tonique*), får en grunnbassbevegelse på en fallende kvint til skalaens første trinn (5↓). (Lester, 2002, s. 761).

Den andre viktige progresjonen blir kalt for *Cadence irrégulière*.¹² Her brukes treklangen på fjerde skalatrinn med en tillagt sekst som er dissonerende (denne typen dissonans blir kommentert senere). Denne får en grunnbassbevegelse på stigende kvint til skalaens 1 trinn. (5↑)

¹¹ Blir i dag ofte kalt for Autentisk kadens

¹² Blir i dag ofte kalt for Plagal kadens

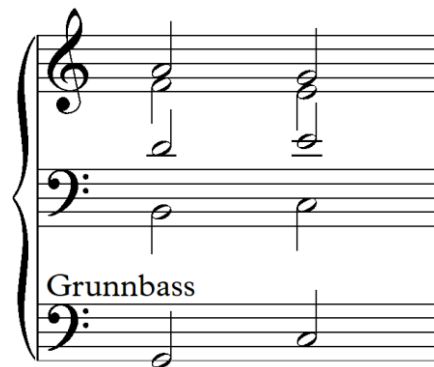


Figur 4: Illustrasjon av Cadence parfaite og Cadence irregulère, i både dur og moll. Basstonen er i disse eksemplene også grunnbass

Disse to kadenstypene, sammen med progresjonstyper der grunnbassen beveger seg i terser, (3↓) og (3↑), ble så brukt som modeller for å forklare alle mulige akkordprogresjoner (ibid, s.763). Slik er Rameaus tillatte progresjoner basert på intervallene som finnes i treklangens egen struktur (Wason, 1985, s. 37). I de tilfellene der basstonen ikke er den samme som grunnbassen (omvending), eller akkordenes «kvalitet»¹³ er annerledes fra de to kadenstypene nevnt over blir beskrevet som at man unngår kadensen (Lester, 2002, s.763). *fuggir la cadenza*.

Taus grunntone

For å forklare fenomener som forholdninger og noneakkorder, søker Rameau tilbake til sin idè om at alle dissonanser skal behandles slik som septimen i akkorden *dominant-tonique*. Her innfører Rameau konseptet om en *taus grunntone* altså en grunntone som ikke er tilstede i akkorden.



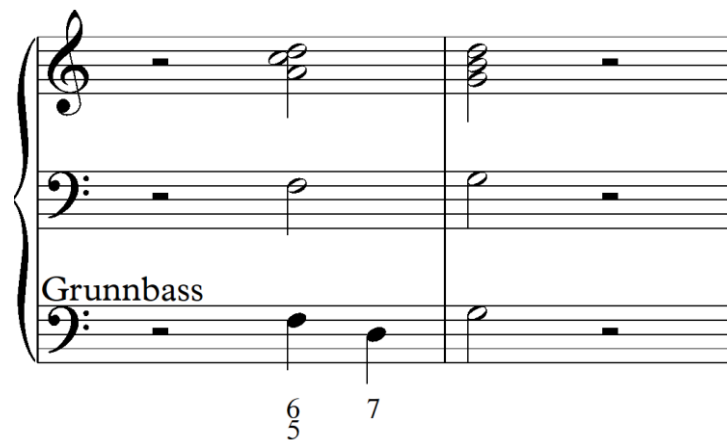
Figur 5: Eksempel på taus grunntone

I [figur 5] blir akkorden (H-D-F-A) forklart som en noneakkord bygget på den tause grunntonen G som ikke finnes i akkorden (ibid, s. 764). Hvis sopran tonen hadde vært (A^b), slik at vi hadde fått en forminskert septimakkord, ville denne også bli tolket på samme måte (Christensen, 2004, s. 100).

¹³ Beskriver akkordens tonekjønn (dur, moll), om den har tillagte dissonanser og altererte toner.

Interpolert grunnbass

Grunntone progresjoner som beveget seg i sekunder, (2↓) og (2↑), kunne ikke tolereres av Rameau og for å forklare disse bruker han konseptet om en interpolert grunnbass bevegelse (Lester, 2002, s. 765). Begrepet «interpolert grunnbass» blir anvendt for å forklare den kjente subdominant til dominantprogresjon. I det tilfellet der vi har akkorden på fjerde trinn med tilføyd sekst, blir denne akkorden omtolket til septimakkorden på andre trinn. Her får man et tilfelle av at den dissonerende tonen blir omtolket. Dette fenomenet blir kalt for *double emploi* [figur 6] (ibid, s. 766). Slik avgjør akkorden som følger hvordan vi tolker akkorden før.



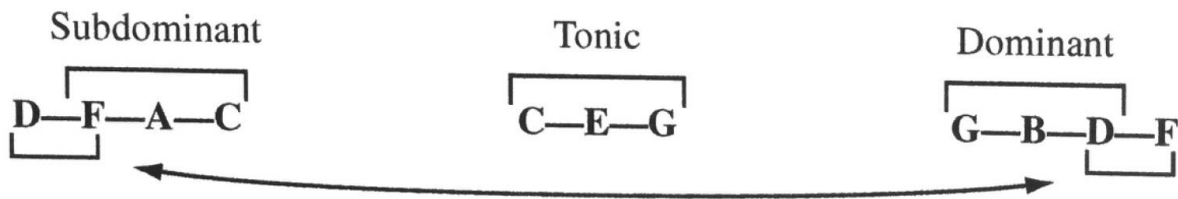
Figur 6: Intropolert grunnbass; double emploi

Både begrepet *subdominant* og *double emploi* ble først utviklet i boken *Nouveau système* (1726). Senere i hans *Génération harmonique* (1737) blir implikasjonen for deres betydning enda klarere (ibid, s. 768).

Tonika, subdominant og dominant

I sistnevnte bok formulerer Rameau en ny form for forståelse av tonalitet der *tonika* står som det tonale sentrum påvirket av kreftene fra *dominanten* i en retning og *subdominanten* i den andre. For å forklare dette bruker Rameau overtonerekken. Han viser at tredje overtone til F er C, og at dennes tredje overtone blir G. Dette gir oss forholdet 1:3:9 og kalles for *triple proportion*. Tonika representeres av treklangen (C-E-G) og fungerer som et gravitasjonsfelt som tiltrekker seg dominantseptimakkorden på G i den ene retningen, og subdominantakkorden på F med tilføyd sekst på den andre siden. Her forklares det også hvorfor seksten er dissonerende i subdominant akkorden, ved at det tilføyes en liten ters under subdominantens grunntone, slik en liten ters blir lagt over dominantens kvint for å få

septimen. Dette skal samtidig forklare hvorfor denne dissonerende tonen i begge tilfeller oppløses til tonikas ters. (ibid, s. 768)



Figur 7: Rameaus demonstrasjon av symmetriske relasjoner mellom subdominant og dominant med tillagt liten ters (ibid, s. 769). Merk at tonen B i eksempelet er tone H i det norske notasjonssystemet.

Ut fra denne modellen [figur 7] ser vi også at alle tonene i durskalaen oppstår.

På dette punktet i Rameau sin karriere har han klart å finne en naturvitenskapelig forklaring på sine teorier gjennom fysikken ved å forske på overtonerekken, eller *corps sonore* som han kalte den. Dette oppdaterte og supplerte de resultatene han først kom frem til matematisk ved bruk av en monokord. I sitt forord til *generation harmonique* skriver han følgende.

Music is a physico-mathematical science; sound is its physical object, and the ratios found between different sounds constitute its mathematical object. (ibid, s. 770)

Rameau var sterk i sin tro på at musikk var en vitenskapelig disiplin der alt kunne forklares ved hjelp av fysikk og matematikk. Han møtte derimot på et stort problem da han skulle prøve å forklare mollakkorden på et slik grunnlag. Overtonerekken kunne ikke gi noen enkel, eller skal man kanskje si naturlig, forklaring på mollakkorden. Dette ledet Rameau til å fremme en hypotese om en «undertonerrekke», som han fort skulle forlate grunnet manglende akustisk bevis (ibid, s. 771). Senere skal vi se hvordan denne hypotesen fikk stor betydning for teoretikeren Hugo Riemann (s.57f). Subdominantens forklaring kan også sies å leve på vaklende grunn, siden dennes toner heller ikke er enkle å forklare ut fra tonikas overtoner. I den tidligere nevnte *triple proportion* kan det tilsynelatende se ut som at subdominanten er fundamentet for tonaliteten. (ibid, s. 771)

Rameau argumenterer for at man måtte forstå de underliggende grunnbassprogresjonene for å kunne forstå essensen av stemmeføring (ibid, s. 761). Slik ser vi hvordan det harmoniske prinsippet kan bli et utgangspunkt for stemmeføring, en prosess som i tidligere tider var motsatt. Rameau sitt nye harmoniske syn kan samtidig fortelle noe om at hans tonalitetsforståelse ikke bare var basert på fri bevegelse innenfor et tonefelt (dvs. en skala),

men betinget av harmonienes egen dynamikk. (ibid, s. 762). Alle Rameaus idéer som her er blitt presentert skal vises seg å ha hatt stor innvirkning på fagfeltets utvikling.

Praktisk orientering

Rameaus praktiske orientering blir totalt overskygget av hans spekulative arbeid. Det viktigste å ta med seg rent praktisk er at grunnbassen blir brukt som en metode for å skrive og analysere musikk.

Utover dette er det verdt å nevne at Rameau særlig vektla arbeid med klaveret og blant annet utviklet en metode for fingersetting av akkorder (Rameau, 1971, s. 385). Vi finner også *Regola dell' Ottava* øvelser hos Rameau (ibid, s. 399).

Slik som C.P.E Bach var Rameau også en bevisst pedagog som strebet etter praktiske resultater. Instrumentets fokus er helt klart et tegn på hvor viktig det var at teoriene skulle kunne tjene det praktiske. Derimot var disse to personlighetenes forhold til det spekulative så fundamentalt ulikt at vi klart kan kalle dem for motpoler. Rameau søkte å finne svar på ontologiske spørsmål om musikk på et naturvitenskapelig grunnlag, mens C.P.E Bach på sin side var en nærmest rendyrket praktiker.

3.2 Trinnteori i Tyskland

På starten av 1800-tallet skulle en ny tradisjon, særlig inspirert av Rameau sine tanker om at akkorder på ulike skalatrinn kunne ha forskjellig kvalitet, utvikle seg i Tyskland. Dette ble spesielt klart gjennom hans oppfatning om at septimakkorden på femte trinn, som han kalte *dominant-tonique*, var annerledes fra septimakkorder på de andre trinnene, kalt *dominant*. Konseptet om akkordenes omvendinger hadde også avgjørende innvirkning på denne retningens utvikling.

3.2.1 Georg Joseph Vogler

Georg Joseph Vogler (1749-1814) var en musikkteoretiker med stor interesse for spekulativ musikkteori. Vogler hadde en betydelig karriere som teoretiker spesielt i Tyskland. Han forsøkte ved flere anledninger å etablere seg i Wien uten hell (Wason, 1985, s. 4/12). Komponisten Carl Maria von Weber har beskrevet reaksjonene til Vogler i Wien på følgende måte.

One group gaped at him in amazement because it was unable to fathom his intellect; the other insulted him because it could not understand him, and saw itself being pushed away from the monopoly of the old "infallible" routine – counterpoint and figured bass – by a fresher view (Weber sitter i Wason, 1985, s. 4)

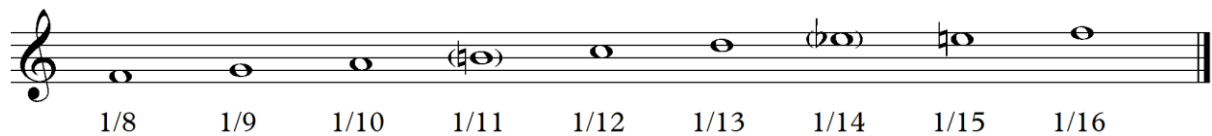
Vogler sine radikale tanker ble for mye for det konservative miljøet i Wien, preget av generalbassystemet, men vi skal senere se at det likevel gjorde et inntrykk som skulle komme til syne i kommende generasjoner.

Spekulativ orientering

Slik som Rameau, lente Vogler seg på den overbevisning at musikk kunne forklares ut fra et overordnet prinsipp basert på et naturvitenskapelig grunnlag. Vogler brukte også overtonerekken som modell for å finne alle sine musikalske svar. I denne prosessen utviklet han et instrument *Tonmaass* (i praksis en monokord med flere strenger) som muliggjorde det å høre stadig flere overtoner enn tidligere. Vogler brukte de 16 første overtonene, i motsetning til Rameau som kun brukte de 6 første, som materiale for sine teorier (Bernstein, 2002, s. 779f).

Naturskalaen

I sitt arbeid med disse fjernere overtonene kom Vogler fram til den konklusjon at fra den åttende til den sekstende partialtonen oppstår det han kaller for *Naturskalaen* [figur 8], en skala som er mulig å spille på naturtrompet og horn (ibid, s. 780). Instrumentet *Tonmaass* hadde grunntonen (F).



Figur 8: Voglers naturskala generert fra tonen (F)

Denne skalaen sto som modell for det Vogler kalte de «kunstige» skalaene, altså dur og mollskalaene (ibid, s. 780). Voglers måte å forklarer durskalaene på, er tilnærmet lik Rameaus *Triple porpotion* (s.25). Vogler får først akkorden (F-A-C), deretter bygger han en ny akkord på dennes kvint (C-E-G), og den siste på dennes kvint igjen (G-H-D). Dermed har vi alle tonene i durskalaen. Samme prosess blir så repetert fra tonen D, men denne gangen med mollakkorder, hvilket gir resultatet (D-F-A), (A-C-E), (E-G-H). Dermed har Vogler forklart den rene mollskalaen, uten å prøve å rettferdiggjøre disse mollakkordene på noen akustisk måte.

Trinnteorien

Ut fra dette hadde Vogler klart å identifisere akkordene i dur og ren mollskalaene på 1. 4. og 5. trinn. Videre var hans mål å finne ut hvilke akkorder som tilhørte de resterende trinnene i skalaene. Ved denne prosessen utviklet Vogler trinnteorien der romertall beskriver grunntonen til alle treklange bygget over en skala. Akkordene over de resterende trinnene blir konstruert etter analogi med akkordene på 1. 4. og 5. trinn, uten noen spesiell teoretisk forklaring (Grave & Grave, 1987, s. 22). I følgende prosess forlater Vogler Rameau sine bekymringer knyttet til hvordan å forklare mollakkorder og forminskede akkorder akustisk. For Vogler kan både dur, moll og forminskede akkorder genereres over trinn i skalaen, og alle disse typene akkorder regnes som selvstendige, eller grunnleggende akkorder (ibid, s. 22). Slik kunne man også bygge septimakkorder på alle skalaens trinn på følgende måte, og for Vogler blir septimakkorden på VII i C-dur (H-D-F-A) en selvstendig akkord, i motsetning til Ramaus forklaring av den som en noneakkord på G med taus grunntone [figur 5]. Vogler legger likevel merke til likheter mellom den forminskede treklangen på VII og septimakkorden på V, ved at alle førstnevntes toner er tilstede i sistnevntes. Utover dette påpeker han at begge inneholder

skalaens ledetone, hvilket gjør at disse akkordene får lignende «funksjoner» i kadensmønstre (ibid, s. 23). Voglers trinnsystem kan sies å tildele akkordene på hvert trinn spesifikke funksjoner innad i sin tonalitet (ibid, s. 23). Denne måten å beskrive akkordens funksjoner må ikke forveksles med Hugo Riemann sin *funksjonsteori* som blir kommentert senere (s.59).

Som noen eksempler på Voglers bruk av trinnsystemet kan vi se på hans ti kadensformler [*Schlussfalle*] [figur 9].

The image shows two musical examples of cadence patterns. The first example is in G major and consists of five measures with the following chord symbols: V - I, I - V, IV - I, VII - I, and #IV - V. The second example is in G minor and consists of five measures with the following chord symbols: V - I, I - V, #VII - I, #IV - V, and II - V. Each example is written on a grand staff (treble and bass clefs) with notes and rests.

Figur 9: Voglers kadensmønstre (Grave & Grave, 1987, s. 24).

I disse eksemplene oppstår det enkelte kromatiske toner som Vogler forklarer på følgende måte: Det hevede 4. trinnet i både dur og moll er en logisk konsekvens av naturskalaens implikasjoner (denne gangen gjelder naturskalaen med utgangspunkt i tonen C) der den ellefte overtonen er høy. Det hevede 7. trinn i moll blir forklart gjennom sammenligning til durtonearten, hvor Vogler mener at akkorden på V må være dur for å skape en tilfredsstillende kadens (ibid, s. 23).

Akkordflertydighet

Vogler hadde et relativt konservativt syn på modulasjon og foretrakk de nære tonale relasjonene i kvintsirkelen. Likevel erkjente han at modulasjoner til og fra alle tonearter var fullt mulig, og i denne prosessen innførte han et begrep om akkorders *flertydighet* [*Mehrdeutigkeit*]. Det finnes to slike typer flertydighet. Den første innebærer at en akkord på

et gitt trinn i en toneart blir tolket om til å representere et annet trinn i en annen toneart. Den andre innebærer enharmonisk omtydning av for eksempel den forminskede septimakkorden som opprinnelig oppstår på VII trinn i den opprinnelige tonearten, til å represente VII trinn i en annen toneart. Siden denne akkorden er helt symmetrisk kan den oppløses til fire forskjellige tonearter [figur 10].

The figure shows three staves of musical notation. The top staff is in treble clef and contains a sequence of seven chords, each with a sharp sign above it. The middle staff is in bass clef and contains a sequence of seven chords, each with a sharp sign above it. The bottom staff is in bass clef and contains a sequence of seven chords, each with a sharp sign above it. Labels VII#, VIII#, VII#, and VII# are placed below the respective chords.

Figur 10: Enharmonisk omtydning av den forminskede septimakkord (Bernstein, 2002, s. 781)

Septimakkorden som oppstår på IV i moll med hevet grunntone (G[#]-B-D-F) i d-moll, kan bli enharmonisk omtolket til dominatseptimakkorden på V trinn (A^b-B-D-F) i Eb-dur (Bernstein, 2002 s. 782) [figur 11].

The figure shows three staves of musical notation. The top staff is in treble clef and contains a sequence of five chords, each with a sharp sign above it. The middle staff is in bass clef and contains a sequence of five chords, each with a sharp sign above it. The bottom staff is in bass clef and contains a sequence of five chords, each with a sharp sign above it. Labels IV# and V are placed below the respective chords.

Figur 11: Enharmonisk omtydning av IV[#] septimakkord (ibid, s. 781)

I disse siste eksemplene kan vi se at Rameaus grunnbassteorier har påvirket Vogler.

3.2.2 Gottfried Weber

Den tyske teoretiker og komponist Gottfried Weber (1779-1839) fulgte i Voglers fotspor ved sin bruk av trinnteori, men han var i mye mindre grad opptatt av det spekulative. Weber mente at musikalsk praksis må stå i sentrum, og klagde over at teoretikere alltid lå langt bak denne. I hans meget ambisiøse bok *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst* (1817-21), søker Weber å lage en komplett lærebok for komposisjon der den levende musikken står i sentrum som materiale. Ved bruk av analyse og empiriske data fra disse ville Weber gi eleven veiledning til hvordan å skape musikk. Weber hadde ikke troen på at musikk kunne forklares utelukkende ut fra et styrende prinsipp slik som Vogler og Rameau. Musikk var mer en naturvitenskap. Weber mente for eksempel at durskalaen ikke kunne være et resultat av overtonerekka siden den ikke kunne produsere alle toner med temperert frekvens (Bernstein, 2002, s. 782).

Weber ville søke seg vekk fra de abstrakte måtene å lære bort musikk på og heller knytte et tettere bånd til levende musikk. Hans bok har til hensikt å belyse alle mulige musikalske parameter, samt forklare hvordan disse opererer sammen. Sunn fornuft og god estetisk sans blir viktige hjelpemidler for å avgjøre hva som fungerer. En slik holistisk fremstilling av læren om komposisjon skulle påvirke andre teoretikere i dette århundret, hvorav Adolf Bernhard Marx (1795-1866) sin *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch* (1837/38/45/47) må nevnes.

Spekulativ orientering

Selv om Weber var mer praktisk anlagt en flere av sine forgjengere, er det likevel en god porsjon spekulativ tenkning i hans bok.

Weber adopterte Voglers trinnsystem, men raffinerte det på en rekke punkter. I hans system finnes det syv grunnleggende akkordtyper som er durtreklang, molltreklang og forminsket treklang, samt dominantseptimakkorden, dur-og mollseptimakkord og halvforminsket septimakkord. Videre endret Weber på trinnsymbolene slik at de representerte akkordens kvalitet. Dette gjorde han ved å bruke store romertall for durakkorder, små romertall for mollakkorder, og små romertall med liten sirkel i venstre hjørne for forminskede akkorder. Han brukte også et arabisk tall (7) i høyre hjørne for å indikere septimakkorder. Han har derimot ingen symboler for å markere omvendinger. I enkelte eksempler finner vi likevel

bokstaver for å indikere hvilken akkordtone som er i de forskjellige stemmene deriblant bassen.

(a) Diatonic harmonies in major



(b) Diatonic harmonies in minor



Figur 12: Webers grunnleggende akkordtyper og raffinerte trinnsystem (ibid, s. 735)

I denne framstillingen [figur 12] er det tydelig at den forminskede septimakkorden er fraværende, men Weber har ikke glemt den. Han regner den derimot ikke som en selvstendig akkord, men som en noneakkord med taus grunntone (ibid, s. 783), en idé som stammer fra Rameau og viser at grunnbassteori også hadde en viss påvirkning på Weber. A.B Marx forklarer denne akkorden på nøyaktig samme måte (Wason, 1985, s. 38). Videre kan de grunnleggende akkordtypene forandres ved bruk av kromatisk alterasjon.

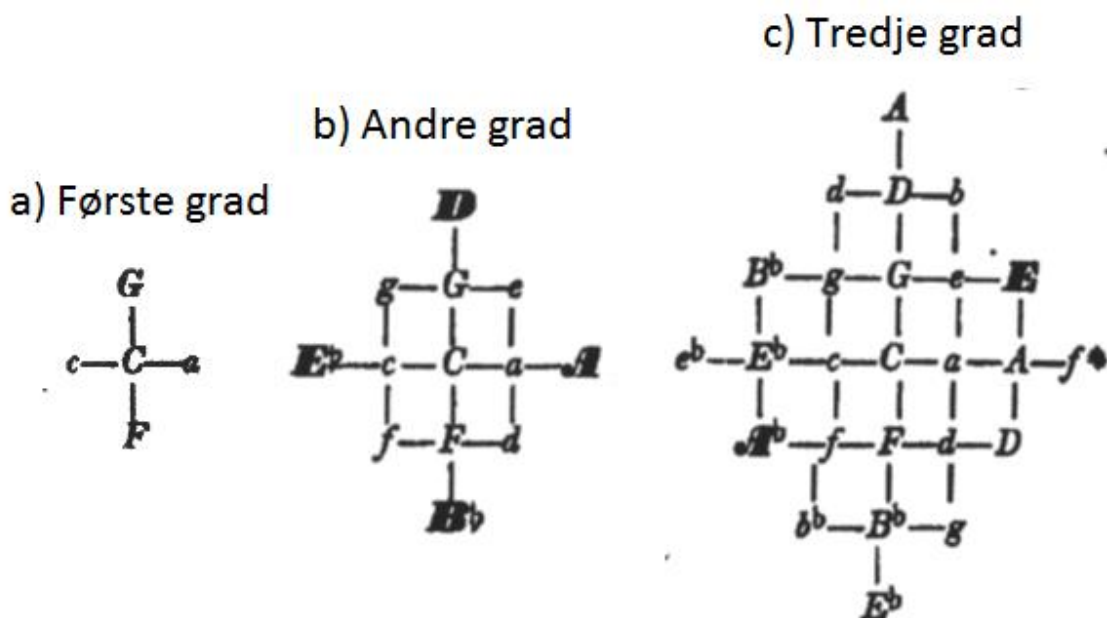
Tonalitet og modulasjon

Weber mente at tonika, dominant, dominantseptim og subdominantakkordene utrykte en toneart i sin enkleste form. Han viser at akkorder fra ulike trinn kan kobles sammen og skape forskjellige progresjoner eller suksesjoner slik som vi finner hos Rameau. Weber var tvilsom til å gi råd til hvilke progresjoner som kunne brukes, da han mente at alle progresjoner kunne fungere innenfor spesifikke musikalske kontekster. Han kritiserer grunnbassteoretikerene i sine forsøk på å generalisere regler ut fra slike prosesser, noen han mente var dømt til å feile (Bernstein, 2002, s. 783).

Weber oppfattet at en toneart hadde et tonalt sentrum i sin tonika og at vi gjennom våre ører alltid prøver å relatere progresjoner til et slik sentralt punkt. En toneart blir etablert gjennom at man bruker akkorder bygget på skalaens trinn (ibid, s. 783f). Slik blir det tydelig at Weber er bevisst et form for gravitasjonsfelt til tonika slik som Rameau foreslår. Det er likevel klart at skalaen i seg selv er tonalitetbærende, hvilket blir tydelig i Webers forståelse av modulasjon.

Når en akkord som ikke hører hjemme i den opprinnelige toneartens skala introduseres, betyr dette for Weber at en modulasjon finner sted (ibid, s. 784).

For å forklare sin forståelse av tonale relasjoner [*Verwandtschaft*] utviklet Weber et tonalt kart [*Tonartenverwandtschaft*]. På dette kartet måles toneartsrelasjoner utfra to forskjellige akser der den loddrette akse representerer kvintrelasjoner, og den vertikale akse representerer tersrelasjoner (parallellrelasjoner) og variantrelasjoner. På denne måten kan Weber evaluere ulike grader av tonale relasjoner [*Verwandtschaftgrade*] [figur 13]. Førstegradsrelasjoner er de toneartene som ligger umiddelbart ved siden av utgangstonearten. Andre grad ligger utenfor disse toneartene og tredje grad utenfor disse osv.



Figur 13: Webers gradering av tonale relasjoner; etter (Weber, 1846, s. 316ff) Merk at tonen B^b på norsk blir B og tonen B blir H.

Her må det spesifiseres at toneartene (D, A, B, E^b) regnes som fjernere en (e, d, f, g) i andre grad. I Tredje grad ser vi at enkelte tonearter har vært representert tidligere. Disse regnes da selvfølgelig ikke som tredje grads forhold. Derfor regnes kun (h, E, f[#]/g^b, e^b, A^b, b/h) som tredje grads forhold (Weber, 1846, s. 313ff).

Det spesielle med Webers syn på tonale relasjoner, er at han ikke utelukkende ser etter hvor mange like toner det er mellom to skalaer, slik man gjør ved å følge kvintsirkelen. Han er også bevisst på variantrelasjoner, dvs at det er likhet mellom C-dur og c-moll gjennom for eksempel felles dominant. (Bernstein, 2002, s. 785)

I [figur 14] vises Webers komplette toneartskart, der en hvilken som helst tone kan velges som utgangspunkt for å måle relasjoner.

TABLE OF THE RELATIONSHIPS OF KEYS.

C	—	a	—	A	—	f♯	—	F♯	—	d♯	—	D♯	—	b♯	—	B♯	—	g ^x
F	—	d	—	D	—	b	—	B	—	g♯	—	G♯	—	e♯	—	E♯	—	c ^x
B ^b	—	g	—	G	—	e	—	E	—	c♯	—	C♯	—	a♯	—	A♯	—	f ^x
E ^b	—	c	—	C	—	a	—	A	—	f♯	—	F♯	—	d♯	—	D♯	—	b♯
A ^b	—	f	—	F	—	d	—	D	—	b	—	B	—	g♯	—	G♯	—	e♯
D ^b	—	δ ^b	—	B ^b	—	g	—	G	—	e	—	E	—	c♯	—	C♯	—	a♯
G ^b	—	e ^b	—	E ^b	—	c	—	C	—	a	—	A	—	f♯	—	F♯	—	d♯
C ^b	—	a ^b	—	A ^b	—	f	—	F	—	d	—	D	—	b	—	B	—	g♯
F ^b	—	a ^b	—	D ^b	—	δ ^b	—	B ^b	—	g	—	G	—	e	—	E	—	c♯
B ^{bb}	—	g ^b	—	G ^b	—	e ^b	—	E ^b	—	c	—	C	—	a	—	A	—	f♯
E ^{bb}	—	c ^b	—	C ^b	—	a ^b	—	A ^b	—	f	—	F	—	d	—	D	—	b
A ^{bb}	—	f ^b	—	F ^b	—	a ^b	—	D ^b	—	δ ^b	—	B ^b	—	g	—	G	—	e
D ^{bb}	—	δ ^{bb}	—	B ^{bb}	—	g ^b	—	G ^b	—	e ^b	—	E ^b	—	c	—	C	—	a

Figur 14: Webers kart over tonale relasjoner (Weber, 1846, s. 320)

Akkordflertydighet

Weber videreutviklet Voglers idé om akkordflertydighet (s.30), og brukte dette prinsippet hyppig i sine analyser. Spesielt bemerkelsesverdig er hans analyse av Mozarts Dissonanskvartett hvor han putter seg selv i lytterens posisjon og beskriver tonale tvetydigheter som oppstår underveis og hvordan disse kan tolkes. Dette har av David W. Bernstein blitt beskrevet som en quasi-fenomenologisk tilnærming til analyse. (Bernstein, 2002, s. 787).

Praktisk orientering

En generell bemerkning som er verdt å nevne, er at det i mange av disse gamle teoribøken ofte er få anvisninger til hva slags oppgaver man skal gjøre, og dette er intet unntak i Webers bok. Særlig med tanke på hvor mye tekst det er i hans bok er det interessant å fundere på hvorfor det er slik. Et mulig svar kan være at leseren selv skal kunne bli inspirert av eksemplene

til å lage sine egne øvelser. I Webers forord nevner han, slik som Schönberg gjør i sin harmonilære (s.92) viktigheten av å søke og reflektere.

Hence, if we would rightly honor the fathers of our theory, if we would rightly follow their example, we must, as they did, think and examine for ourselves, and not merely echo just what they said and in just the way they said it before us, and thus, like the flock following the bell-wether, blindly trot on in the path which they trod (Weber, 1846, s. 8).

Det er likevel enkelte forslag til oppgaver man kan gjøre. Spesielt er harmoniske analyser fremtredende som oppgavetype, gjerne av Webers egne komposisjoner, eller av Mozart (ibid, 376-406). Helt mot slutten av boken introduserer han et kapittel som heter «*hints to practical exercises in pure composition*» som videre underbygger ideen uttrykt i sitatet over om ikke å servere eleven alt på sølvfat. Her foreslår han forskjellige øvelser i å lage egne melodilinjer til forhåndsgitte melodier (cantus firmus), hvor disse melodiene kan hentes fra ønskede musikkstykker. Det finnes også generalbassøvelser, komponere ut en sats fra en forhåndsgitt harmonisk progresjon, og til slutt noen råd for å lage et stykke uten noe forhåndsgitt materiale (ibid, s. 769-800). Videre bør Webers hyppige bruk av kart for å demonstrere toneartsforhold, samt forhold mellom ulike akkorder på tvers av tonearter, nevnes som et viktig pedagogisk virkemiddel for å visualisere relasjoner.

3.2.3 Ernst Friedrich Richter

Ernst Friedrich Richter (1808-1879) hadde en lang karriere som lærer i harmonilære og kontrapunkt ved musikkonservatoriet i Leipzig, der han begynte sitt arbeide ved skolens åpning i 1843. I løpet av sin lange karriere ved konservatoriet underviste han mange musikere som senere skulle bli kjente komponister deriblant nordmennene Edvard Grieg, Johann Svendsen og Christian Sinding.

Richter skrev flere lærebøker, hvorav hans *Lehrbuch der Harmonie* (1853) hadde en enorm suksess, og kan muligens regnes som historiens mest sirkulerte harmonilærebok med sine 36 opplag og oversettelser til 9 forskjellige språk. Denne boken er i stor grad formet på Gottfried Webers teorier og bruker hans form for trinnsystem. Richters presentasjon av materiale skiller seg derimot meget fra Webers holistiske komposisjonsmanualformat. Richter skrev i sitt forord at han søkte en mere praktisk løsning (Saslaw, 2017). Med dette mente Richter en form

for forenkling der kun det essensielle behøvdde å være med. Richter bruker dermed ingen eksempler fra musikkitteraturen og diskuterer heller ikke teorien boken er bygget på. Boken kan dermed sies å være gjennomgående praktisk nærmest som en katekismus, basert på abstrakte musikkseksempler.

På enkelte punkter skilte Richter seg fra Weber. Han tilførte den forstørrede treklengen som en selvstendig akkord, og han så på den forminskede septimakkord som selvstendig og ikke som en dominantnoneakkord med taus grunntone¹⁴ (ibid). Oppfattelsen av den forminskede septimakkord minner derfor mer om Vogler. Richter bruker også generalbassymboler får å indikere akkordens omvendinger mer systematisk en Weber.

En av grunnene til at Richters bok er spesielt interessant å trekke frem, er at den ble angrepet fra nesten alle hold av senere generasjoners teoretikere. Schenker gjorde narr av de monotone øvelsene og beskrev det som livløse eksempler (Schenker, 1954, s. 175). Schönberg var sterkt kritisk til Richters bruk av forminskede septimakkorder i modulasjoner (Schönberg, 1978, s. 15). Hugo Riemann jobbet hardt for å erstatte Richters bok, som var obligatorisk pensum ved konservatoriet i Leipzig, med sin egen *Vereinfachte Harmonielehre* (1893). Riemann mente spesielt at Richters syn på tonalitet og modulasjon, som stammer direkte fra Weber, var snevert og utdatert, noe også flere av elevene hans påpekte og gjorde narr av (Holtmeier, 2011, s. 9f).

Det er tydelig at Richters suksess og popularitet gjorde han til et lett offer i den opphetede teoridebatten ved århundreskiftet, og siden han dessuten på dette tidspunktet var død, kunne alle teoretikere, uansett hvor uenige de var seg imellom, forenes i sitt angrep på stakkars Richter. Kritikken er generelt rettet mot teoretiske svakheter og de enkle løsningene boken tilbød, men det var nettopp denne enkelheten som gjorde at den kunne oppnå så stor suksess.

¹⁴ Han nevner likevel denne tolkningsmuligheten i en kort kommentar (Richter, 1860, s. 64).

3.3 Wien

Rameau sin teori om grunnbassen skulle visse seg å vekke stor interesse hos flere tyskspråklige teoretikere på slutten av 1700-tallet. Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795) var en av pionerene i å bringe Rameaus budskap ut i den tyskspråklige verden hvor Johann Abraham Schultze (1747-1800) og Johann Philipp Kirnberger (1721-1783) bidro til å fornye og utvikle disse teoriene. På 1800-tallet skulle derimot grunnbassen møte på hard motstand i Tyskland. I Webers komposisjonsbok, som er nevnt over, finner vi kritikk direkte rettet mot Kirnbergers bruk av grunnbass (Weber, 1846, s. 236f). Musikkforsker Robert W. Wason påpeker at grunnbasen var så å si død i Tyskland etter Kirnbergers tid, og at det kun var ideen om taus grunntone i den forminskede septimakkord som levde videre (Wason, 1985, s. 38).

Som tidligere nevnt var situasjonen i Wien på starten av 1800-tallet i stor grad preget av konservative teorier knyttet til generalbass. Vogler slet med å formidle sine spekulative teorier, og det kommer da kanskje ikke som noe sjokk at grunnbassteorien var vanskelig å akseptere. Likevel fantes det en betydelig person som hadde troen på grunnbassen.

3.3.1 Simon Sechter

Simon Sechter (1788-1867) skulle bli grunnbassens redningsmann. Gjennom et langt liv som organist, komponist og pedagog fikk Sechter, i en alder av 63 år, en lærerstilling på musikkonservatoriet i Wien i 1851 (Wason, 1985, s. 33). Denne posisjonen gjorde det mulig for Sechter å gi ut en lærebok, *Die Grundsätze der musikalischen Komposition* (1853) i fire Bind hvorav den første «*Die richtige Folge der Grundharmonien, oder, Vom Fundamentalbass und dessen Umkehrungen und Stellvertretern*» skal kommenteres her. Denne boken tok hensyn til generalbassens fokus på kontekst og stemmeføring, samt grunnbassens analytiske dimensjon. Sechter tar også i bruk trinnsystemet, skjønt han adopterer ikke Webers trinnsymboler som vektlegger akkordens kvalitet, men heller Voglers store romertall. For Sechter har akkordkvalitet liten betydning og det er heller akkordens progresjoner som står i sentrum. Selv om Sechter benytter seg av like trinnsymboler som Vogler blir det tydelig at han, grunnet inkorporering av grunnbass, anvender de på en annen måte.

Spekulativ orientering

Sechters *Die Grundsätze* er en praktisk lærebok som bygger på abstrakte eksempler slik som Ernst Friedrich Richters harmonilære. Det er likevel mange ideer med spekulativ opprinnelse som skinner gjennom i dette verket. Valget av en abstrakt fremtoning kan ha sin opprinnelse

i at Sechter ikke verdsatte originalitet i komposisjoner særlig høyt, men heller jobbet mot en universell musikkstil (ibid, s. 62).

Sechters grunnbassteori

Rameau sin grunnbassteori kom til Sechter først og fremst gjennom verkene til Schultz, Kirnberger og Marpurg. Det er likevel mange likhetstrekk tilbake til Rameau. Slik som Rameau hadde Sechter troen på et styrende prinsipp, grunnbassen, som kunne forklare musikk (ibid, s. 62f). Alle akkorder kunne reduseres til en grunnbass som hadde tilhørighet i den diatoniske skala.

Sechter tillot progresjoner i terser og kvinter, som Rameau, hvor han påpeker at fallende terser og kvinter, (3↓) (5↓) brukes hyppigere enn de stigende, (3↑) (5↑). For Sechter kan i utgangspunktet alle disse progresjonene brukes fritt mellom alle trinn i dur skalaen, med unntak av VII trinn som er en forminsket akkord. Sechter var en sterk tilhenger av å bruke et renstemt system i motsetning til de tempererte systemene, dette innebærer at kvinten i akkorden på skalaens II trinn i dur får en dissonerende karakter som av Sechter krever spesiell behandling. Slik blir både akkorden på VII og II trinn regnet som dissonerende, og det er kvinten i begge akkorder som er dissonant. Kvinten må så behandles ved at tonen som er dissonerende blir forberedt som en konsonerende tone i akkorden som kommer før, og oppløses trinnvis nedover til akkorden som kommer etter [figur 15].

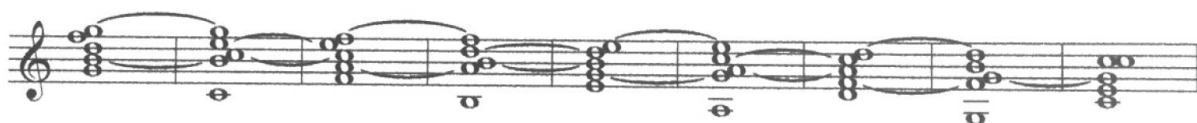


Figur 15: Forberedning og oppløsning av den dissonerende kvinten i akkorden på II. trinn (Sechter, 1871, s. 22)

Grunnet disse kravene blir flere stigende progresjoner forbudt, slik som (V-II, VII-IV; II-IV, II-VI) (ibid, s. 34-35).

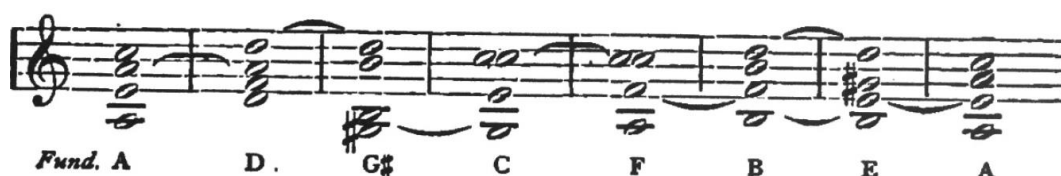
Sechter system inkluderer fallende kvintprogresjon (5↓) med forminsket kvint. Det betyr at progresjoner som IV-VII, hvor vi har en forminsket kvintbevegelse i grunnbassen, er sidestilt med eksempelvis V-I. Vi kan si at skalaen rettferdiggjør en slik fallende forminsket kvint. Dette gjorde Sechters fallende kvintprogresjon [*Sechterche Kette*] [figur 16] mulig, og slike sekvenser skulle bli viktige modeller i hans pedagogiske system. Det kommer tydelig fram at denne

sekvensen, grunnet den hyppige bruken i eksempler, er den viktigste progresjonen for Sechter.



Figur 16: Fallende kvint sekvens «Sechtersche Kette» (Bernstein, 2002, s. 789)

I sin diskusjon av progresjoner i molltonearten (diskuteres ytterligere under tonlitet) blir slike analogier dratt enda lenger ved at progresjoner der vi får forstørret fallende kvint (fs5↓) også blir mulig. VII-III Blir i a-moll (g[#]-dim – C-aug). Slike absurde resultater la grunn for mye av kritikken som ble rettet mot Sechters system ved slutten av 1800-tallet (Wason, 1985, s. 52).



Figur 17: Forstørret fallende kvint progresjon fra G[#] til C (Sechter, 1871, s. 85)

Progresjoner i sekunder, (2↑) (2↓), blir av Sechter forklart på grunnlag av en interpolert grunnbass slik som hos Rameau (s.25). Dermed blir en stigende sekundprogresjon som IV-V forklart som IV-(II⁷)-V. Dette gir da en progresjonrekke som er slik (3↓)-(5↓) istedenfor (2↑). Da vi har en interpolert grunntone, regnes den klingende akkordens kvint som en septim og må oppløses nedover. I [figur 18] indikeres grunnbassen med akkordsymboler under notesystemet.

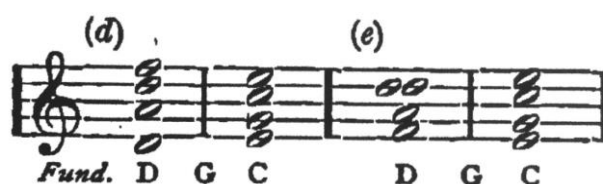


Figur 18: Forklaring av stigende sekund med interpolert taus grunnbass (Sechter, 1871, s. 53)

Sechter er derimot uenig i Rameau sin *double emploi* [figur 6]. For Sechter vil det Rameau karakteriserer som en treklang på fjerde trinn med tillagt sekst alltid være en septimakkord på andre trinn (ibid, s. 62). Dermed blir hele *double emploi* forklaringen overflødig hos Sechter

siden progresjonen blir lest som II_2^6-V . En slik tolkning underbygger en forståelse av akkorder som tersstablinger.

I sine forklaringer av fallende sekundprogresjoner ($2\downarrow$) holder Sechter fast på konseptet om interpolert grunnbass, noe som her skaper store problemer for stemmeføring. Han forklarer progresjonen II-I ved å interpolere V som gir oss II-(V^9)-I, ($5\downarrow$)-(5 \downarrow). Her ser vi at den tause grunntonen gir oss to dissonanser som må behandles, septim og none, den klingende akkordens ters og kvint [figur 19]. Problemer med denne forklaringen oppstår senere når Sechter tilsynelatende ignorerer at enkelte av tonene må tolkes som dissonanser og ikke behandler disse deretter [figur 20]. Denne krøkkete forklaringen av en relativt vanlig progresjon har også blitt brukt som kritikk mot Sechters system (ibid, s. 41f).



Figur 19: Forklaring av fallende sekund med interpolert grunnbass (Sechter, 1871, s.50)



Figur 20: Fallende sekund der Sechter ignorerer dissonansbehandling (Sechter, 1871, s.53)

En annen forklaring på sekundprogresjonene stammer fra at Sechter la merke til at enkelte akkorder på ulike skalatrinn kunne erstatte hverandre. På denne måten kan en akkord på et skalatrinn fungere som en *stedfortreder* [Stellvertreter] for en akkord på et annet skalatrinn. Sechter trekker særlig fram at treklengen på VII i dur kan regnes som en stedfortreder for septimakkorden på V, ikke ulikt Voglers oppfattelse (s.29). Dette forklares på bakgrunn av at treklengen på VII er en septimakkord på V med tause grunntone. Slik kan progresjonen VII-I enkelt forklares. I progresjonen IV-V leses IV som en stedfortreder for II. Idéen om stedfortreder har dermed nøyaktig samme funksjon som den interpolerte grunnbassen, men er mer praktisk håndterbar. Denne bruken av begrepet *Stedfortreder* er annerledes enn den Hugo Riemann senere skal bruke (s.61), som i enda større grad fokuserer på akkordenes kontekst (Wason, 1985, s. 40).

En av Sechters største bidrag til utviklingen av grunnbassystemet, var hans idé om *forlengelse av grunntonen* (*extention of fundamental*), et begrep Sechter selv ikke brukte, men som i ettertid er konstruert av Robert W. Wason for å forklare dette fenomenet (ibid, s. 45). Idéen om slike forlengelser stammer fra forskjellige stemmeføringsprosesser som blir tilført Sechters fallende kvintsekvens [*Sechterche Kette*]. Her blir også rytme en vesentlig faktor som nå skal demonstreres [figur 21]. Som eksempel tar vi en sats som går i 4/4 takt der vi bruker en fallende kvintprogresjon (5↓) hvor hver av akkordene finner sted på første slag i hver takt. (a) På andre slag i første takt kan oktaven i den første akkorden gå trinnvis ned til å bli septimen på tredje taktslag, før den oppløses i den nye akkorden i neste takt. (b) Videre kan bassen, som har grunntonen, bytte stemme med tenoren som har tersen, på tredje taktslag, en prosess som kalles for *stemmebytte* (*voice exchange*). (c) så langt har akkordene på andre taktsalg vært den samme, men til slutt ved bruk av trinnvis bevegelse oppstår det helt nye akkorder (D-dur) på tredje taktsalg. For Sechter regnes da disse akkordene som oppstår på tredje taktslag for underordnet akkorden på første slag. Slike akkorder blir kalt for *gjennomgangsakkord* [*Nebenharmonien*] og grunnbassen vil være den samme hele takten igjennom (Bernstein, 2002, s. 789f). På denne måten oppstår det et hierarki mellom akkordene.



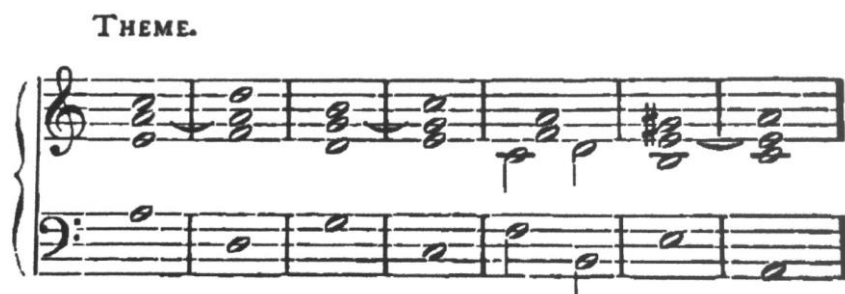
Figur 21: Forlengelse av grunntone (Bernstein, 2002, s. 790)

I [figur 22] ser vi at akkorden på tredje slag i første takt egentlig er en e-moll akkord. Denne blir regnet som en [*Nebenharmonie*] skapt av stemmeføring (passerende septim + bassbrytning). Slik unngår Sechter også problemet med at den klingende e-mollakkorden på tredje slag går til en F-durakkord i neste takt, med andre ord stigende sekundprogresjon (2↑). Akkorden på tredje taktslag i takt to er bare en omlegging skapt av stemmebytte.



Figur 22: Flere eksempler på forlengelse av grunntone (Sechter, 1871, s. 35).

Sechter demonstrerer hvordan flere harmonier kan være underordnet en grunnbass i mer kompliserte satser. Her presenteres et harmonisk skjelett [figur 23] som så blir utbrodert [figur 24]. En slik metode stammer fra Sechters tro på at alle komplekse musikalske hendelser kan reduseres til enkle grunnelementer, og at denne prosessen kan reverseres for å skape musikk (Wason, 1985, s. 31f).



Figur 23: Skjelett for utbrodering (Sechter, 1871, s. 188).



Figur 24: Utbrodering av skjelett (Sechter, 1871, s. 189)

Tonalitet

Sechters forståelse av tonalitet er farget av hans skalaorientering, samt hans sterke tro på renstemthet. Slik som tidligere teoretikere mente Sechter at akkordene på skalaens første, fjerde og femte trinn var viktigere enn akkordene på de øvrige trinnene. For Sechter finnes det to grunnleggende akkordtyper, treklanger og septimakkorder. Alle andre akkorder er modifikasjoner av disse modellene (Sechter, 1871, s. 21f). Tonearten blir for Sechter artikulert av progresjoner innenfor skalaens trinn, og som vi senere skal se kan alle kromatiske akkorder forklares gjennom en diatonisk grunnbass (Wason, 1985, s. 33).

Spesielt ved sin behandling av molltonearten skiller Sechter seg fra andre teoretikere. Sechter gir de tre mollskalaene, ren moll, melodisk moll og harmonisk moll like stor betydning. Andre teoretikere på samme tid vektla den harmoniske mollskalaen framfor de andre, hvilket Sechter kritiserte sterkt. Han skriver følgende

Are they not hypocrites, who purport to have great reverence for Bach, Handel, Haydn, and Mozart, and yet criticize that in which these masters are in complete agreement? Each of them use the sixth and seventh degrees of the minor scale in the natural form descending, and in the raised form ascending. But ever since Gottfried Weber preferred to see the seventh step always raised and the sixth step always natural, some respect the reputations of these masters less, and lament that they lived in a time when prejudice yet reigned. Some even flatter themselves that if these masters were still alive, they would also comply with the modern view (Sechter sitert i Wason, 1985, s. 51)

Sechters bruk av alle mollskalaene er unik, noe som leder han til å kunne produsere tretten diatoniske treklanger i moll, med deriblant forstørret treklang på III trinn. Blant septimakkordene er det noe mer restriksjon. Dette er betydelig flere akkorder enn det vi finner hos Weber. Videre innfører han spesielle stemmeføringsregler for å behandle de variable 6. og 7. trinnene i skalaen. Slik må det to lave 6. og 7. trinn synke, mens de hevede må stige. Dette viser Sechters begeistring for tidlig 1700-talls musikk og ren diatonikk (Wason, 1985, s. 51f). De variable trinnene i moll kaller Sechter for [*Wendungspunkte*] og den strenge behandlingen av disse for å bevare diatonikk skal få stor innflytelse hos Schönberg som skal videreutvikle dette konseptet (s.142).



Figur 25: Behandling av 6. og 7. skalatrinn i moll (Wason, 1985, s. 52)

Sechter skiller seg fra tidligere teoretikere ved at han mener at de kromatiske tonene er «lånte» ledetoner fra nært relaterte skalaer. Sechter innfører derfor ingen blandingskala mellom dur og moll slik som Moritz Hauptmann foreslår [figur 33], men har et rigid skille mellom disse skalaene (Wason, 1985, s. 53f), en tanke som tydelig har inspirert Schönberg.

Hvis vi tar tonearten C-dur som utgangspunkt, forklares de stigende kromatiske tonene c^\sharp , d^\sharp , f^\sharp , g^\sharp og de fallende tonene a^b , e^b , a^b , b ved hjelp av nærliggende tonearter. Tonen c^\sharp stammer da fra d-moll og tone a^b stammer fra f-moll. Tonene g^b og a^\sharp blir ikke forklart av Sechter og oppstår da alltid som sine enharmoniske varianter f^\sharp og b uansett retning (Sechter, 1871, s. 128). Merk at dette er de samme tonene som oppstår i Voglers naturskala som 11. og 15. partialtone regnet ut fra tonen C [figur 10].

Med sine lånte toner fra forskjellige nærliggende skalaer, utvikler Sechter sin ide om *Hybridakkorder* [Zwitterakkord]. Slik kan han forklare de forstørrede sekstakkordene, slik som *Tysk sekst*, ved referanse til et diatonisk trinn. Den *tyske sekstakkorden* blir da i C-dur forklart som en noneakkord på skalaens andre trinn der tersen blir hevet, mens kvinten og nonen blir senket, samt at grunntonene fjernes (taus grunntone) (Schönberg bruker samme tolkning (s.217f)). ($d-f-a-c-e$) blir da til ($f^\sharp-a^b-c-e^b$) [figur 26]. f^\sharp er da lånt fra G-dur, mens a^b er lånt fra c-moll, og e^b fra g-moll. Slik kan denne akkorden refereres tilbake til et diatonisk trinn i skalaen, i motsetning til Voglers forklaring av akkorden som en septimakkord på fjerde trinn i moll med hevet grunntone [figur 9]. En slik hevet grunntone på fjerde trinn kan ikke forklares som et diatonisk trinn for Sechter.



Figur 26: Hybridakkord (tysk sekst) bygget på II trinn (D) (Sechter, 1871, s. 152).

Robert W. Wason forklarer at begrepet *tonikalisering* [*Tonikalisierung*], oppfunnet av Heinrich Schenker, allerede ble brukt av Sechter uten at han selv hadde funnet opp noe begrep for prosessen. En slik prosess innebærer at alle skalatrinn, med unntak av syvende, midlertidig kan påta seg rollen som tonika (Wason, 1985, s.48f). Lignende prosesser, dog med ulike forklaringer, blir av senere teoretikere forklart med begreper som *bidominant* [*Zwischendominanten*] av Hugo Riemann, og [*Nebendominanten*] av Arnold Schönberg (s.180).



Figur 27: Tonikalisering artikulerte av dominanter (Sechter,1871, s. 158)



Figur 28: Tonikalisering artikulert av subdominanter (Sechter, 1871, s. 159)

Både konseptet om (*Extention of fundamental*) og [*Tonikalisierung*] har ledet Robert Wason til å foreslå at Sechters system kan regnes som en funksjonsteori der funksjonene blir artikulert gjennom lokal kontekst (Wason, 1985, s. 50).

Sechter har et relativt konservativt syn på modulasjon, en naturlig konsekvens av hans preferanse for renstemthet. Han argumenter først og fremst for modulasjon hvor man beveger seg i forhold til kvintsirkelen. Hvis man da vil modulere til en fjerne toneart skal dette gjøres gradvis gjennom flere tonearter (ibid, s. 49). Selv om Sechter ikke er så begeistret for

det, tar han opp en kort diskusjon om enharmonisk modulasjon, hvor han påpeker at man behøver å temperere instrumentet. Her vises det til de vel kjente enharmoniske omtydningene av forminskede septimakkorder og forstørret sekstakkord (Wason, 1985, s. 58), slik som kan sees i Voglers eksempler **[figur 10 og 11]**. Likevel tolkes de annerledes på grunnlag av grunnbassen. Et kort utsagn av Sechter om enharmonisk modulasjon sier det meste om hva han egentlig synes om det.

The enharmonic modulations in extended usage are the natural enemies of sound melody; thus, their effect is mysterious and surprising. They are the image of the world at large, in which family life founders and disappointments often occur, and in which the unimportant appears to have certain splendor. But then, one cannot recognize what is important or unimportant (Sechter sitert i Wason, 1985, s. 58).

Praktisk orientering

Som demonstrert tidligere, benytter Sechter spesielt sekvenser som utgangspunkt. Disse blir variert med forskjellige teknikker som illustrerer mulige stemmeføringer, kromatiske alterasjoner osv. Det må her understrekes at Sechter i svært høy grad demonstrer mulighetene for stemmeføring i mye større omfang enn de andre teoretikeren som her blir diskutert. Oppgavene han gir er dermed ulike måter å variere ulike sekvenser med stemmeføring og altereringsteknikker.

Sechter benytter seg også av en metode hvor han demonstrerer en firstemmig sats på et system som kan observeres i **[figur 15-22]**. Dette har en klar pedagogisk hensikt ved å gjøre det lettere for eleven å se stemmeføringsprosessene, samtidig som det sparer plass i boken.

3.3.2 Anton Bruckner

Før sin tidlige død i 1828 oppsøkte Franz Schubert den anerkjente Simon Sechter og hadde en enkelt kontrapunkttime med ham. Sechter kan dermed ikke sies å ha hatt noen innflytelse på Schubert. Situasjonen var derimot helt annerledes med Anton Bruckner (1824-1896), som klart var Sechters viktigste elev og den personen som sørget for at hans teoretiske system overlevde ut århundret. Sechter førte et strengt regime ovenfor sin elev Bruckner hvor komposisjon ikke kom på tale, men alt han fikk gjøre var abstrakte teoriøvelser. På et tidspunkt skal Bruckner ha arbeidet med harmonilære og kontrapunktøvelser opp mot 6-7 timer hver dag under Sechter (Wason, 1985, s. 67). Den posisjonen Bruckner skulle oppnå som lærer på både konservatoriet og universitetet i Wien mellom 1868 og 1891 (Dudeque, 2005, s. 20), samtidig som han var en høyt respektert komponist, gjorde det mulig for Sechters system å overleve på tross av at nyere generasjoner hadde større problemer med å koble de abstrakte teoriøvelsene opp mot nyere komposisjoner og komposisjonspraksis. Han skal ha sagt at eleven måtte dedikere minst tre år av sitt liv til harmonilærestudier. Komposisjon kunne bli unnagjort på et par måneder ettersom denne kunsten, i følge ham selv, ikke kunne læres bort (Wason, 1985, s. 67). Bruckners klare skille mellom teori og praksis, medførte at han nesten aldri diskuterte komposisjoner i sine timer, derav kommer hans kjente sitat «*Se mine herrer, dette er regelen, jeg skriver selvfølgelig ikke slik*»¹⁵ (ibid, s. 84).

Bruckners undervisning hadde en klar forankring i Sechters lærebok «*Die Grundsätze*». Det finnes likevel enkelte ulikheter og fornyelser. I stemmeføring mellom akkorder, innførte Bruckner et ordtak som lyder slik «*regelen om den korteste vei*»¹⁶. Et prinsipp der man alltid skal etterstrebe å binde akkordene på den måten som krever minst mulig bevegelse i stemmene. Dette ordtaket skal han visstnok ha arvet fra en tidligere lærer ved navn Johann August Dürrnberger (ibid, s. 70). Det er tydelig at Bruckners system hadde et større fokus på det vertikale enn det vi finner hos Sechter, og konsepter slik som *Forlengelse av grunntone* og *gjennomgangsakkorder* (s.42), får mindre plass hos ham. Årsaken til et slikt fokus kan ha vært en konsekvens av pedagogiske hensyn, da Bruckner ofte underviste store klasser med elever uten nødvendigvis noen særlige forkunnskaper (ibid, s. 71). Konseptet om *stedfortredere* skal også ha blitt nedprioritert av Bruckner, og kadensen fikk større betydning enn sekvenser. Bruckner oppnår en variert bruk av akkorder på alle skalaens trinn ikke gjennom sekvensen

¹⁵ Segn's mein Herren, dass ist die Regl, i Schreib natirli not a so.

¹⁶ Gesetz des nächsten Weges

men heller en utvidet kadens. Denne blir kalt, Bruckners *utvidete kadens* I-V-III-VI-IV-II-V-I (ibid, s. 76).

Blant flere andre faktorer som viser til en mer vertikal omstilling fra Sechter, finner vi behandlingen av septimakkorder. Sechter forklarte septimen som et produkt av gjennomgangstoner, mens Bruckner på sin side i større grad vektlegger akkordisk forberedning av septimer. Vi får på denne måten et klarere bilde av at dissonanser for Bruckner i større grad er akkordiske fenomener (ibid, s. 77). flere progresjoner som Sechter hadde forklart melodisk, ble av Bruckner behandlet akkordisk (ibid, s. 73f).

Bruckner mener at den komplette noneakkorden er en grunnleggende akkord, noe den ikke var for Sechter. Dette medfører at denne akkorden også kan tolkes i omvendinger. Likevel påpeker Bruckner at noneakkorden i fjerde omvendning, nonen i bassen, ikke er mulig (ibid, s. 71f). Schönberg skulle derimot mene at dette var fullt mulig (**s. 237**).

Robert W. Wason påpeker at Bruckner brakte Sechters system til et bristepunkt der gapet mellom praksis og teori hadde blitt så stort at systemet ikke lengre holdt. Det teoretiske problemet med å forklare trinnvise progresjoner ble aldri utfordret av Bruckner og prinsippet om interpolert grunnbass ble dermed videreført nærmest som en vane. Koblet sammen med Bruckners vertikale reorientering ble teoriene enda mindre relaterbare til praksis (ibid, s. 84). Vi skal se at konsekvensene av dette hadde avgjørende påvirkning for hvordan neste generasjons teoretikere i Wien skulle bevege seg, hvorav Schenker og Schönberg er blant de viktigste.

3.3.3 Heinrich Schenker

I Anton Bruckners harmonilæreklasse var det en elev tilstede som skulle vise seg å være svært misfornøyd med gapet mellom teori og praksis. Da han hørte Bruckners utsagn **(s.48)** skal han ha sagt «*Hvilket fantastisk vas av selvmotsigelser! En tror på regler som bør latterliggjøres (...)*»¹⁷ (Schenker, 1954, s. 177). Det var den unge Heinrich Schenker (1868-1935) som hadde fått nok. I sin bok *Der freie Satz* (1935) skriver Schenker at den «falske teorien» hadde ødelagt musikkdisiplinen på 1800-tallet og at det er nødvendig å se tilbake til de store mestrene (J.S Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert og Mendelssohn) og metodene de brukte i sin utdanning (Schenker, 1977, s. xxi-xxii). Allen Forte har foreslått at det Schenker mener med de «falske teoriene» er teoriene til A.B Marx, Godtfried Weber, Simon Sechter og Hugo Riemann (ibid, s.xviii). Alle disse personlighetenes teorier stammer fra Rameau, som blant Schenker og hans elever blir regnet som den store skurken i musikkteoriens historie. Schenker skrev i sin artikkel *Rameau oder Beethoven?* (1930) at Rameau sine teorier var ansvarlige for en paralysering av musikken der det vertikale undertrykker det lineære (Schenker, 1997, s.5). Som et alternativ til disse «falske teoriene» foreslår Schenker at vi må se tilbake til J.J Fux sin metode om artskontrapunkt, og C.P.E Bach sin generalbass manual (ibid, s. xxi). Disse to teoretikerne blir så Schenkers selverklærte utgangspunkt for hans egne teorier presentert i en rekke forskjellige skrifter, hvorav hans *Neue Musikalische Theorien und Phantasien* som inneholder bøkene *Harmonielehre* (1906) *Kontrapunkt I/II* (1910/1922) og *Der freie Satz* (1935) er blant de viktigste.

Robert Wason har derimot påpekt at flere av Schenkers idéer har tydelige røtter i grunnbassmetoden til Simon Sechter, Hvilket gjør at Schenker faktisk kan knyttes tilbake til Rameau. Særlig Schenkers egen *trinnteori* viser slektskap til Sechters idéer om *gjennomgangsharmonier* og *forlengelse av grunntonen* **(s.42)** (Wason, 1983, s. 50). Samtidig har vi sett at Schenkers konsept om *tonikalisering* kan spores tilbake til Sechter. Sechters reduksjonistiske tanker demonstrert i **[figur 23 og 24]** kan også hinte frem mot Schenkers (*Unfolding*)[*Ausfaltung*] og (*Prolongation*)¹⁸[*Auskomponierung*]. Hans teorier er et relativt omfattende terreng, så her blir kun enkelte vesentlige konsepter presentert.

¹⁷ “*What marvelous snarls of contradictions! one believes in rules which should be laughed at (...)*”

¹⁸ (Prolongation) er ikke nøyaktig det same som [Auskomponierung], men begrepen beskriver lignende prosesser hvor strukturelle elementer blir utstrukket (Drabkin, 2002, s.821).

Schenkers egen *trinnteori* [*stufenteori*] er et utelukkende harmonisk konsept som stammer fra *Harmonielehre* (1906). Som tidligere nevnt har Schenker et strengt skille mellom harmonikk og stemmeføring, og hans egen trinnteori søker å skille de vesentlige harmoniene fra de som er et produkt av linjeføring. Slik skapes det et hierarki mellom samklanger. Schenker understreker at trinnene ikke utelukkende symboliserer treklanger og septimakkorder. De representerer noe høyere, noe av en mer abstrakt karakter, og det finnes derfor ikke noen rigide regler i Schenkers system for å designere riktige trinn. Dette kan til en viss grad sammenlignes med en av linjene i Hugo Riemann sin funksjonsteori som så på funksjonene som mer abstrakte begreper¹⁹ (s.59ff). Schenker tilbyr derimot noen retningslinjer som skal hjelpe oss å ta våre valg (Schenker, 1954, 141-153). Det harmoniske konseptet representert av trinn, må settes i bevegelse gjennom en prosess som kalles (*Unfolding*) [*Ausfaltung*]. Motivet er en særlig viktig faktor for å bringe liv til harmoniene (ibid, s. 211f). I [figur 29] viser Schenker hvordan trinnpogresjonen VI-II-V-I-IV-V blir «unfolded» gjennom linjeføring, i Chopin sitt preludium i h-moll.

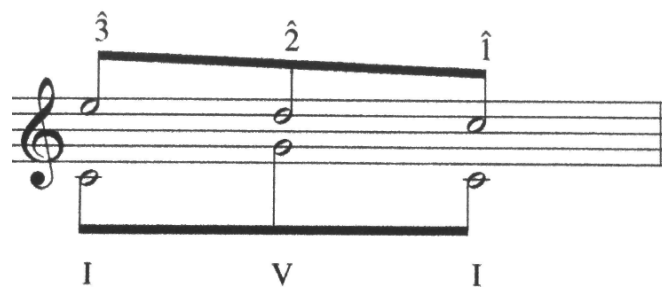


Figur 29: Eksempel på "unfolding" av trinn i Chopins h-moll preludium (Schenker, 1954, s.214).

Idéen om at et trinn kan strekkes ut, ledet videre til idéene om (*Prolongation*) [*Auskomponierung*] og viser hvordan et musikkstykke kan reduseres til enklere grunnleggende elementer, nært knyttet til barokkens diminerings teknikker (Drabkin, 2002, s. 821/826). Dette demonstrer Schenker ved å lage grafer der han viser en komposisjons ulike lag. Forgrunn [*Vordergrund*] demonstrer den faktiske komposisjonen, mellomgrunnen [*Mittelgrund*] viser

¹⁹ Schenker var derimot svært kritisk til Riemann sine tre funksjoner hvor han skriver følgende «How profound can this 'system' be when 'except from I, IV, and V, one robs the individual scale degrees of their independence, and then at the same time of the stimulus (Reiz) of their manifold function?» (Schenker sitert i Wason, 1985, s. 134). Det er tydelig her at han mener at Riemann sine funksjoner fort kan bli låst til spesifikke akkorder noe som blir diskutert senere (s.78/80).

et mellomstadie, og bakgrunnen [*Hintergrund*] viser det Schenker kaller for en [*Ursatz*]. En [*Ursatz*] består av en [*Urlinie*] som viser en trinnvis nedadgående melodilinje fra enten 3. 5. eller 8.trinn i skalaen til 1.trinn. Sammen med en [*Bassbrechung*] som alltid består av en bass representert av I som beveger seg til V og tilbake (ibid, s. 818f) **[figur 30]**. Alle komposisjoner skal etter Schenkers teorier kunne reduseres til en slik *Ursatz*. Denne måten å forstå musikk på har av senere teoretikere blitt sammenlignet med Noam Chomsky sin teori om «Universell grammatikk». (Sloboda, 1985, s. 11)



Figur 30: Eksempel på en *Ursatz* (Drabkin, 2002, s.819).

Schenkers idéer har hatt spesielt stor innflytelse i USA, hvor mange av hans elever flyktet under nazistens styre. Hans idéer fikk naturlig nok ikke fotfeste i Tyskland grunnet hans jødiske opphav, og etter krigen ble hans sterke nasjonalistiske ytringer (tross at Schenker var jøde, var han sterkt nasjonalistisk orientert) et hinder for at teoriene kunne blomstre på nytt (Holtmeier, 2004, s. 249).

3.4 Dualisme og funksjonsteori

Rameau sine problemer med å forklare mollakkorden på en overbevisende måte, samt hans teorier om tonalitet som et gravitasjonsfelt artikulert av grunntonen (tonika) sitt forhold til overkvinten (dominant) og undrkvinten (subdominant), skulle bli katalysatoren for en ny tradisjon i Tyskland på midten av 1800-tallet. Denne tradisjonen startet med et konsept som kalles for *dualisme* som senere skulle føre fram til Hugo Riemanns *funksjonsteori*.

Dualismen vokste blant annet ut fra et ønske om å kunne forklare mollakkorden som et likeverdig fenomen i forhold til durakkorden, gjennom symmetrisk opposisjon og kan kalles for *harmonisk dualisme*. Dette sto som en motvekt til ideen om at durakkorden var overordnet mollakkorden, grunnet overtonerekkens implikasjoner, og kan kalles for *harmonisk monisme* (Klumpenhouwer, 2011, s. 459). Dualismen befatter seg også med flere elementer slik som organisering av musikalsk materiale på en symmetrisk måte.

Selve begrepet *monisme* ble oppfunnet etter begrepet *dualisme*, av teoretikeren Georg Capellen (Bernstein, 2002, s. 801) som en motvekt mot dualismens fremtreden på slutten av 1800 tallet. Capellen var spesielt kritisk til Riemanns dualisme, noe han offentlig kritiserte i flere artikler (Bent, 2011, s. 167) som til slutt ledet Riemann til å skrive ett motsvar i artikkelen *Das Problem des harmonischen Dualismus* som blir kommentert senere (s.58/67).

Måtene dualistene kunne sidestille durakkorden med mollakkorden har ført til en rekke teorier som befinner seg på vidt forskjellige steder på den spekulative aksene mellom det naturvitenskapelige og åndsvitenskapelige.

3.4.1 Moritz Hauptmann

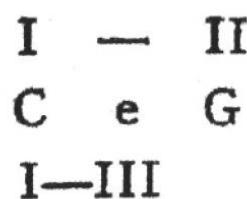
Moritz Hauptmann (1792-1868) med sin bok *Die Natur der Harmonik und der Metrik* (1853) kan på mange måter kalles for dualismens far. Hans bok skapte stor oppsikt i musikkretser, mye grunnet bokens gjennomførte spekulative karakter som ikke lengre var et vanlig syn på 1800-tallet, samt bokens bruk av Hegeliensk terminologi (Harrison, 1994, s. 218f). Denne tiden var mere preget av praktiske teoribøker slik som Weber, Marx, Richter og Sechter skrev.

Hauptmann begynner sin bok med å beskrive overtonerekken og hvorfor denne ikke utelukkende eigner seg for å finne svarene på hvilke klanger som er naturlige. Selv mener Hauptmann at alt vi kan forstå og ta innover oss må være naturlig, og at mollakkorden, siden denne er lett for oss å forstå, derfor må være naturlig. Hva som er naturlig er derfor ikke bare

avgjort i de eksterne fenomenene slik som overtonerekken, men kan forklares ved hjelp av menneskets logikk. Videre avviser han derfor at vi kan utvikle kunstige systemer som er forståelige, slik mange mente molltonearten var, ved en analogi til språk. Språk ble heller ikke konstruert, men ble til på bakgrunn av en overordnet logikk som menneskeheten har til felles (Hauptmann, 1888, s. xl-xli).

For så å forklare akkorder og tonearter bruker Hauptmann intervallene oktav, kvint og stor ters som utgangspunkt. Hauptmann lokaliserte intervallene, slik som Rameau, ved å dele en streng på ulike symmetriske punkter (ibid, s. 5-6), hvilket gir samme resultat som overtonerekken. Disse intervallene er for Hauptmann naturlige og enkle for oss å forstå. Utfra dette utgangspunktet skiller derimot Hauptmann seg fra tidligere teoretikere. Han mener at vi gjennom logikk kan sortere intervallene på ulike måter og at det er slike prosesser som gjør ulike klanger og skalaer forståelige. Videre gir han intervallene romertallsymbol og forklare at de representerer ulike forhold. Disse forholdene blir forklart på følgende måte. Oktaven (I) representerer *enhet* [*Einheit*] kvinten (II) representerer *opposisjon* [*Zweiheit*] og den store tersen (III) representerer *forening* [*Verbindung*] (Klumpenhouwer, 2002, s. 460). Symbolene og deres forklaring har en tydelig parallell til hegeliensk dialektikk.²⁰ Ved så å stable enhetene på ulike måter kan Hauptmann generere ulike akkorder og skalaer.

Durakkorden blir forklart ved at det dannes en kvint ut fra grunntonene som her er C (I-II) og at det fra samme grunntonen dannes en stor ters (I-III) [figur 31]



Figur 31: Hauptmann sin forklaring av durakkorden (Hauptmann, 1888, s. 16)

For å generere mollakkorden speilvender Hauptmann prosessen som er illustrert over. Slik kan det sies at mollakkorden er en omvendt durakkord. Skjønt akkorden genereres på denne måten påstår ikke Hauptmann at vi hører denne akkorden nedover, slik som Riemann og Oettingen senere vil foreslå (Harrison, 1994, s. 228). Han beskriver den som å være mere

²⁰ Etter Hegeliensk treenighet kunne vi sagt Tese (I), Antitese (II) og Syntese (III).

passiv av natur, og at dens fallende konstruksjon gir den en trist karakter i motsetning til durakkorden (Hauptmann, 1888 ,s. 16-17) [figur 32].

II — I
 F ab C
 III—I,

Figur 32: Hauptmann sin forklaring av mollakkorden (Hauptmann, 1888, s. 17)

På lignende måter genererer Hauptmann dur og molltoneartene. Samme logikk leder frem mot en toneart han kaller for *moll-dur tonearten* [figur 33] som er verdt å nevne. Her forklarer Hauptmann at vi får en blanding mellom elementer fra både dur og mollskalaen. Tonika har durkvalitet, mens subdominant derimot har mollkvalitet. Han forklarer videre at denne tonearten sjelden opptrer gjennom et helt stykke, men er til stede ved slike tilfeller der en forminket septimakkord på syvende trinn oppstår i dur. Den er også tilstede ved plagale kadenser i dur der subdominanten er en mollakord (Hauptmann, 1888, s. 21f). I eksempelet under blir treklngen G-dur brukt som tonika (tonen b=h i dette eksempel).

II—III—I I—III—II
 C eb G b D f# A
 I—III—II

Figur 33: Hauptmann sin moll-dur toneart (Hauptmann, 1888, s. 22).

Etter Hauptmann skulle teoretikeren Hermann von Helmholtz (1821-1894) forske videre på de samme fenomenene, men derimot med helt andre metoder. Helmholtz var en fysiker og tok heller bruk av naturvitenskapens fysikk og fysiologi for å komme frem til sine resultater, i motsetning til Hauptmanns mer åndelige tilnærming gjennom logikk og metafysikk. Daniel Harrison har beskrevet forholdet mellom disse to teoretikerene på komisk vis ved å bruke Hauptmanns hegelianske termenologi for å beskrive Hauptmann som *tese* og Helmholtz som *antitese* (Harrison, 1994, s. 234). Helmholtz stilte seg også i en viss grad tvilende til Hauptmann sin dualisme på bakgrunn av sine resultater fra fysiske eksperimenter på overtonerekken. For

Helmholtz måtte mollakkorden være mindreverdige i forhold til durakkorden (Klumpenhouwer, 2002, s. 462f).

Senere skulle teoretikeren Arthur Joachim von Oettingen (1836-1920), prøve å forene Hauptmanns logiske argumenter med Helmholtz sine akustiske og fysiologiske argumenter. Slik kan Oettingen nærmest beskrives som *syntesen* hvis vi skal trekke den hegelianske sammenligning enda et stykke videre.

3.4.2 Hugo Riemann

Hugo Riemann (1849-1919) har en helt spesiell plass i musikkteoriens historie. Hans posisjon som en ledende musikkforsker, musikkhistoriker, musikkteoretiker, estetiker og pedagog, ga ham en enorm innflytelse på musikklivet ved århundreskiftet. Koblet sammen med hans enorme produksjon av tekster har dette muligens gjort ham til den største musikkforskeren gjennom tidene (Harrison, 1994, s. 252f). Autoriteten Riemann hadde over et så stort spenn av musikkdisipliner var noe han sørget å benytte seg godt av. Thomas Christensen har påpekt at Riemann i sin historie om musikkteorien, *Geschichte der Musiktheorie* (1898), har vært sterkt farget av «Whiggism»²¹, der Riemann tolker tidligere teoretikers oppdagelser som trinn på veien til sine egne teorier om dualisme og funksjonsteori (Christensen, 2002, s.15). Daniel Harrison påpeker at Riemann gjorde et selektivt historiarbeid der han tok med det som passet med hans egne teorier og utelot det som kunne komme i konflikt med dette. Han trekker særlig fram Riemann sin tolkning av Zarlino som en tidlig dualist, som et eksempel på en slik tolkning, noe også Carl Dahlhaus har kritisert (Harrison, 1994, s. 259). Ludwig Holtmeier nevner at Riemann sitt musikkleksikon også fungerte som en «propagandamaskin» der han kunne fremme sine egne teorier og angripe andres (Holtmeier, 2011, s.4), noe vi skal se eksempler på senere (s.97).

Riemann hadde et brennende ønske om å sette igjen fotspor i den store musikkhistorien, og i denne prosessen utnyttet han sin autoritet. Hans krasse kritikk av andre teoretikere, samtidig som han selv var svært sensitiv mot kritikk, gjorde at han ble meget upopulær i flere kretser (ibid, s. 3f). Likevel hadde han en så stor plass i sin samtid at ingen kunne ignorere han, og hans sterke pågangsmot og stahet koblet sammen med en rekke originale ideer har ført til at han virkelig klarte å sette igjen flere dype avtrykk.

Spekulativ orientering

Dualisme

I sin artikkel *Der Natur der Harmonik* (1882) skriver Riemann at det var beklagelig at en slik stor tenker som Rameau ga opp å utforske undertonerekken etter at fysikeren d'Alembert overbeviste ham om at den ikke eksisterte. Dette mente Riemann hindret Rameau fra å utvikle

²¹ En lineær form for historietenkning der menneskeheten gradvis beveger seg mot et mål definert fra vårt ståsted.

et dualistisk system. Videre påpeker Riemann andre av Rameau sine geniale oppdagelser som, oppdagelsen av omvendinger, taus grunntone og den tillagte seksten i subdominantakkorden (F-A-C-D) (Steege, 2011, s. 71). Alle disse oppdagelsene skulle i stor grad påvirke Riemann sin egen funksjonsteori.

Selv om undertonerekken [figur 34] ikke fikk noen betydning for Rameau, skulle den derimot få en sentral plass i Riemann sine teorier. Det var gjennom Oettingen at Riemann hadde blitt kjent med teorien om undertonerekken (ibid, s. 77). Denne fungerer som en nøyaktig speilvending av overtonerekken, og trekker dermed Hauptmanns ideer om speilvending enda lengre. Et vesentlig punkt for Riemann er at tonen som genererer undertonerekken også vil fungere som grunntone i mollakorden, kalles da for *hovedtone* [*hauptton*], akkurat slik som grunntonen som genererer overtonerekken fungerer som grunntone i durakkorden. Hvis vi da genererer en undertonerekke på tonen (E) vil denne gi oss det vi kjenner som treklengen a-moll, men som Riemann kaller for en «underklang» på E.



Figur 34: Riemann sin undertonerekke (Steege, 2011, s. 77). Tegnet * indikerer undertoner som ikke er tempererte.

Hvorvidt undertonerekken var et faktisk akustisk fenomen, hadde Riemann ulike holdninger til i løpet av sitt liv. Til å begynne med mente han at undertonerekken var et subjektivt fenomen skapt av fysiologiske prosesser som tok sted inne i øret. I 1875 ble han derimot overbevist om at undertonerekken var et objektivt fenomen, at den faktisk eksisterte akustisk (Gollin, & Rheding, 2011, s. 165), noe han argumenterer for i artikkelen *Die objective Existenz der Untertöne in der Schallwelle* (1875). I 1891 hadde denne påstanden blitt noe mere beskjeden der Riemann mente at undertonerekken ikke kunne høres siden den ble utlignet grunnet interferens, men likevel var en del av lydbildet. Teorien om en objektiv undertonerekke skulle Riemann høste mye kritikk for blant annet av Capellen, slik som nevnt tidligere, og Ary Belinfante (1870-1924) som stilte kritiske spørsmål til hvordan funksjonsteorien var basert på dualisme. I sin artikkel *Das Problem des harmonischen Dualismus* (1905) prøver Riemann å besvare anklagene, og er tvunget til å forlate ideen om undertonerekken som et fysisk fenomen. Mot slutten av sitt liv søker Riemann mot

psykologien for å forklare sine ideer, slik som i artikkelen *Ideen zu einer 'Lehre von den Tonvorstellungen'* (1914/1915) (ibid, s. 165f). Daniel Harrison har beskrevet Riemann som «en agnostiker som går i kirken» i sin tro på undertonerekken (Harrison, 1994, s. 256). Han hadde mistet troen men fortsatte likevel.

Uansett hvorvidt undertonerekken eksisterer eller ikke, har den hatt stor påvirkning på Riemann sine teorier. Ideen om at kvinten i en mollakkord er den «faktiske grunntonen», [*Hauptton*] er et konsept han holder fast på selv om det byr på flere problemer som han skal bli kritisert for. Det faktum at han selv påpeker at denne «grunntonen», altså kvinten i mollakorden, er den tonen man enklest kan utelate, er med på å underbygge en skepsis mot Riemann sin dualistiske måte å lese akkorder på (Bent, 2011, s. 169). Samtidig er det vel neppe noen pedagogisk genistrek å skulle tenke dur og mollakkordene i ulik retning, da dette fort kan overkomplisere arbeidet. Heinrich Schenker var også svært kritisk til denne måten å tenke akkorder på, siden det var åpenbart at alle komponister gjennom tidene hadde tenkt akkorder oppover (Schenker, 1954, s. xxvi).

Funksjonsteori

Riemann sin funksjonsteori var et resultat av en lang prosess der en funksjon i utgangspunktet var en abstrakt kategori, inspirert av Hauptmanns dialektikk, hvor flere akkorder i en rekke kunne utgjøre en funksjon. Senere i Riemanns karriere skulle funksjoner bli koblet opp mot konkrete akkorder og transformasjoner av disse akkordene (Harrison, 1994, s. 265f). En av katalysatorene som ledet til oppfinnelsen av funksjonssymbolene var Riemanns misnøye med Richters bruk av trinnsymboler, adoptert fra Weber, spesielt i situasjoner der ikke-diatoniske akkorder må forklares ved hjelp av mange ulike tonearter. I **[figur 35]** vises et slik eksempel der (a) demonstrerer en analyse basert på Richters trinnsystem, og (b) representerer en eksperimentell analysenotasjon Riemann kaller for [*Klangschlüssel*]. Denne metoden har opphav i hans bok *Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre* (1880). (ibid, s. 275f).

The image shows a musical staff with five measures of chords. Below the staff are two rows of chord symbols. The first row, labeled 'a', shows: C: I, —, —, V⁷, I. The second row, labeled 'b', shows: C⁺, $\frac{6}{3} >$, $f \frac{1}{6} <$, g⁷, C⁺. The symbols between the rows are: f: V, III, —, —, —; c: VI, —, V⁷; g: V⁷.

Figur 35: Riemann sin problematisering av trinnsystemet (Harrison, 1994, s. 277).

Selve funksjonssystemet med funksjonssymbolene ble først introdusert i boken *Vereinfachte Harmonielehre* (1893), hvor også begrepet «funksjon» blir brukt for aller første gang. I Riemanns funksjonsteori er det ikke lenger skalaen som er fundamentet for en toneart, men heller et gravitasjonsfelt, slik som Rameau formulerte, der samspillet mellom de tre funksjonene *T* (Tonika), *S* (Subdominant) og *D* (Dominant) artikulerer en toneart. Disse funksjonene blir tydeligst definert av toneartens hovedtreklanger [figur 36].

The diagram shows two triads. The left triad is for major (D, S, T) and the right for minor (D+, T, S). The notes are: Major: f, a, c (S); f, a, b, c, e, g (T); g, b, d (D). Minor: d, f, a (S); a, c, e, g#, b (T); e, g, b (D+).

Figur 36: Riemann sine funksjoner representert av hovedtreklangerne i dur og moll (Riemann, 1896, s. 8).

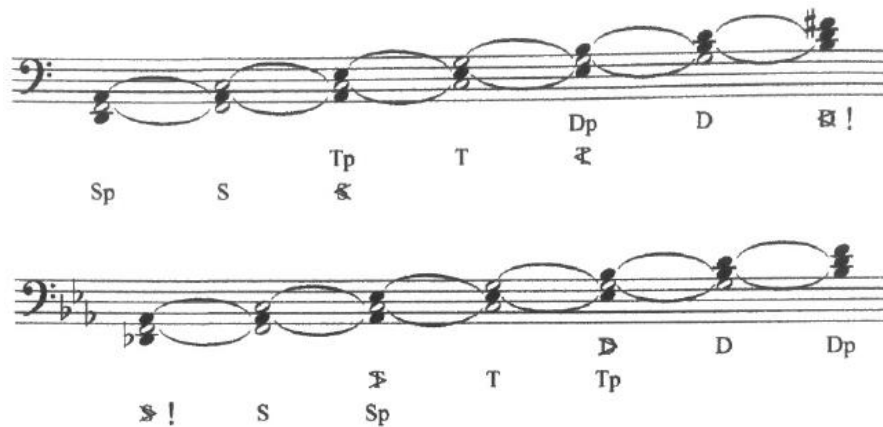
Å kalle disse tre akkordene for hovedtreklanger og gi dem navnene tonika, subdominant og dominant var ikke noe nytt. Både Weber, Richter, Sechter og mange andre teoretikere brukte disse begrepene. En felles arv nesten alle teoretikere hadde fra Rameau. Det som derimot var nytt med Riemann, var at alle de øvrige akkordene som eksisterer blir sett på som transformasjoner av disse tre akkordene og funksjonene de representerer. Alle akkorder kan

dermed forklares som en av disse tre funksjonene. På denne måten hadde Riemann klart å redusere trinnteoriens syv symboler for skalatrinnene til et nettverk artikulert av tre funksjoner, derav navnet på boken som på norsk kunne hett «Forenklet harmonilære».

Dominantakkorden, som en durtreklang i moll, kan forklares utfra Riemanns generering av hovedfunksjonene. Samtidig blir det mulig med en mollsubdominant i dur [figur 36]. Dette viser tydelig slektskap til Hauptmann og hans idè om *moll-durtonearten* [figur 38].

For ytterligere å forklare akkorder i tonearten benytter ikke Riemann seg av den diatoniske skalaen, men heller av konseptet som heter *akkordrepresentasjon* [*Klangvertretung*]. Dette konseptet har sitt utgangspunkt i at en enkelt tone representerer enten en dur eller mollakkord, som enten grunntone, ters eller kvint i denne (Harrison, 1994, s. 263f). I videre forstand betyr dette at alle akkordsammenstillinger kan reduseres til enten en dur eller molltreklang, og i siste rekke kan disse akkordene representere en av hovedtreklange og deres funksjoner *T*, *S* og *D* (Hyer, 2011, s. 102).

I denne prosessen innfører Riemann konseptet *stedfortrederklanger* [*Stellvertreterklänge*]. Alle hovedtreklange kan transformeres til akkorder som kalles for *Parallellklanger* [*Parallelklänge*] eller *ledetonevekselklanger* [*Leittonwechselklänge*]. I førstnevnte blir akkordens kvint erstattet med en stor sekst. Her er det viktig å huske på at hva som er akkordens kvint er basert på den dualistiske forståelsen av akkorder. I treklangen C-dur er tonen *g* kvint og blir erstattet av tonen *a*, som gir oss en a-moll treklang. I treklangen a-moll er derimot *a* regnet som kvint utfra den dualistiske grunntonen [*Hauptton*] og denne blir så erstattet med tonen *g* (en stor undersekst) som gir oss en C-dur treklang. I *ledetonevekselklanger* blir akkordens grunntone erstattet med sin ledetone. I C-dur treklang blir tonen *c* erstattet med *h*, hvilket gir akkorden e-moll. I a-moll treklang blir tonen *e* (den dualistiske grunntonen) erstattet med tonen *f* noe som gir oss en F-dur treklang. I tabellen under blir disse transformasjonene indikert med ytterligere symboler for å illustrere hvilken funksjon de stammer fra. Symbolet *p* blir brukt for å indikere parallellklanger og symbolene < og > blir brukt for å indikere ledetonevekselklanger. Symbolet ° blir ofte brukt for å indikere hovedtreklange som er mollakkorder, eller at stedfortrederne som er transformert fra mollakkorder. Symbolet + blir da brukt for å indikere durakkorder (disse symbolene brukes ikke i [figur 37]).



Figur 37: Hoved og bitreklanger i dur og moll (Hyer, 2011, s. 106).

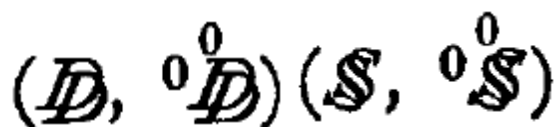
I prosessen der en hovedtreklang blir transformert til en bitreklanger, altså parallelltreklanger eller ledetonevekselklanger, blir den nye tonen ansett som dissonans selv om den klinger konsonant. Dette prinsippet kalles for *Tilsynelatende konsonans* [Scheinkonsonanz] (Hyer, 2011, s. 102/104).

En kan også tilføye en ekstra «dissonant» tone til en treklanger slik at vi får firklanger. Dette kalles for *karektersitiske dissonanser* [Characteristische Dissonansen] som særlig tilføyes *S* og *D* treklanger. Symboler som ^{7,6}, til høyre for funksjonssymbolet indikerer at dissonansen tilhører en «overklang» (durakkord) og måles da oppover fra akkordens faktiske grunntone. Symboler som ^{VII,VI} indikere dissonanser som tilhører en «underklang» og måles nedover fra den dualistiske grunntonen. Slik gir følgende symboler i C-dur toneart følgende akkorder: *D*⁷ = (g-h-d-f). *S*⁶ = (f-a-c-d). I a-moll får vi følgende resultat: *D*^{VI} = (h-g-e-d). *S*^{VII} = (a-f-d-h). Merk at symbolet ° i sitnevnte akkorder ikke brukes for å understreke at de er «underklanger». Riemann forklarer her at funksjonene *D* og *S* låner toner fra hverandre for å bli firklanger (Riemann, 1896, s. 55ff). Ved en slik forståelse av dissonanser ser vi at Riemann har en tydelig link tilbake til Rameau sin subdominantakkord med tillagt sekst [figur 8].

Det er åpenbart at dualismen spiller en viktig rolle i Riemanns forklaring av det tonale nettverket ved en totalt symmetrisk generering av akkorder i dur kontra moll. Dette gir oss noen akkorder som tradisjonelt sett ikke har noen klar relasjon til tonearten, slik som dominantvekselakkorden, som i [figur 39] er en h-moll treklanger i C-dur. På den annen side får vi en logisk forklaring av den neapolitanske akkorden i moll som en subdominantvekselakkord i moll. Den diatoniske andretrinnsakkorden i moll (h-d-f i a-moll) forsvinner derimot ut av systemet. Dette blir av Ludwig Holtmeier beskrevet som det sorte hullet i funksjonsteorien

(Holtmeier, 2011, s. 13). Den er dog mulig som S^{VII} hvor akkordens [*hauptton*] er utelat, en tolkning Riemann selv foreslår (Riemann, 1896, s. 70).

Bidominanter [*Zwischendominanten/Klammerdominante*] er et konsept som kan sies å ha en lang historie, og selve ideen stammer ikke fra Riemann. Vi har sett at Sechter var inne på samme idé, men fra en helt annen innfallsvinkel basert på relaterte diatoniske skalaer, som resulterte i Schenkers begrep [*Tonikalisierung*]. Riemann var derimot personen som oppfant begrepet [*Zwischendominanten*] [figur 38], samt den første som ga den et eget analysesymbol (Holtmeier, 2011, s. 9). Hvis dominant og subdominant symbolene vises i klammer: (*D*) og (*S*), indikere dette at de tilhører påfølgende akkord. (*D*) – *Tp* vil i C-dur tonalitet utrykke progresjonen E-dur – a-moll. Riemanns systematiske bruk av dette konseptet var også originalt, spesielt for å kunne vise at situasjoner som tidligere teoretikere hadde sett på som modulasjoner [figur 37] kunne oppfattes som å ta sted under samme toneart. Disse bidominantene sammen med Hauptmanns moll-durtoneart [figur 33] gjorde det mulig for Riemann å analysere komplisert romantisk harmonikk, uten å måtte ty til overflødige modulasjoner (Holtmeier, 2011, s. 11).



Figur 38: *dominantens dominant og subdominantens subdominant*

I Riemann sitt system, blir det klart at bitreklangene innad i tonearten kan utøve forskjellige funksjoner avhengig av akkordenes kontekst. Dette skulle kunne gi en stor fleksibilitet i tolkning av akkorder. Denne fleksibiliteten blir derimot noe problematisk siden Riemann ikke klarer å gi tilstrekkelig med retningslinjer til eleven i hvordan han skal ta sine valg. I *Vereinfachte Harmonielehre* gir Riemann enkelte retningslinjer der han viser hvilken funksjon man skal designere på en akkord som kommer mellom to hovedtreklanger. Hvis vi tar treklangen a-moll som eksempel i tonearten C-dur, vil denne ha funksjonene *Tp* hvis den kommer mellom *T* og *S*. Det blir da snakk om en forlengelse av tonikas funksjon. Samme type forlengelse vil da finne sted mellom *S* og *D*, som gjør at vi får *S – Sp – D*. Mellom *D* og *T* blir det da *D – Dp – T*. I alle eksemplene blir den første akkordens funksjon forlenget. Daniel Harrison påpeker at Riemann likevel gang på gang ignorerer disse retningslinjene selv

(Harrison, 1994, s. 288). Det er tydelig at [*Leittonwechselklänge*] også kan utfylle lignende funksjonsforlengelser (Riemann, 1896, s. 80).

Det er ikke bare bitreklange som kan tolkes til å ha ulike funksjoner. I ytterste konsekvens kan hvilken som helst akkord ha hvilken som helst funksjon, noe som blir tydelig hvis vi ser på Riemanns analyser av Beethovens klaversonater. Slike fleksibiliteter ved tolking av akkorder kan finne sted grunnet tillagte dissonanser i en akkord, akkordfremmede toner og alterasjon av akkordtoner (Harrison, 1994, s. 284f). I [figur 39] viser Riemann i sin analyse av Beethovens klaversonate op. 90, at akkorden på første slag i andre takt, kan tolkes til å representere alle tre funksjoner (ibid, s. 291). Passasjen under er i alle disse tilfellen tolket i tonearten h-moll.

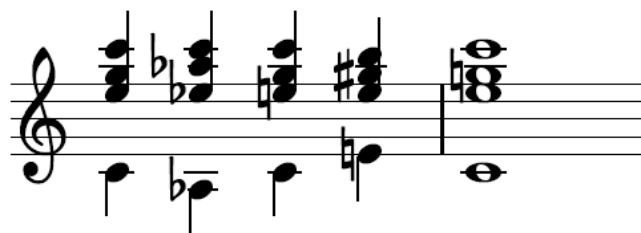
Figur 39: Riemann analyse av Beethoven op.90 1. sats takt 68-71 (Harrison, 1994, s. 291).

Ut fra slike analyser blir det tydelig at Riemann ikke nødvendigvis mente at en funksjon må representere et sett med bestemte akkorder. En funksjon kan også representere krefter som spenning og avspenning, som av ulike personer kan oppfattes ulikt. Funksjon kan dermed være et subjektivt fenomen, i motsetning til den mer formaliserte objektive varianten som blir uttrykt i hans lærebøker.

Riemanns store interesse for kadensmønstre ledet han senere i karrieren til å prøve å forklare at ulike skuffende kadensopløsninger i realiteten alltid kan oppfattes som *S-D-T* progresjoner. Den velkjente skuffende kadensen V-VI som i C-dur toneart gir (G-dur - a-moll) har Riemann allerede klart å forklare ved bruk av *Tp* i siste ledd *D-Tp*. Han hadde derimot store problemer med å forklare kadensen V-IV (G-dur - F-dur) siden denne som *D-S* ikke stemte over ens med kadensmodellen, han aksepterte likevel denne løsningen på bakgrunn av noen bedre forklaring. I femte utgave av *Handbuch der Harmonielehre* (1912) klarte han å

få denne siste akkorden til å passe inn i kadensmønsteret ved å gi *T* funksjonen en dobbel transformasjon. Først blir den en *Tp* (a-moll) gjennom paralleltransformasjon for så å utføre en ledetonevekseltransformasjon > som da gir resultatet *Tp* (F-dur). (Rheding, 2003, s. 75f). Det er tydelig at en slik tolkning er ment å fortelle oss at akkorden som kommer etter en dominant forventes å være en tonika, og at denne forventningen vil være tilstede selv om vi når en akkord som tilsynelatende ikke har denne funksjonen. Dette er dermed et godt eksempel på den sentrale plassen psykologi har i Riemann sin funksjonsteori.

Som tidligere nevnt søkte Riemann å forklare større tonale sammenhenger, som tidligere måtte forklares med modulasjon, ved hjelp av funksjonsharmonikken. I denne prosessen skilte han mellom begrepet [*Tonart*] som beskriver diatonisk tonalitet med utgangspunkt i skalaer og [*Tonalität*] som viser større kromatiske sammenhenger. I [figur 40] illustrer Riemann en kromatisk mediantkadens som eksempel på en progresjon som må forstås på bakgrunn av [*Tonalität*] begrepet.



Figur 40: Riemanns kromatiske kadens (Kopp, 2011, s. 401).

Den funksjonelle beskrivelsen Riemann gir disse kromatiske mediantene er av David Kopp beskrevet som «spesielle tilfeller» som ikke blir tilstrekkelig integrert i systemet, og illustrer slik problemer med å forstå denne progresjonen funksjonelt (Kopp, 2002, s. 100). Av nyere teoretikere som følger i Riemann sine fotspor (Neo-Riemannere), blir progresjonen over brukt som eksempel på en ikke-tonal relasjon mellom treklanger (Kopp, 2011, s. 401).

At funksjonsteorien opprinnelig har røtter i et så fleksibelt system, er det ikke alle som er klar over i dag. Riemanns ønske om å kunne gjøre nyanserte og sofistikerte analyser der funksjoner er løsrevet fra dogmatiske regler kommer i konflikt med den pedagogiske presentasjonen av systemet. Riemanns egen interesse for analyse av musikk er også åpenbar. Han skal ha uttalt «Analyse er den beste delen av komposisjonsstudiet²²» (Holtmeier, 2011, s. 48). Det er ingen

²² «Die Analyse ist des Kompositionsstudiums bester Teil.

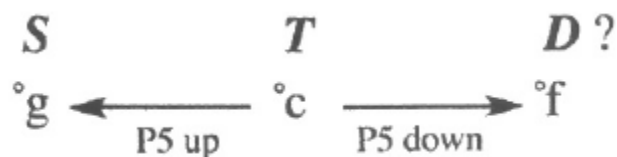
tvil om at Riemanns funksjonsharmonikk ga idéer for et nytt, kraftig verktøy for mere nyanserte analyser. På den andre siden kan man derimot stille spørsmål til systemet som en metode for å lære seg komposisjon og håndverk. *Vereinfachte Harmonielehre* inneholder et hav av kompliserte funksjonssymboler, og en rekke regler for akkorddoblinger og stemmeføringer som tilsynelatende ikke har noen forbindelse til praksis. At boken har uttrykket «forenklet» i tittelen, kan på mange måter nærmest virke som en vits. Ludwig Holtmeier påpeker at så godt som hele Riemann sitt pedagogiske opus forvitret kort tid etter hans død, antageligvis mye grunnet den kronglete pedagogikken og systemets åpenbare ujevnheter, men likevel skulle hans teorier blomstre i mange ulike retninger (Holtmeier, 2011, s. 5).

Ironisk nok kan det virke som at Riemann selv må ha forstått at funksjonssystemet hadde sine praktiske svakheter. I sin bok om partiturspill *Anleitung zum Partiturspiel* (1902) gitt ut nesten 10 år etter *Vereinfachte Harmonielehre*, anbefaler Riemann studenten å lære seg generalbass. For å spille orkesterpartitur ved klaveret er det generalbassteknikker som brukes for å forenkle det man skal spille hurtig. Funksjonssymbolene har ingen plass i denne boken.

Dualisme kontra funksjonsteori

Selv om dualismen var frøet som skulle lede fram til funksjonsteorien, er det mange som har påpekt at det finnes motsetninger mellom disse tankesettene, på tross av de dualistiske elementene vi tydelig har sett at er til stede i Riemann sitt system. Ludwig Holtmeier mener at Riemanns introduksjon av funksjonssymbolene på mange måter utgjorde en form for kapitulasjon for dualismen, uten at Riemann selv var klar over det. Det skulle også vise seg at de fleste av Riemanns etterfølgere skulle gå for en «monistsisk» variant av funksjonssystemet (Holtmeier, 2011, s. 6f).

Ary Belinfante skulle som tidligere nevnt stille noen vesentlige spørsmål angående dualismens plass i funksjonsteorien. Siden molltonearten ble presentert som den nøyaktige speilvendning av durtonearten, burde ikke da dominanten i moll ligge kvinten under tonika og subdominanten kvinten over?



Figur 41: Belinfantes forslag til hvordan funksjonene i molltonearten burde oppfattes dualistisk (Klumpenhouwer, 2011, s. 201).

Riemann skulle komme med et svakt motargument mot denne påstanden i atikkelen «*Das problem*». Her argumenterer han med at begrepene tonika, subdominant og dominant ikke var noe nytt han hadde innført, men oppsto med Rameau. Han hadde derfor beholdt disse begrepene med deres opprinnelige betydning, og så ingen grunn til å endre disse når han beskrev molltonearten. Videre understreker Riemann at dominanten helt tydelig har ulik betydning i dur og molltonearten (Klumpenhouwer, 2011, s. 200ff).

Henry Klumpenhouwer sier at nesten alle teoretikere mener at Riemann feilet i å forene sin funksjonsteori med dualismen (ibid, s. 200). Han mener derimot at de har misforstått Riemann sin dualisme da de prøver å forklare den gjennom «monistiske» øyne, slik som Belinfante og Dahlhaus har gjort (ibid, s. 204). Klumpenhouwers forsvar av Riemann er dessverre for langt og komplisert til å kunne viderefordles her.

Praktisk orientering

I *Vereinfachte Harmonielehre* er det spesielt en oppgavetype som er mye benyttet. Den innebærer at man får oppgitt en rekke funksjoner med mer eller mindre informasjon om hvordan bass og sopranstemmen skal utformes. I disse oppgavene indikeres også den harmoniske rytmen. Denne rekken skal så realiseres i firstemmig sats av eleven. Utover dette er den klassiske sopran eller basslinjeoppgavene med ulik grad av informasjon også vanlig. Det finnes i tillegg til dette også oppgaver i femstemmig sats. I kapittelet om modulasjon demonstrerer Riemann ulike muligheter for modulasjon ved å omtolke funksjoner.

3.4.3 Riemanns etterfølgere

Om enn mye kritisert, skulle Riemann sine teorier vise seg å ha stor innflytelse på kommende teoretikere. Ludwig Holtmeier har påpekt at spesielt tre elementer fra Riemann sin teori har vist seg bærekraftige.

1. Konseptet om akkordrepresentasjon [*Klangvertretung*], (som videre førte til konseptet om stedfortredere [*Stellvertreterklänge*])
2. Konseptet om bidominanter [*Zwischendominanten*]
3. Funksjonssymbolene

Han påpeker også at disse elementene har hatt ulik grad av innflytelse, hvorav det første elementet i listen [*Klangvertretung*] har hatt størst utbredelse, mens det siste elementet, funksjonssymbolene, har hatt minst utbredelse (Holtmeier, 2011, s. 9). Her er det også viktig å huske på at de to første elementene ikke utelukkende har sitt utspring hos Riemann, noe flere av etterfølgerene skulle kommentere, men som også blant annet finnes hos teoretikere som Simon Sechter. Likevel kan det sies at ingen teoretikere før Riemann klarte å artikulere disse konseptene like tydelig. Som vi kan se er ikke dualisme en del av denne listen, et konsept nesten alle Riemann sine umiddelbare etterfølgere hadde problemer med å fordøye.

3.4.3.1 Innflytelse på trinnteori

Et av Riemann sine viktigste mål var å erstatte trinnsymbolene med sine egne funksjonssymboler. Det var derimot mange som mente at trinnsystemet hadde sine praktiske fordeler og at Riemanns viktigste konsepter fint kunne tilpasses dette systemet.

Et av Riemann sine største nederlag i sitt prosjekt om å erstatte trinnsystemet med funksjonssymbolene, var at hans mest kjente elev Max Reger (1873-1916) valgte å bruke trinnsymboler i sin bok *Beiträge zur Modulationslehre* (1903). Saken blir ikke noe bedre av at Reger publiserer en artikkel der han åpnet erklærer at han foretrekker Richters trinnsymboler, samt er imot konseptet om dualisme. Videre påstår han at flere av Riemann sine «konsepter» har vært godt kjente før han artikulerte dem, slik som ideen om paralleklanger og begrepene tonika, subdominant og dominant. Han erkjenner derimot en viss innflytelse når det gjelder forståelsen av den neapolitanske sekstakkorden (Harrison, 1994, s. 296ff).

I München skulle teoretikerne Rudolf Louis (1870-1914) og Ludwig Thuille (1861-1907) gi ut sin *Harmonielehre* (1907), som av Robert W. Wason er beskrevet som en syntese mellom gunnbassmetoden fra Wien og funksjonsteorien fra Leipzig (Wason, 1985, s. 121). Dermed

kunne disse teoretikerne også blitt beskrevet under forrige kapittel. Hvor disse blir riktige å plassere, blir ikke noe enklere av at det finnes en uenighet mellom ulike historikere om hvorvidt grunnbassen og Simon Sechter eller funksjonsteorien og Hugo Riemann hadde størst innflytelse på disse personene. Robert W. Wason mener generelt at Riemann sin innflytelse på kommende teoretikere er noe overvurdert (ibid, s. 115), mens Ludwig Holtmeier på sin side, i respons til Wason, mener at den heller ikke må undervurderes (Holtmeier, 2011, s. 5). Selv om Louis og Thuilles harmonilære i dag nesten er glemt, på tross av sin enorme popularitet før andre verdenskrig (Holtmeier, 2004, s. 249), påpeker både Wason og Holtmeier at boken er av svært høy kvalitet. Holtmeier mener også at den markerer et høydepunkt for grunnbassteori fra Wien og funksjonsteori fra Leipzig (Holtmeier, 2011, s. 39).

Louis og Thuille var misfornøyde med at de fleste teoretikere fra midten til slutten av 1800-tallet hadde sitt hovedfokus på spekulative og deduktive metoder for å lage sine harmonilærebøker. Fokus lå på å utvikle harmonisystemnene innenfra og ut, uten å ta hensyn til den faktiske musikalske praksis. Dette ledet ofte til abstrakte harmonilærebøker slik Richter, Sechter og Riemann produserte, med strenge regler for stemmeføring og doblinger. Louis og Thuille hadde dermed et ønske om å forbedre denne defekten ved å bringe inn mer materiale fra musikk litteraturen, slik som Gottfried Weber hadde gjort i sin tid. Vi får slik en ny empirisk vinkling som søker å knytte tettere bånd til praksis, men likevel dra nytte av spekulative nyvinninger. Således blir analyser av faktisk musikk dratt inn i bøkene igjen, hvilket også Schenker benyttet seg av (Wason, 1985, s. 116f).

Slik som Reger, var Louis og Thuille kritiske mot dualismen og deres bok er tydelig forankret i et monistisk syn. Det er derimot åpenbart at flere av Riemann sine konsepter har inspirert deres arbeid. De forklarer at bitreklange er modifikasjoner av hovedtreklange på en måte som samsvarer tydelig med Riemanns teori om [*Stelvertreterklänge*]. De bruker også Riemann sitt begrep funksjon. De krediterte derimot ikke Riemann for noen av disse ideene, noe som ledet han til å skrive en kritikk av boken der han anklager Louis og Thuille for plagiat. Louis tok til ordet for å svare på denne kritikken, på samme måte som Reger, ved å påpeke at disse ideene ikke var noe nytt med Riemann. Han må likevel erkjenne at teorien om stedfortredere var inspirert av Riemann, men understreker tydelig at disse idéene også finnes hos andre teoretikere. Louis påpeker at Riemann sin kritikk kan komme av at han så boken som en sterk konkurrent mot sine egne lærebøker. Det er åpenbart at flere av Riemann sine teorier kan

overføres til trinnsystemet, noe Riemann også må ha forstått. Likevel nekter Riemann for at trinnsymbolene kan artikulere hans teorier på samme måte som funksjonssymbolene (Harrison, s. 298-302).



Figur 42: Eksempel på notering av stellvertreter (Louis & Thuille, 1920, s. 103).

I [figur 42] vises et eksempel på hvordan Louis og Thuille noterer stedfortrederakkorder. I dette eksempelet ser vi at akkorden på tredje trinn blir gitt en dominantfunksjon ved å putte symbolet (V) i parentes ved siden av. I andre analyser kan vi finne følgende notasjon II (IV) som indikerer at akkorden på andre trinn har subdominant funksjon.

Riemanns teorier kan også sies å ha hatt en påvirkning på flere amerikanske trinnteoretikere nærmere vår egen tid. I Walter Piston (1894-1976) sin *Harmony* (1962) finner vi et eget kapittel om bidominanter, der konseptet blir forklart utfra en funksjonell forståelse (Piston, 1962, s. 162f). Piston noterer disse akkordene ved å sette sammen to romertall med skriften «of» imellom. Første romertall indikerer funksjoner som dominant eller subdominant og andre romertall indikerer hvilket trinn denne funksjonen leder til. $V_{of}V$ indikerer da dominantens dominant, $IV_{of}IV$ er subdominantens subdominant, $V_{of}III$ er mediantens dominant osv. Piston bemerker videre at bitreklange ofte brukes for å «dekorere» hovedtreklange, hvorav han også påpeker at akkorden på andre trinn kan oppfattes som en stedfortreder for subdominanten (ibid, s. 32f). Han innfører derimot ikke noen spesiell notasjon for å understreke stedfortredere.

3.4.3.2 Arven av funksjonssymbolene

Dear Willi Maler ... I think it would be in the interest of your book if you emphasised that 'simplification' principally means the emancipation from Riemann's doctrine of the wretched dualism, which means emancipation from thinking in terms of descending minor chords. When they see functional notation most people think, 'A-ha, Riemann! We already know about that! That's the method with the down-hanging minor chords, and is basically useless'. For that reason it is important to point out that these signs are only used monistically ... Many theory teachers are not able to free themselves from the nice old bourgeois Roman numeral theory. (Brev fra Herman Grabner til Wilhelm Maler, 1941, sitert fra Holtmeier, 2004, s.256).

Grabner og Maler kan sies å være de viktigste figurene i retningen som fortsatte å bruke funksjonssymboler etter Riemann. Grabner studerte med Reger og lærte å kjenne funksjonsteorien gjennom han. Regers negative holdning til dualisme kan ha påvirket Grabners holdning til dette temaet, og et av hans viktigste mål ble å skille funksjonsharmonikken fra dualismen, men fortsatt beholde funksjonssymbolene. Her valgte Grabner ikke å følge Regers trinnmetode, men heller gå tilbake til Riemann sine symboler, grunnet en overbevisning om symbolenes fordeler i analyse (Harrison, 1994, s. 303).

Som vi har sett tidligere, med Ary Belinfantes kritikk av hvordan funksjonsnetverket ikke var tilpasset den dualistiske tanken, ble neste skritt for Grabner å gjøre endringer slik at akkordene heller ikke måtte genereres dualistisk.

Problemet med Riemann sin dualistiske generering var at den ga noen stedfortrederakkorder som ikke var diatoniske. Naturlig nok, siden Riemann ikke mente at tonalitet var ankret i skalaen. Dette ga som tidligere nevnt stedfortrederakkorder som ikke fantes i toneartens skala. Grabner søkte derfor å justere denne «defekten». Riemann sine [*Parallelklänge*] adopterer han uten endring siden disse i utgangspunktet ga resultater som samsvarte med den diatoniske modellen. [*Leittonwechselklänge*] er derimot problematiske siden de generer ikke-diatoniske akkorder. Derfor innfører Grabner her heller et nytt begrep [*Gegenparallel*] som beskriver en treklang som ligger en ren kvint over parallellklangen. Daniel Harrison påpeker at det i denne prosessen blir uklart hva slags funksjon disse klangene har i forhold til hovedtreklange, og at Grabner her ofrer teoretisk troverdighet ovenfor praktiske forenkling (Harrison, 1994, s. 306).

Det er samtidig verdt å nevne at bevaringen av [*Parallelklänge*], som fortsatt brukes av mange funksjonsteoretikere i dag, er et produkt av dualismen. Parallellklangene ligger en ters under i dur, og en ters over i moll. Ludwig Holtmeier påpeker at dette er et faktum mange lærere ikke er klar over (Holtmeier, 2011, s. 12).

Grabner forlater Riemann sin idé om at de tre funksjonene kan representerer noe mer abstrakt enn de tre hovedtreklange. Hos Grabner er begrepet «funksjon» utelukkende tilknyttet akkorder. Harrison påpeker at Grabner virker mer opptatt av å kunne putte symboler under alle akkorder, og at hans praksis, når alt kommer til stykket, ligner mere på trinnmetoden (ibid, s.305f). Denne tendens gjør at man får inntrykk av at alle akkordene har lik verdi, og hans analyser klarer ikke å skille mellom hva som er vesentlig og uvesentlig (ibid, s. 129). Vi vet også at Grabner var spesielt kritisk til Riemanns analyser av Beethovens klaversonater, som bruker den friere ideen om funksjoner (ibid, s. 306).

Grabners forenkling av funksjonssystemet, som i realiteten brakte det et skritt nærmere trinnteori, sørget for at det kunne overleve pedagogisk. Selv om Grabner var spesielt opptatt av funksjonssystemets analytiske dimensjon, er det likevel hans egen forenkling som har ledet til at dette systemet blir regnet som noe skjørt og ubrukelig i USA, ifølge Harrison (ibid, s. 307).

Ludwig Holtmeier foreslår at Grabner sitt system er en konsekvens av en generell oppfattelse av at musikken på 1920-tallet beveget seg i en polyfon retning og at harmonilære ikke lenger er en passende modell for å beskrive samtidskomponisters praksis. Harmonilæren må derfor bli en disiplin som søker å forstå fortiden gjennom analyse. Holtmeier mener at Grabners funksjonssymboler aldri var ment som verktøy for en teori om komposisjon (Holtmeier, 2004, s. 255). Grabner skulle også aktivt gå inn for at Louis og Thuilles bok ikke skulle bli mer utbredt (ibid,s. 249f).

Grabners interesser for analyse kom derimot i klinsj med nazistenes folkeideologi (ibid, s. 256). I denne prosessen jobbet han hardt for at funksjonsymbolene skulle få monopol fremfor trinnsymbolene, noe Holtmeier mener at den dag i dag har skapt et kunstig skille mellom disse tradisjonene.

The tragedy is that Grabner's battle for functional notation became more and more desperate the further he lost sight of the actual aim – to promote analysis. The strange fetish character of functional notation lies in this time. To this very day, it determines the artificial opposition

between 'functional theory' (*'Funktionstheorie'*) and 'degree theory' (*'Stufentheorie'*) – an opposition that has never otherwise existed in this singular form. (ibid, s. 256)

Nazistene hadde ingen interesser i det teoretiske aspektet ved musikk lære, men var heller interessert i musikken som middel for å skape fellesskapsfølelse. Dette førte til en mer praktisk linje under det tredje riket der den tyske «volkslied» fungerte som modell for undervisningen. Som et resultat av dette forsvant både tekst, musikkseksempler og analyser fra nye utgaver av de tyske lærebøkene, både hos Grabner og Maler samt andre teoretikere, og ble erstattet med volksliedøvelser (Holtmeier, 2004, s. 253f). Mer om dette temaet kan lese under kapittel 2 **(s.18f)**.

3.5 Norge

3.5.1 Gustav Lange

Komponist og musikkpedagog Gustav Lange (1861-1939) ble ansatt som lærer ved musikkonservatoriet i Kristiania i 1889 hvor han arbeidet som musikkpedagog i 48 år. Hans bok *Praktisk Harmonilære* (1897) skulle få stor innflytelse på harmonilæreundervisningen i dette landet hvilket er åpenbart når vi ser at den kom ut i fem forskjellige utgaver hvorav den siste i 1935 (Grinde, 2009). Denne boken er tydelig formet på Ernst Richters *Lehrbuch die Harmonie* (1853). Boken har nesten identisk oppbygning, samme bruk av trinnsymboler (justert variant av Webers modell), og samme abstrakte karakter, men med enkelte eksempler fra musikkitteraturen.

Praktisk orientering

Øvelsene i denne boken er bygget på et firstemmig sats der det enten er oppgaver i å fylle ut generalbass, harmonisere sopranmelodi, eller fylle ut mellomstemmer hvor ytterstemmen er gitt på forhånd. Lange benytter seg derimot, spesielt i kapittelet om modulasjon, av en fremstilling av firstemmig sats på ett system, en pedagogisk idè vi vet at Simon Sechter brukte. I dette kapittelet blir det også gitt oppgaver hvor man skal modulere fra en toneart til en annen uten noen oppgitt bass eller sopranlinje. Lange indikerer at de skal skrives ut på to system. Utover dette slutter boken med en original del som omhandler akkompagnement, hvor Lange demonstrerer hvordan akkordrekker kan realiseres på klaveret ved bruk av en rekke oppfinnsomme teknikker.

3.5.2 Thorleif Eken

Thorleif Eken (1900-1954) sin *Harmonilære* (1948) kan på mange måter sees på som en oppdatering av Gustav Lange sin harmonilærebok.

Spekulativ orientering

Boken benytter samme trinnsystem som hos Lange og har en temmelig lik oppbygning. Videre er den av abstrakt karakter, men har noen få musikkeksempler. Han innfører derimot et kapittel om seks og syvklanger, mens Lange stopper på femklanger, samt et kapittel om harmonisering av kirketoneartmelodier. Eken skriver i sitt forord at han har vært inspirert av Louis og Thuille sin harmonilærebok, hvilket kommer tydelig til syne i hans funksjonelle forklaring av bitreklanger, som i denne boken også blir kalt for *stedfortrederklanger*. Eken

skriver at en toneart egentlig bare har tre funksjoner, som er hovedtreklangene. Bitreklangene blir sett på som stedfortredere av disse akkordene. Han følger opp denne beskrivelsen med en relativt triviell forklaring av hvordan stedfortrederklangene fungerer

Stedfortrederakkordene ligger i alminnelighet en ters under hovedakkordene. En finner altså tonikas stedfortrederakkord på 6. trin, underdominantens på 2. trin og dominantens på 3. trin. Dominanten har også en annen stedfortrederakkord, som brukes mye mer, nemlig den forminskete treklang på ledetonen (Eken, 1948, s. 19).

Dette er egentlig bare en forklaring av det som i Riemann sin terminologi vil være parallellklanger i dur, samt én forkortet dominant. Det gis heller ingen forklaring av hvordan en mediant kan ha ulike funksjoner avhengig av kontekst. Han benytter seg derfor ikke av Louis og Thuilles «klammer» rund trinn for å indikere funksjon.

Praktisk orientering

Vi finner samme type firstemmig satsøvelser som hos Lange. I kapittelet om Modulasjon blir det også gitt oppgaver i å analysere mere utbroderte satser komponert av Eken og noen av hans kolleger.

3.5.3 Anfinn Øyen (og Povl Hamburger)

Organist, komponist og musikkpedagog Anfinn Øyen (f. 1922) jobbet som lærer ved musikkonservatoriet i Oslo fra 1966-69, og var rektor der fra 1969-1973. Han var en pågangsmann for å få etablert musikkhøgskolen i 1973 og jobbet der fra dens åpning til 1990 (Holter, 2016). Øyen jobbet iherdig for å lage en ny harmonilærebok bygget på Hugo Riemann sin funksjonsharmonikk. Han ble ferdig med et utkast til en harmonilære med tittelen *Grunnbok i funksjonell harmonilære* (1971) som senere utviklet seg til læreboken *Harmonilære: funksjonell harmonikk i homofon sats* (1975). Denne boken markerer et paradigmeskifte i norsk satslæreundervisning der funksjonssymbolene skulle bli standardverktøy fremfor trinnsymboler.

Spekulativ orientering

Øyen påpeker i sitt forord at alle norske harmonilærebøker så langt utgitt er bygget på det tradisjonelle og velprøvde generalbass-systemet (Øyen, 1975, s. 5). Han skiller med andre ord

ikke mellom trinnsystemet og generalbassystemet og ser på det som to sider av samme sak.²³ Øyen vil i sin bok innføre det funksjonsharmoniske systemet som stammer fra Hugo Riemann med modifikasjoner gjort av senere teoretikere, som gjør systemet egnet til innføring i harmonisering så vel som analyse. Øyen skriver videre «*Erfaring viser at funksjonslæren overgår alle andre kjente metodiske systemer i å yte hjelp til dem som ønsker å lære dur/moll-harmoniseringens kunst*» (ibid, s. 5). Boken er bygget opp på et abstrakt prinsipp slik som tidligere norske harmonilærebøker, nesten uten eksempler fra musikkitteraturen.

Øyens funksjonssystem er basert på Povl Hamburger sitt modifiserte system presentert i boken *Harmonisk analyse* (1951). Vi skal nå se litt nærmere på innledningene av Hamburgers bok, der det blir gitt en grundig forklaring av dette systemet. Hamburger starter med å beskrive debatten mellom generalbassprinsippet «trinnsystemet» og funksjonssystemets posisjon i musikkundervisningen.

Medens nogle sværger så godt som blindt til princippet, [generalbass] er andre tilbøjelige til nærmest helt at forkaste det som noget forlængst forældet. Sandheden ligger dog rimeligvis nogenlunde midt imellem disse ydersynspunkter. (Hamburger, 1951, s. 9)

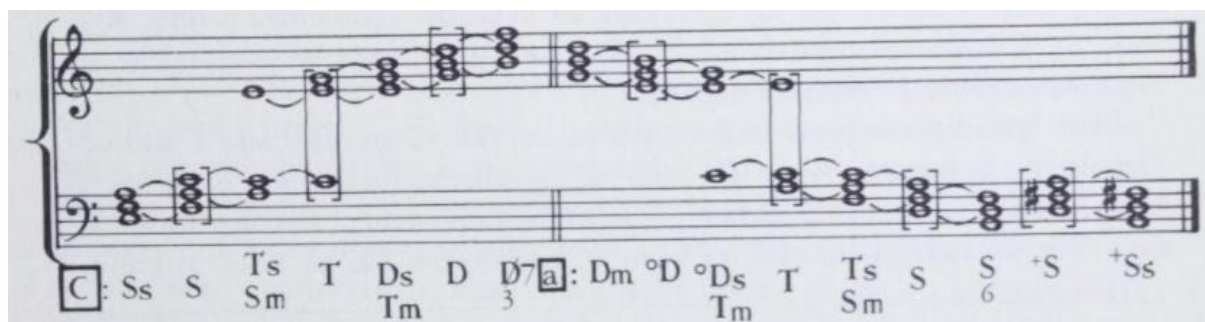
Hamburger mener i motsetning til Øyen at generalbass og trinnsystemet best egner seg for å undervise den håndverksmessige delen av harmonilære faget «*Det er i alt fald en gammel erfaring, som nyere forsøg på anden basis endnu ikke i nævneverdig grad har formået at rokke.*» (ibid, s. 9). Hans egen *Harmonilære* (1948) underbygger denne oppfattelsen, og er basert på trinnsystemet (Richters symboler). I syvende opplag av denne boken utgitt i 1972, er det fortsatt trinnsystemet som brukes. Slik kan vi se at Hamburger ikke mener at trinnsystemet og funksjonssystemet trenger å være «motpoler» slik også Holtmeier også mener (s.72f).

I spørsmålet om analyse mener derimot Hamburger at trinnsystemet ikke duger, hvilket han demonstrerer ved å vise hvordan bitreklange symbolisert med trinn ikke tilstrekkelig beskriver akkordenes funksjon i forskjellige kontekster (ibid, s. 10). Samme argument brukes mot at de forstørrede sekstakkorder, som noteres som IV i noen trinnteori, ²⁴ kan lede oss til å tro at den har en subdominantisk karakter selv om den egentlig er dominantisk (til

²³ Nicholas Cook påpeker at det er en vesentlig stor forskjell mellom generalbass og trinnteori (Cook, 1987, s.17f).

²⁴ Hos Schönberg brukes II trinn som forklaring av disse akkordene (s.217).

dominanten) (ibid s. 11). Hugo Riemanns funksjonsteori passer derfor bedre for analyse, men kun ved å rette på dens store svakhet, den spekulative dualismen (ibid, s. 12). Videre diskuterer Hamburger de vel kjente motargumentene mot dualismen, slik som at vi hører akkorder oppover og at det er meningsløst at funksjonssymbolene skal ha ulik plassering i dur og moll (*Tp* er submediant (VI) i dur og mediant (III) i moll) (ibid, s.12f). Deretter går han til angrep på konseptet [*parallellklänge*], som han riktig klarer å se er et direkte produkt av dualismen. Her går Hamburger enda et skritt lengre enn Grabner, og fjerner symbolene *Tp*, *Sp*, *Dp* til fordel for mediantbegrepet [figur 43]. Vi får da submedianter som ligger en ters under hovedtreklange og medianter som ligger en ters over (ibid, s. 14f). Mediantbegrepet kan i enda større grad sies å tilhøre trinnterminologi²⁵, og Daniel Harrisons påstand om at Grabners system nærmet seg trinnsystemet, er kanskje enda mer tydelig hos Hamburger. Måten bitreklange her er relatert til hovedtreklange har dermed ingen relasjon tilbake til Riemann sitt stedfortrederprinsipp, men er heller bygget på tersslektskap og antall fellestoner mellom akkorder slik som hos Grabner.



Figur 43: Stedfortrederakkorder hos Øyen (Øyen, 1975, s.125).

I Hamburger/Øyen sitt system finnes det derimot en annen måte å notere bitreklange på som er bygget på Riemann sitt stedfortreder-prinsipp. Ved å bruke symboler som *T6*, *S6* og *D6* indikerer Øyen at akkordens kvint blir erstattet med dens sekst, akkurat samme prosess som brukes for parallellklanger. Dette kalles for *sidetoner* (Øyen, 1975, s. 115/127). Dette prinsippet blander sammen Riemanns konsept om *karakteristiske dissonanser* og *stedfortrederklanger* (s.61f). Problemet med å ha disse systemene samtidig, blir også til en viss grad understreket når Øyen skriver følgende:

²⁵ Carl Dahlhaus mener at mediantbegrepet er beskrivende fremfor forklarende (Cohn, Hyer, Dahlhaus, Anderson, Wilson, 2001).

De bitreklangerne som er funksjonelt tvetydige, er de som står mellom to hovedtreklanger. Disse bærer navnet mediantklanger med rette (mediantklang: klangen «i midten», «mellomklanger»), mens betegnelsen har en mer tvilsom berettigelse for *Ss* og *Dm*. Av praktiske hensyn aksepterer vi likevel den benevningsmåten som har fått hevd (...) (ibid, s.126).

Her beholder Øyen enkelte mediantymboler grunnet konvensjon, selv om det er tydelig at han foretrekker sidetone varianten. Begge disse måtene å notere akkorder på blir beskrevet med stedfortreder-begrepet, hvilket kan virke en smule forvirrende. Hvordan han veksler mellom bruken av disse symbolene, har i hovedsak sin begrunnelse i omvendinger. En bitreklanger får en mediantbetegnelse når den er i grunnstilling og sidetonebeskrivelse i 1. omvendning. Som Øyen påpeker i sitatet over, er bitreklangerne funksjonelt tvetydige, noe som gjør at de kan tolkes ulikt. Utfra Øyens eksempler, virker det derimot som at disse akkordene nesten alltid blir tolket til å ha samme funksjon. Akkorden på VI trinn blir alltid notert som *Ts* og aldri *Sm*. Den klassiske skuffende kadensen noterer Øyen som *D - Ts* som er logisk funksjonelt [figur 44]. Deretter beskriver han en «omvendt skuffende kadens» som blir notert *Ts - D*. Her kan man argumentere for at Øyen går glipp av en viktig funksjonsharmonisk tolkning. Det er tydelig at i en slik situasjon vil betegnelsen *Sm - D* være mye mer opplagt. Akkorden som kommer før dominanten er tydelig av enten subdominantisk karakter og aller minst tonisk.²⁶ Her beskriver han tross alt en halvslutting.

Figur 44:Omvendt skuffende kadens hos Øyen (Øyen, 1975, s.128).

Øyens harmonilære har et langt kapittel om modulasjon der dette temaet berøres i mye større grad enn de tidligere norske harmonilærebøkene. Han beskriver modulasjoner utfra

²⁶ Louis og Thuille mener at VI må være subdominantisk i en slik situasjon (Louis & Thuille, 1920, s. 109/134) Her blir også et ytterligere problem med funksjonsharmonikken klar. Hvordan kan man egentlig tildele funksjoner i et abstrakt musikk eksempel når faktorer som rytme og frasering også kan endre akkordenes funksjon?

kvintsirkelen på en måte som minner om behandlingen av dette temaet i Schönbergs harmonilære (s.166ff), ved å snakke om de forskjellige leddene i kvintsirkelen, samt skille mellom diatonisk og kromatisk modulasjon. Øyen oppgir at han har vært inspirert av Schönberg ved utformingen av enkelte deler av boken (ibid, s. 8).

Praktisk orientering

Oppgavene som blir gitt i denne boken er stort sett dominert av harmonisering av gitt melodi eller basslinje i firstemmig sats. Det varierer i ulikgrad hvor mange funksjossymboler som er gitt for hver oppgave. Det finnes også enkelte oppgaver i å lage en firstemmig harmonisering under mere utbroderte melodier. Det benyttes også oppgaver der harmoniske skjema, slik som Riemann hadde, blir gitt for utarbeiding.

Analyseelementet handler primært om analyser av firstemige satser som Øyen har laget, men mot slutten av boken gir han anbefalinger til bestemt litteratur som eleven kan analysere.

3.5.4 Lisa Bekkevold

Lisa Bekkevold sin *Harmonilære og Harmoniskanalyse* (1976/1988) må nevnes som en innflytelsesrik lærebok som tydelig formet etter Anfinn Øyen sin harmonilære, dog tilpasset et bredere publikum hvor også elever ved videregående skole er tenkt som målgrupper (Bekkevold, 1988, s 7). Boken kom opprinnelig ut i 1976 og fikk en tilføyd del om harmonisk analyse i 2. utgaven fra 1988. Denne delen om harmonisk analyse er dermed ett av de få eksemplene på norske lærebøker hvor analyse av musikk litteratur blir utforsket i større grad.

3.5.5 Sigvald Tveit

I Sigvald Tveit (f. 1945) sin *Harmonilære: fra en ny innfallsvinkel* (1984), søker han å presentere tradisjonell «streng sats» samtidig som metoder tilsiktet populær bruksmusikk skal få plass (Tveit, 2008, s. 13). Grunnen til å ta med andre satstyper og teknikker rettet mot bruksmusikk, sier Tveit er et resultat av en ny «gjør-det-selv mentalitet», som har blitt mer populær blant musikere når det gjelder komponering og arrangering (ibid, s. 17). Måten dette er løst på er ved å dele boken inn i tre deler, hvor den første er «grunnleggende retningslinjer» er relevant for både bruksmusikalske formål og strenger 4-stemmig koralharmonisering. Deretter en del om «2, 3 og 4-stemmig sats i bruksmusikalsk utforming» og til slutt «Koralharmonisering og 4-stemmig blandet a capella».

Spekulativ orientering

Tveit sin bok kan generelt sies å ha en abstrakt karakter slik som tidligere norske harmonilærebøker. I andre kapittel finnes det noen musikkseksempler, mens tredje del nesten er helt abstrakt. Tveit bruker tre forskjellige systemer for å beskrive akkorder. I del to av boken brukes besifring, grunnet den praktiske anvendeligheten, mens i del tre, brukes både trinnsymboler og funksjonssymboler, hvor Tveit understreker at begge systemer har sine fordeler. Trinnsystemet som brukes er det med store romertall, som vi vet var vanlig i Wien. Funksjonssystemet som brukes stammer fra det Øyen og Hamburger bruker med mediantbegrepet. Sidetoneprinsippet til Øyen anvendes derimot ikke. Tveit betrakter alle akkorder som «tersstrukturerte» og anvender ikke prinsippet om tause grunntoner, mest sannsynligvis for å gjøre boken mindre teoretisk og mere praktisk. Dette valget kan på sett og vis minne om Richters pedagogikk.

The image shows two musical staves. The top staff is in C major and the bottom staff is in F major. Both staves show the notes of the scale with Roman numerals I through VII above them. Below the notes are chord symbols: T, Ss, Tm, S, D, Ts, Dm, Hm⁻⁵ for the top staff, and Cm, Dm⁻⁵, E^{b+}, Fm, G, A^b, Dm, Hm⁻⁵ for the bottom staff. The chord symbols are grouped by Roman numerals.

Figur 45: Funksjoner og trinn hos Tveit (Tveit, 1984, s.190)

Selv om Øyen sin bruk av funksjonsbetegnelser ved bitreklanger kan virke noe låst, så ser vi at de hos Tveitt blir enda mindre fleksible. Legg merke til at Tveit kun viser en mulig funksjon for hver av bitreklangene [figur 45], der Øyen hadde gitt to [figur 43]. Tidligere i boken viser han derimot to mulige funksjoner på skalaens 3. og 6. trinn, men sier at disse nesten alltid betraktes som toniske (ibid, s. 88). Med en slik framstilling kan man lure på hvorfor Tveit i det hele tatt har valgt å beholde funksjonssymbolene, når hele systemet han presenterer tilsynelatende er ren beskrivende trinnteori (uten tause grunntoner) á la Richter.²⁷

²⁷ Lasse Thoresen har også påpekt at funksjonsteorien har en tendens til låse funksjoner til treklangene på de ulike skalatrinn, noe som i praksis gjør at funksjonsanalysen blir like mekanisk som trinnanalysen (Thoresen, 1981, s. 132).

Et nytt konsept som Tveit innfører er de primære og sekundære akkordprogresjonene, som i all hovedsak er en bearbeidet variant av Schönbergs teori om stigende og fallende progresjoner (s.150ff). Klassifiseringen til Tveit er nesten identisk med Schönbergs, med unntak av det fallende sekundet, noe som gjør at hans fremstilling samsvarer med Zsolt Gárdonyi (s.152f). Dette illustreres i [figur 46] under.

Schönberg	Stigende	Fallende
	(3↓),(5↓),(2↑),(2↓)	(3↑),(5↑)
Tveitt	Primære	Sekundære
	(3↓),(5↓),(2↑)	(3↑),(5↑),(2↓)

Figur 46: Tveitt og Schönbergs progresjonsklassifisering

Praktisk orientering

Tveit innfører enkelte teknikker i bruksmusikkapittelet som omhandler koplingsteknikk, triosats og blokkharmonisering. I denne delen består alle oppgavene i å arrangere en melodi med besifring for ulike grupper. Utover dette er alle de øvrige oppgavene harmonisering av sopranmelodier, med mer eller mindre oppgitte akkorder, mye det samme som hos Øyen. Det finnes noen oppgaver der sopran og bass er gitt, hvor mellomstemmene skal fylles ut, men det finnes ingen oppgaver der kun bassen er gitt.

Analyse har liten plass i boken. Helt mot slutten blir det presentert analyser av tre komponisters (H.L. Hassler, J.S. Bach og L.M. Lindemann) harmonisering av samme melodi. Utover dette er det ingen analyseoppgaver.

3.5.6 Petter Stigar

Petter Stigar (f. 1961) sin *Elementær Harmonilære* (2004) er den mest omfattende norske harmonilæreboken siden Anfinn Øyen. Stigar søker å «slå et slag for den 'klassiske' satslæren» (Stigar, 2004, s. 4), samt introdusere elementer fra satslæretradisjonen i USA. Et viktig poeng for Stigar, er å understreke at satslære er mer en bortlæring av musikkteori, men også en formidling av kulturarv (ibid, s. 4). Satslærefaget skal være et aktivitetsfag som benytter seg av skriving av sats og analyse. Faget skal også være et refleksjonsfag der man reflekterer over egen og andres praksis (ibid, s. 6).

Spekulativ orientering

For å følge opp denne forståelsen av faget lener Stigar seg mot amerikanske «satslæremodeller». Studiet av faktiske komposisjoner og forståelse av disse blir da viktig og Heinrich Schenkers reduksjonisme nevnes som en viktig inspirasjonskilde for dette. Schenkers teorier formidlet gjennom litteratur av Edward Aldwell, Carl Schachter og Robert Gauldin nevnes som viktige kilder. Boken har i mye større grad enn noen tidligere norsk harmonilærebok rikelig med eksempler fra musikk-literaturen.

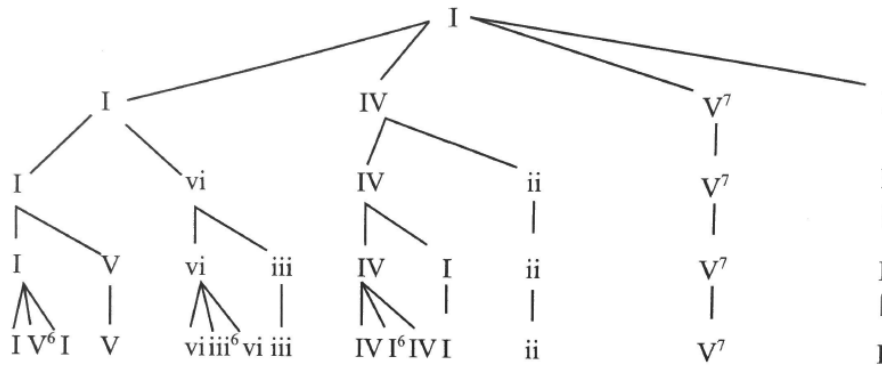
Slik som i nesten alle amerikanske harmonilærebøker velger Stigar å benytte seg av trinnsymboler fremfor funksjossymboler, hvilket han begrunner på følgende måte

Om ikke nytt, så dog uvant for de fleste skandinaviske lesere, er dessuten bruken av akkordiske trinnbetegnelser. Trinnsystemet er bokens bærende beskrivelsessystem fordi det er enklere og mindre befengt med teoretiske spekulasjoner enn det tradisjonelle funksjonssystemet. Når dette er sagt, må det tilføyes at det er en funksjonsorientert form for trinnanalyse som brukes, samt at funksjonssystemet supplerer trinnsystemet på enkelte viktige punkter. Systemene brukes derfor parallelt der det passer. (...) En funksjonsorientert trinnanalyse, supplert med grafer, er det beskrivelsessystemet som best synliggjør samspillet mellom vertikale og horisontale relasjoner. (ibid, s. 5).

Trinnsystemet som brukes samsvarer med det vi finner i Robert Gauldin sin bok *Harmonic Practise in Tonal Music* (1997) og er de små og store romertallene som stammer fra Weber sitt system, men inkluderer symboler for bidominanter indikert ved hjelp av en skråstrek. Angående tolkning av forminsket septimakkord som dominant med taus grunntone, nevner Stigar denne tolkningsmuligheten, men benytter seg heller av trinnsymbolet Vii^{o7} (ibid, s. 177-180).

Som nevnt over bruker Stigar funksjonssymbolene ved enkelte anledninger. Her har han ikke beholdt Hamburger og Øyen sine mediant-symboler, men heller gått tilbake til Riemann sine parallellakkorder. Disse blir da liggende en ters under hovedtreklange i durtonearter, og en ters over i molltonearter (ibid, s. 41). Funksjonsymbolet for forkortet dominant brukes også for å illustrere tolkning av taus grunntone.

Spesielt nytt og fraværende i tidligere harmonilærebøker er ideen om akkord og progresjonsforlengelse, tydelig inspirert av Schenkers teorier. Stigar demonstrerer [figur 47] hvordan akkorder kan prolongeres, samt hvordan det oppstår et hierarki av akkordprogresjoner, med J.S Bach sitt preludium i B-dur fra WTK bok 1 som eksempel.



Figur 47: Harmonisk hierarki fra preludium i B-dur av J.S Bach (takt 1-3) (Stigar, 2004, s. 146).

Praktisk orientering

Utover de ordinære øvelsene i harmoniseringene av sopran og basslinjer, samt fylle ut mellomstemmer til gitt sopran og bass i firstemmig sats, finnes det et variert omfang av oppgavetyper. Blant annet å spille og transponere ulike progresjoner ved klaveret, analysere og redusere satser, utbrodere akkordprogresjoner (slik som Sechter benyttet seg av), reformulere musikkstykker til akkordprogresjoner og harmoniske analyser av musikkstykker. Stigar strekker seg forbi det man ellers kan forvente av en harmonilærebok ved å innføre øvelser i artskontrapunkt etter Fux, samt oppgaver i å skrive tema og variasjonssatser.

4 Arnold Schönberg som pedagog

4.1 Oppvekst og egen utdanning (1874-1900)

Arnold Schönberg ble født den 13 september 1874 i Wien. Det var få om ingen musikere eller musikkelskere i familien til Schönberg, noe som, i følge ham selv, førte til at hans talenter ikke ble oppdaget tidlig (Schoenberg, 1975, s. 79). Likevel begynte han å lære fiolin da han var 8 år gammel. Interessen for komposisjon var der helt fra starten av og han komponerte flittig, ofte fiolinduetter og strykertrioer. Han beskriver selv at han lærte å komponere gjennom å imitere den musikken han hadde tilgang til, som stort sett var duetter han selv spilte, samt militærmusikk. Han hadde liten tilgang til operaen eller symfoniske konserter, og noter var ekstremt dyrt på denne tiden. Selv påstår Schönberg at alle hans komposisjoner frem til han var 17 år var imitasjoner av det repertoaret han kjente (ibid, s. 79). Hans senere elev og biograf Egon Wellesz bemerker at Schönbergs inngangsport til komponering var gjennom kammermusikk, i motsetning til de fleste andre unge komponister fra samme tid som fikk sine åpenbaringer gjennom Wagners operaer eller Beethovens symfonier (Wellesz, 1969, s. 11).

Det er spesielt tre venner Schönberg trekker frem som viktige i hans ungdom. Den første var Oscar Adler (1875-1955) en vitenskapsmann som også hadde et stort musikalsk talent. Av han lærte Schönberg at det fantes noe som het musikkteori, og hans første skritt inn i denne verdenen ble veiledet av Adler. Han introduserte også Schönberg for poesi og filosofi, og de ble kjent med det klassiske musikkrepertoaret ved å spille strykekvartetter sammen. Den andre het David Bach (1874-1947) en språkforsker, filosof, litteraturelsker og matematiker, som også var en god musiker. Han skal ha påvirket Schönbergs karakter med sine tanker om etikk og moral, samt en følelse av avsmak mot det som var vulgært og preget av ordinær populær appell (Schoenberg, 1975, s. 79f). Her er det interessant å legge merke til at Schönberg beskriver vennskapet med disse personene som hans viktigste utdanning (ibid, s. 79). Her blir det tydelig at Schönberg ikke har fokus på bare rent musikalske temaer, men heller er opptatt av en komplett dannelsesprosess gjennom litteratur, poesi, vitenskap, matematikk, etikk og moral som avgjørende for sin forming som musiker. Viktigheten av en slik holistisk dannelsesprosess i undervisningen kommer til syne i flere av Schönbergs senere publikasjoner.²⁸

²⁸ Se *Theory of harmony* s. 2-3, samt artikkelen 'Against the Specialist' fra *Style and Idea*.

Hans tredje og mest innflytelsesrike venn var komponisten Alexander von Zemlinsky (1871-1942). Nesten all kunnskap knyttet til teknikker og problemer rund komposisjon hevder Schönberg å ha lært av Zemlinsky (ibid, s. 80). Mellom 1891 og 1895 var Schönberg, som følge av farens død, tvunget til å jobbe i en bank for å forsørge familien. Det var i denne perioden han møtte Zemlinsky som var dirigent for et amatørorkester som het *Polyhymnia* der Schönberg spilte cello, et instrument Schönberg lærte seg for at han og kameratene kunne få spilt strykekvartetter av Mozart og Beethoven. Fordi han lærte dette instrumentet uten lærer brukte han først samme fingersettinger som på en fiolin, helt til Oscar Adler påpekte at fingersetningen var annerledes på cello (Reich, 1981, s. 2-5). Dette gir et kort glimt av den autodidakte Schönbergs prøving og feiling som senere skulle bli en viktig del av hans egen pedagogikk. Zemlinsky har beskrevet sitt første minne av Schönberg fra orkesterdagene:

(...) at the single cello desk sat a young man, fervently ill-treating his instrument – not that the instrument deserved any better; it had been bought with three painfully saved-up Gulden at Vienna’s so-called Tandermark. This cellist was none other than Arnold Schoenberg. (ibid. s. 4)

Zemlinsky begynte å dirigere *Polyhymnia* i 1893 (MacDonald, 1976, s. 21), og det kan tenkes at han begynte å undervise Schönberg rundt samme tid. I 1895 mistet Schönberg jobben i banken fordi sjefen gikk konkurs. Denne hendelsen markerte et vendepunkt i Schönbergs liv som gjorde det mulig for han å dedikere seg fullt til musikken (Reich, 1981, s. 5). Schönberg skal ha gått i lære hos Zemlinsky frem til omtrent år 1900, en periode hvor blant annet hans strykersekstet *Verklärte Nacht* (1899) ble komponert (ibid, s. 6f). Zemlinsky hjalp Schönberg å få øynene opp for Wagner, en komponist Schönberg hadde holdt seg unna siden han så på seg selv som tilhenger av Brahmskolen. Zemlinsky forklarte at det var mulig å elske både Wagner og Brahms, en tanke som fortsatt var relativt dristig i Wien på slutten av 1800-tallet. Schönberg forklarer selv hvordan han er påvirket av både Brahms og Wagner, med helt spesifikke tekniske eksempler i sin artikkel *My Evolution* (Schoenberg, 1975, s. 80).

Utover dette er det ikke klart nøyaktig hva undervisningen under Zemlinsky bestod av. Det er tydelig at han lærte mye om selve komponeringsprosessen som han beskriver selv, men han skal også ha fått undervisning i harmonilære og kontrapunkt. Zemlinsky studerte selv på musikkonservatoriet i Wien under læreren Robert Fuchs (1847-1927) og det er nærliggende å tro at Simon Sechters teorier kan ha vært brukt av Fuchs. Det kan også tenkes at Zemlinsky kan ha vært til stede i Bruckners harmonilæretimer. Musikkforskerene David Bernstein og

Norton Dudeque har spekulert i om ikke Schönberg også kan ha vært tilstede ved enkelte av Bruckners forelesninger (Bernstein, 2002, s. 803; Dudeque, 2005, s. 22). Påvirkningen av Sechters teorier, spesielt slik som behandlet av Bruckner er uansett tydelig i Schönbergs *Harmonielehre*. Det kan tenkes at noen av de teoretiske verkene han kritiserer i sin *Harmonielehre* slik som Ernst Friedrich Richters *Lehrbuch die Harmonie* (1853) og Hugo Riemanns *Vereinfachte Harmonielehre* (1893) var bøker han først oppdaget på denne tiden.

4.2 Pedagogisk virke i Østerrike og Tyskland (1898-1933)

Schönbergs karriere som pedagog startet i 1898 da han fikk sin første privatelev Vilma Webenau (1875-1953). Han hadde et kort opphold i Berlin på starten av 1900-tallet før han flyttet tilbake til Wien og ble lærer ved Schwarzwald skolen for jenter. Mens han underviste der begynte både Anton Webern og Alban Berg å ta privattimer hos han i 1904. I 1911 skulle han søke om en stilling på akademiet for musikk i Wien, men fikk avslag grunnet sin mangel på formell utdanning og jødiske aner. Etter nok en tur til Berlin etterfulgt av militærtjeneste under første verdenskrig etablerte han seg igjen i Wien. Denne perioden var han en svært ettertraktet pedagog og han underviste privat fra sitt hjem i Mödling, en landsby like utenfor Wien, fra 1918-1925. Blant hans elever i denne perioden var Hans Eisler, Rudolf Kolich, Paul Pisk, Karl Rankl, Erwin Ratz, Rudolf Serkin og Viktor Ullmann. Etter Ferruccio Bussonis død i 1925 ble Schönberg tilbudt hans stilling på det Prøyssiske akademiet for kunst i Berlin hvor han jobbet frem til han måtte flykte til USA i 1933 (Calico, 2010, s. 138f).

Schönbergs *Harmonielehre* ble utgitt i 1911, senere revidert og utvidet i 1922, og står som en milepæl i hans pedagogiske karriere. Ved å utgi en slik bok kunne Schönberg kompensere for sin mangel på akademisk utdanning, samt gjøre ham mer attraktiv for institusjonene. Samtidig kan han gjennom denne boken legetemisere sin egen musikalske praksis ved å demonstrere hvordan den er knyttet til tradisjon og teori. Dette beskriver Schönberg på følgende måte:

The *Harmonielehre* endowed me with respect of many former adversaries who hitherto had considered me a wild man, a savage, an illegitimate intruder into musical culture. These same people were forced now to realize that they were wrong. (...) And perhaps the greatest surprise may have been the fact that my *Harmonielehre* did not speak very much about 'atonality' and other prohibited subjects but almost exclusively about the technique and harmony of our predecessors, wherein I happened to appear even stricter and more conservative than other

contemporary theorists. But just because I was so true to our predecessors, I was able to show that modern harmony was not developed by an irresponsible fool, but that it was the very logical development of the harmony and technique of the masters. (Schoenberg, 1975, s. 50f)

Det var ikke nok for Schönberg å rettferdiggjøre egen praksis, han benytter også muligheten til å kritisere andre teoretikere med en svært polemisk tone. Boken inneholder lange partier der han diskuterer andres teorier, samt egen praksis. Refleksjon, diskusjon og en søken etter dypere forståelse blir derfor et viktig element for Schönbergs pedagogikk. Dette forklarer hvorfor tekst (og dermed språk) blir et like viktig element som praktiske oppgaver. Han beskriver selv sin trang til å uttrykke sine idéer på følgende måte:

When the heart is so full that it overflows, the heart is only made fuller by the flood. I was in this state when I wrote the *Harmonielehre* twelve years ago. There was so much which I had not yet said, so much which I had not yet confessed, so much which I had to do - and it became longer and longer: 470 pages (vielseitig! vielseitig!). I do not regret these pages, because they had for me solely the value of a confession. And where I said something new, it was only immaterial: it was not of importance to me. (Schönberg sitert i Simms, 1982, s. 157)

Da *Harmonielehre* ble skrevet vet vi at Schönberg var godt forberedt med lang erfaring som pedagog. Hvis vi ser på Alban Berg sine notater fra harmonilæreundervisningen han hadde med Schönberg fra 1904 og fremover, kan vi se at opplegget er temmelig likt det som blir presentert i *Harmonielehre* (Berg, 1904). Utover viktigheten av de tekstlige partiene for å stimulere eleven til å reflektere, innfører også Schönberg en rekke originale praktiske metoder, samtidig som han gir avkall på gamle metoder. Schönbergs nye metoder oppfordrer eleven til å utforske på egenhånd med enkelte retningslinjer fra lærerens side. En skepsis mot lukkede systemer og estetikk for å forklare fenomener er en av bokens viktigste mantraer. Schönberg søker heller å legge frem materialet på en oversiktlige måte slik at eleven selv kan erfare og gjøre opp sine egne meninger. Denne fremgangsmåten blir av hans elev Egon Wellesz beskrevet som å tilhøre den forklarende vitenskapen (Wellesz, 1969, s. 49). Vi kan dermed se at Schönberg har visse hermeneutiske tilnærminger.

Året etter *Harmonielehre* ble utgitt, skrev en rekke av Schönbergs elever om hans pedagogikk i en bok for å hedre sin lærer.

Erwin Stein: Schoenberg teaches one to think. He Prompts his pupil to open his eyes and see for himself, as if he were the first person ever to examine the phenomena in question.

Whatever has been thought so far is not to be the norm. Even if our way of thinking is no better than others', what matters is not absolute truth, but the search for truth. (Stein sitert i Reich, 1971, s. 27).

Her ser vi tydelig hvordan Schönbergs oppfordring til å utforske har hatt en stor betydning for Stein.

Anton Webern: People think Schoenberg teaches his own style and forces the pupil to adopt it. That is quite untrue – Schoenberg teaches no style of any kind; he preaches the use neither of old artistic resources nor of new ones. He says, 'What is the point of teaching how to master everyday cases? The pupil learns how to use something he dare not use if he wants to be an artist. But one cannot give him what matters most – the courage and strength to find an attitude to things which will make everything he looks at into an exceptional case, because of the way he looks at it'. (...) Schoenberg demands, above all, that what the pupil writes for his lessons should not consist of any old notes written down to fill out an academic form, but should be something achieved as the result of his need for self-expression. So he has, in fact, to create – even in the musical examples written during the most primitive initial stages. (Webern sitert i Reich, 1971, s. 27)

Webern viser til hvordan Schönberg tar vare på elevens artistiske egenart ved ikke å tvinger han inn i et system. Videre viser han hvordan denne fremgangsmåten kan spores hele veien til de enkleste øvelsene som her tydelig refererer til øvelsene i *Harmonielehre*.

Karl Linke underbygger Stein sitt sitat ved å fokusere på viktigheten av å finne ut selv, og hvordan man må støte på mange nederlag før man kan høste frukter (ibid, s. 27f). Heinrich Jalowetz betoner hvordan Schönbergs prosess er dannende, og den menneskelige kontakten han knytter til sine elever (ibid, s. 28). Dette forklarer også viktigheten av det tekstlige i *Harmonielehre* som et element som skaper kontakt til Schönberg.

Rudolf Kolich forteller at han ble elev av Schönberg etter å ha lest *Harmonielehre* og ble tiltrukket av dens idéer (Smith, 1986, s. 142). Max Deutch, mente man kunne bli en perfekt musiker hvis man arbeidet seg gjennom *Harmonielehre* (ibid, s. 142).

Både Alban Berg og Anton Webern brukte *Harmonielehre* som utgangspunkt for egen undervisning. Bruno Seidelhofer forteller om timene med Berg der han brukte denne boken, og rettet hans øvelser ved klaveret (ibid, s. 154). Humphrey Searle kan erindre de «*Forferdelige*» harmonilæreøvelsene fra Schönberg han måtte løse under Webern. Webern

rettet også øvelsene ved klaveret, og han pleide å si «*Hvis det låter feil, da må det være feil*» (ibid s. 214f).

Schönberg skal etter *Harmonielehre* var fullført hatt flere planer om lærebøker deriblant om orkestrering og formålære. Ingen av disse prosjektene ble fullført mens han bodde i Østerrike og Tyskland men resulterte blant annet i manuskriptene *Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre* (1917) og *Der musikalische Gedanke und die Logik, Technik, und Kunst seiner Darstellung* (1923-36) (Dudeque, 2005, s. 1f). Norton Dudeque har påpekt at særlig Adolf Bernhard Marx må ha påvirket Schönbergs idéer om musikalsk form (ibid, s.18), og at Heinrich Bellermand sin *Der Contrapunkt* (1862) ble brukt som undervisningsmateriale av Schönberg på starten av 1900-tallet (ibid, s. 30). Dette er en bok bygget på artskontrapunktprinsippene nedarvet fra Fux. Schönberg hadde åpenbart planer om et omfattende pedagogisk opus hvor han kunne fremlegge den varierte pedagogikken han brukte ovenfor sine elever som strekker seg godt utover de metodene vi finner i *Harmonielehre*.

4.3 Pedagogisk virke i U.S.A (1933-1951)

Etter at Schönberg emigrerte til U.S.A hadde han først et kort og ulykkelig opphold som lærer på Malkin Conservatory i Boston i 1933. Grunnet dårlig helse flyttet han deretter til det varmere klimaet i California hvor han underviste på University of Southern California i årene 1935-36 og deretter på UCLA hvor han jobbet til han gikk av med pensjon i 1944 (Pisk, 1975, s. 12).

Schönbergs nye undervisningssituasjon, der han måtte tilpasse seg en ny kultur hvor hans elever hadde helt andre forutsetninger enn det han var vant med tidligere, skulle lede til mange problemer. Schönbergs frustrasjon over elevens manglende forkunnskaper og disiplin ledet ofte til ubehagelige situasjoner i klasserommet. Komponisten John Cage (1912-1992) hevder at Schönberg konstant prøvde å gi elevene en følelse av at de var ubrukelige. De sjeldene gangene hvor han derimot var fornøyd med klassens innsats utløste lykkerus hos studenten (Hicks, 1990, s. 129). Cage har særlig påpekt at undervisningen i harmonilære som var basert på fremgangsmåten fra Schönbergs *Harmonielehre* skapte enorm frustrasjon hos elevene. Cage trekker spesielt frem at Schönbergs inkonsekvente retningslinjer, samt hans umotiverende holdning som særlig frustrerende. Schönberg vektla disiplinen harmonilære svært høyt, og skal ha sagt at en komponist som ikke har harmonisk sans før eller siden vil

møte på hindringer i sitt arbeid, som en ugjennomtrengelig vegg. Cage skal ha uttalt følgende til en venn i denne sammenheng «*he would devote his life, then, to "beating my head against the wall"*». Etter erfaringene med harmonilærefaget skal Cage ha sluttet som elev hos Schönberg på tross av hans respekt for ham som komponist og pedagog (ibid, s. 129f).

Det er ikke vanskelig å forestille seg at pedagogikken fremmet i Schönbergs *Harmonielehre* ble for abstrakt og filosofisk for Schönbergs amerikanske elever. Schönbergs mangeårige assistent Leonard Stein påpeker også de pedagogiske problemene Schönberg slet med i et forord til andreutgaven av Schönbergs eneste lærebok publisert etter *Harmonielehre* og før hans død, *Models for beginners in Composition* (1943) (Root, 2016, s. 51). Denne boken fungerte så som en pedagogisk nødvendig tilpasning til et amerikansk publikum, der all filosofisk og spekulativt innhold er sidesatt til fordel for pragmatiske løsninger for å gi elevene effektive verktøy for komponering. Boken demonstrer hvordan man kan jobbe seg fra enkle treklangsbaserte motiver frem mot komplette satser. Verktøyene i denne prosessen er å utvikle motivet med akkordfremmede toner og rytmeforandringer, samt utforske harmoniske mønstre som kan tilpasses melodien. Videre blir de normative frasetypene *setning* og *periode* utforsket. Boken fungerer nærmest som en pedagogisk motpol til *Harmonielehre* sin abstrakte verden, men fremmer fortsatt tanken om at eleven må utforske og eksperimentere seg fram mot løsninger. Schönberg sier selv at han var overasket over hvor godt den mer pragmatiske pedagogikken fungerte (ibid, s. 53).

Vi vet derimot at denne pedagogikk ikke var helt ny for Schönberg, men at den allerede var tilstede i hans formlæreundervisning tidlig på 1900-tallet. Det finnes kilder som viser at Alban Berg gjennomgikk en lignende fremgangsmåte under sin komposisjonstrening hos Schönberg i årene 1907-1911 (ibid, 2ff). Det påfallende er at denne undervisningen kom først etter at Berg hadde gjennomgått hele Schönbergs harmonilæreopplegg, samt grundige studier i kontrapunkt (Krämer, 1996, s. 10f). Schönberg hadde kanskje etter sine mange år i USA forstått at han heller måtte starte med en mer pragmatisk form for pedagogikk fremfor den mer krevende filosofiske og abstrakte form han kunne tillate ovenfor sine elever i Østerrike og Tyskland. I klasseromsundervisningen han hadde i USA er det åpenbart at han måtte tilpasse seg skolens rammeverk og krav til hva elevene skulle oppnå, en type tilpasning han i sin *Harmonielehre* påpeker vil hemme pedagogikken, her i sammenheng med temaet modulasjon.

These means of modulation, as they are given and organized in most textbooks, do not aim at the right solution of a harmonic problem. They aim rather at equipping the pupil with that meager knowledge which will enable him to squeeze through examination. (Schoenberg, 1978, s. 165).

Etter at Schönberg kom til USA arbeidet han med en rekke lærebøker som først ble publisert etter hans død. Blant disse finner vi *Structural Functions of Harmony* (1954), en bok hvor han prøver å formidle og utvikle flere av de teoretiske tankene fra *Harmonielehre* og bruke disse i harmonisk analyse. *Fundamentals of Musical Composition* (1967) som på mange måter kan ansees som en videreutvikling av *Models for Beginners in Composition. Preliminary Exercises in Counterpoint*, (1963) fremlegger et abstrakt kontrapunktstudium basert på artskontrapunktprinsippet. Denne boken har stor pedagogisk likhet med *Harmonielehre* i forhold til oppgaveløsning, men er på den annen side ingen filosofisk bok.

5 Harmonielehre

Preface to the first edition (1-3)

This book I have learned from my pupils. (1)

I dette forordet uthever Schönberg noen av sine mest grunnleggende pedagogiske filosofier. Spesielt har han en sterk aversjon mot *absolutte regler (fixed rules)* [*starren Regeln*] som fort kan gjøre mer skade enn nytte for eleven. For Schönberg blir det derimot viktig å vise at han som lærer kan gjøre feil. På denne måten ønsker han å stimulere elevens søkelyst gjennom å vise at det ikke alltid finnes klare svar på våre problemer, og at det viktigste for vår læring ikke er å finne de riktige svarene. Prosessen og veiene frem til våre svar, som oftest er gale, er det Schönberg verdsetter høyest ved læreprosessen. *Absolutte regler* blir her klart noe som kan stå i veien for en slik læreprosess, hvor 'prøving og feiling' er et mye viktigere element. Gjennom sine *retningslinjer (Guidelines)* [*Richtlinien*] søker Schönberg å finne en erstatning som er mer fleksible og stimulerende enn *absolutte regler*.

I hope my pupils will commit themselves to searching! Because they will know that one searches for the sake of searching. That finding, which is indeed the goal, can easily put an end to striving. (1)

I have never tried to talk my pupils into believing me infallible – only a 'Gesangsprofessor' (professor of singing) finds that necessary. (1)

Denne grunnleggende måten å ha fokus på prosess fremfor resultat, som tydelig kan ha røtter i en dannelsesstakegang, kan sies å være ganske original for Schönbergs pedagogikk. I nyere tid har derimot denne formen for pedagogikk fått mer oppmerksomhet innenfor kognitiv psykologi. Psykologen Carol Dweck introduserte begrepene «Growth mindset» og «Fixed mindset» på starten av 2000-tallet. «Growth mindset» er et tankesett som fremmer endring, i motsetning til «Fixed mindset» som hindrer endring (Svartdal, 2016).

Musikkforsker Murray Dineen har utforsket Schönbergs egalitære pedagogikk, der elevens talent er irrelevant. Han understreker at Schönbergs pedagogikk kan ha klare paralleller til hans egen uformelle utdanning som i stor grad bestod av prøving og feiling (Dineen, 2009, s. 110).

Schönberg hevder at vi i vår søken har funnet fram til komfort. Komfort har derimot fått en alt for stor plass i vår bevissthet og vi søker i dag primært med et mål om å fjerne det ukomfortable. For Schönberg er det tydelig at komfort kun kan lede til en ting; overfladiskhet.

Comfort as a philosophy of life! The least possible commotion, nothing shocking. Those who love comfort will never seek where there is not definitely something to find. (2)

Komfort hindrer altså bevegelse og kan ikke ha noen plass hos Schönberg. Hans bok er krevende, ofte forvirrende og selvmotsigende, med den hensikt å stimulere tankeprosesser hos eleven.

Aktivitet og bevegelse er det viktigste elementet for å stimulere søkelyst. For Schönberg kan man oppnå det ene gjennom det andre. Disse faktorene er helt grunnleggende for å få til god læring, men hvordan kan det oppnås? Enten gjennom systematisk metodikk på den ene siden, eller bare gjennom bevegelse og aktivitet i seg selv. Schönberg mener at for mye metodikk kan føre til inaktivitet. Dette gjenspeiles senere i boken hvor eleven først blir kastet ut i aktivitet i kapittel IV-VI, før de mer teoretiske og metodiske elementene blir innført i kapittel VII.

It should be clear, then, that the teacher's first task is to shake up the pupil thoroughly. When the resultant tumult subsides, everything will have presumably found its proper place. Or it will never happen! (3)

Aktivitet og bevegelse må gjenspeiles i læreren. Læreren må vise at han er engasjert og søkende, dette vil så kunne smitte over på elevene. Aktivitet er den faktoren som mest gjenspeiler begrepet *dannelse* [*Bildung*]. Schönberg mener at dette begrepet har mistet noe av sin originale mening og i dag oftest er assosiert med noen som kan litt om alt uten å forstå noe som helst. Han foreslår dermed begrepene *utdanning* [*Ausbildung*] eller *gjennomdanning/grundighetsdannelse/disiplinert dannelse* [*Durchbildung*] som også vektlegger viktigheten av grundighet. I en artikkel fra *Style and Idea* med tittelen *Against the Specialist* (1940) blir dannelsesspørsmålet nok en gang tatt opp. Her innrømmer Schönberg at man for å få høy kunnskap innenfor et fag må dedikere mye tid, ofte på bekostning av andre fag som også kan være av relevans. En god balanse er vanskelig å oppnå, men Schönberg er klar i sin tale på at for mye spesialisering innenfor et felt ikke må gå på bekostning av en helhetlig dannelse, hvilket er helt nødvendig for en som vil være musiker.

But just as a doctor must know the whole body, so should a musician not only know harmony, or how to play piano, or the flute, or how to conduct, and should not be called only a harmony teacher, or a pianist, or a flutist, or a conductor. In order to deserve the name of musician, he should not only possess a specific knowledge in one field, but he has to have an all-round knowledge of all the fields of his art. (Schoenberg, 1975, s. 387)

5.1 (I) Theory or System of Presentation? (7-12)

De første tre kapitlene av *Harmonielehre* er på mange måter en videre forlengelse av introduksjonen hvor Schönberg ytterligere formidler sine intensjoner med verket. Disse kapitlene er sterkt farget av en polemisk og nesten revolusjonær tone der Schönberg sender spark i alle mulige retninger samtidig som han legger frem sine egne alternativer. En slik tone kan virke temmelig fremmed for oss i dag hvor vi lever i en kultur der vi så langt det lar seg gjøre prøver å unngå å tråkke hverandre på tærne. I tidsrommet rundt århundreskiftet 1800/1900, ofte kalt for *fin de siècle*, var de færreste bekymret for dette. Schönbergs samtidige, slik som Schenker og Riemann kunne være like kvasse i sin penn, og stygge kommentarer lå alltid på lur rundt hvert hjørne (se (s.97) for Riemann sin kommentar om Schönbergs *Harmonielehre*). Schönberg angriper problemet med å undervise musikk på en dialektisk måte ved å lage opposisjoner mellom kategorier som teoretiker mot håndverker, samt estetikk mot systematikk og logikk.

Hvorfor kalles en person som underviser i musikalsk komposisjon for en teorilærer? Hvis en snekker underviser i sitt håndverk ville han aldri ha blitt kalt for en teoretiker, muligens kan han bli omtalt som en håndverksmester. Likevel er kunnskapen disse personene må ha for å undervise i stor grad lik. Begges undervisning må være basert på observasjon, erfaring, argumentasjon, smak, kunnskap om naturlover og materialets egenskaper. Schönberg påpeker at det likevel er en liten forskjell. En snekker kan aldri forstå sitt håndverk på et rent teoretisk grunnlag, mens en musikkteorilærer ofte er helt uten praktisk erfaring. Slik som Louis og Thuille hadde vært kritisk mot abstrakte teoretiske systemer med liten tilknytning til musikalsk praksis (s.69), kritisere Schönberg også slike systemer. Han argumenter for hvordan sunn fornuft og praktisk erfaring lider under disse systemene. Grunnet et overfokus på spekulativ teori fremfor håndverk, mener Schönberg at musikken er den kunstarten som har lidd mest på bakgrunn av sine lærere. Eleven kan lære mest av å studere mesterverker under en mester.

And if it were possible to watch composing in the same way that one can watch painting, if composers could have *ateliers* as did painters, then it would be clear how superfluous the music theorist is and how he is just as harmful as the art academies. He senses all this and seeks to create a substitute by replacing the living example with theory, with the system. (8)

Vi vet at Schönberg selv emulerte denne formen for undervisning ved at han komponerte musikkstykker på tavlen foran sine elever mens han diskuterte valgene han gjorde (Smith, 1986, s. 145). I sitatet over ser vi også hvordan Schönberg har en viss avsmak for kunstinstitusjoner, muligens noe bittert siden han selv aldri fikk anledning til å studere ved en selv.

Schönberg utelukker ikke at det teoretiske er av betydning, og at teoretisering er et viktig hjelpemiddel for å stimulere kritisk tenking og søkelyst. Problemet oppstår derimot når teoretikeren mener å ha funnet absolutt svar på de musikalske problemene. (Se likhet med Weber (s.36))

And even a false theory, if only it was found through genuine searching, is for that reason superior to the complacent certainty of those who reject it because they presume to know (*wissen*) – to know, although they themselves have not searched! It is indeed our duty to reflect over and over again upon the mysterious origins of the powers of art (*Kunstwirkungen*). And again and again to begin at the beginning; again and again to examine anew for ourselves and attempt to organize anew for ourselves.

Regarding nothing as given but the phenomena. These we may more rightly regard as eternal than the laws we believe we have found. (8)

Hvis vi mener å ha funnet svarene på hva fenomenet er, leder dette til idéen om at den er styrt av (*the eternal laws*) [*die ewigen Gesetze*], som da samsvarer med naturlover. Problemet som oppstår er at vi da tror vi kan ha funnet en målestokk for å evaluere fremtidig musikk. Det er her åpenbart at Schönberg mener at musikk ikke er styrt av fenomener som utelukkende kan forklares på et naturvitenskapelig grunnlag. For å illustrere, trekker Schönberg frem sin hypotese om at tonalitet ikke er en betingelse for å lage musikk, men at det heller bare er et alternativ. Han påpeker at teoretikerne vil kritisere han for et slik utsagn.

To hell with all these theories, if they always serve only to block the evolution of art and if their positive achievement consists in nothing more than helping those who will compose badly anyway to learn it quickly. (9)

Schönberg kritiserer hvordan de *absolutte reglene* leder frem til et estetisk grunnlag for evaluering og forklaring som er svært primitiv. Han gir noen eksempler:

(...) for example: 'That sounds good or bad' (beautiful or not would be more correct and forthright). That assertion is first of all presumptuous; secondly though, it is an aesthetic

judgment. If it is put forward unsupported, why should we believe it? (...) These judgments, 'beautiful' or 'not beautiful', are entirely gratuitous excursions into aesthetics and have nothing to do with the logic of the whole. Parallel fifths sound bad (why?). This passing note sounds harsh (why?). There are no such things as ninth chords, or they sound harsh (why?). Where in the system can we find logical, mutually consistent answers to these three 'why's? In the sense of beauty? What is that? How is the sense of beauty otherwise related to this system? To this *system* – if you please!! (10)

Schönberg hevder at disse teoretiske systemene legger frem en «praktisk estetikk» basert på synsing. Men hvilke teoretikere er det han mener? I dette kapittelet nevner han ingen ved navn, men leser vi mellom linjene er det åpenbart at han først og fremst sikter til Hugo Riemann, selve systemkongen. Hvis vi blar vider til nestsiste kapittel XXI om kvartakkorder finner vi sitatet som bekrefter denne følelsen.

Whoever seeks theoretic knowledge, but bases it on received aesthetic judgments without examining this aesthetic and these judgements to see if they are correct, exposes his theories as nothing but attempts to drag up proofs for these judgements, hence, as worthless. Here I am attacking, openly and honorably, with the will to annihilate; I am not on the defensive, they are. For (this is the greatest difference between us) I have asked myself that question and not built upon air as does, for example, Riemann, who is proud that his theory succeeds in sharper and stricter formulation of the rules, and who has no inkling that, for this very reason, he will swiftly be left behind. (409)²⁹

Riemann lot ikke disse ordene gå ubemerket hen, og i hans beskrivelse av Schönbergs *Harmonielehre* i sitt musikkleksikon finner vi følgende kritikk.

A strange mixture of theoretical backwardness and prejudices (stemming from Simon Sechters's system) and an ultramodern negation of all theory. The author's naïve confession that "he has never read a history of music" explains this singularly amateurish and pitiful effort. Thank God the "craft" that Schoenberg pretends to teach is still unknown to the public at large. (Riemann sitert i Bernstein, 1992, s. 24)

Tenk at dette sitatet faktisk er hentet fra et leksikon! Det fremstå som at Schönberg og Riemann er musikkteoretiske motpoler, hvilket de bekrefter i sitatene over. Gjennom

²⁹ I førsteutgaven skriver han «guter Denker» foran Riemann sitt navn, noe som er fjernet i 1922 utgaven etter Riemann sin død. I førsteutgaven er også sitatet å finne i en fotnote, men er en del av selve teksten i 1922 utgaven (Schönberg, 1911, s.455).

Schönbergs analogi med teoretiker og håndverker, er det åpenbart at han ser på Riemann som den lærde teoretiker uten praktisk kunnskap, mens han selv er håndverkeren uten formell utdanning. Vi skal likevel se at noen av Riemanns ideer har hatt påvirkning på Schönberg. Derimot er Riemanns «praktiske estetikk» uholdbar for Schönberg. Under vises sitater fra Riemanns *Vereinfachte Harmonielehre* for å demonstrere slik «praktisk estetikk».

Rule. Doubling the third of the major upper-dominant and minor under-dominant, equivalent to the DOUBLING OF THE LEADING-NOTE is at all times – even in contrary motion – a bad mistake. (Riemann, 1896, s. 20)

The student is to be warned, in resolving the chord of six-four into the plain dominant harmony ($\begin{smallmatrix} 6 & 5 \\ 4 & 3 \end{smallmatrix}$), against doubling the fifth, particularly in similar motion, when it sounds simply horrible. (ibid s. 22)

Etter disse påstandene og reglene kan man godt forestille seg at Schönberg nok en gang spør, «hvorfors?» og av god grunn, for Riemann bruker ikke særlig mye tid på å forklare grunnlaget for sine regler. Men hva blir så Schönbergs forslag for å unngå slik «praktisk estetikk»? Schönberg hevder at et ordentlig system må være grunnlagt på en ubrutt logikk der unntak fra regler og subjektive estetiske forklaringer ikke hører hjemme. Et slik system er derimot umulig å skape, siden kunst stort sett består av unntak.

The laws of art, however, consists mainly of exceptions! (10)

Å finne et slik system basert på et naturvitenskapelig grunnlag er ikke mulig, men i vårt forsøk på å gjøre dette, kan vi skape gode sammenligninger. Slik foreslår Schönberg sitt (*System of presentation*) [*Darstellungssystem*] som en motpol til et teoretisk system.³⁰ Slik får man en balanse mellom det som blir gjort i den levende musikken og det som presenteres i Schönbergs mer abstrakte system.

In making a comparison we bring closer what is too distant, thereby enlarging details, and remove to some distance what is too close, thereby gaining perspective. No greater worth than something of this sort can, at present, be ascribed to laws of art. Yet that is already quite a lot. The attempt to construct laws of art from common attributes should no sooner be omitted from a textbook of art than should the technique of comparison. But no one should claim that such wretched results are to be regarded as eternal laws, as something similar to natural laws.

³⁰ Slik sett er det ganske ironisk at boken har fått den engelske oversettelsen «Theory of Harmony»

For, once again, the laws of nature admit no exceptions, whereas theories of art consist mainly of exceptions. What we do achieve can be enough, if it is given as a method of teaching, as a system of presentation - a system whose organization may aim, sensibly and practically, towards the goals of instruction; a system whose clarity is simply clarity of presentation, a system that does not pretend to clarify the ultimate nature of the things presented. (11)

Schönberg beveger seg slik innpå en fenomenologisk fremgangsmåte i sin *Harmonielehre*.³¹ Han innrømmer at han ikke er mulig å unngå unntak, men han vil unngå å forklare dem på et estetisk grunnlag. Det som av andre teoretikere derfor blir referert til som «dårlig» eller «stykt» vil da av Schönberg heller bli forklart som «uvanlig». Dermed ligger dørene åpne for å kunne lære bort et håndverk fritt for overfladiske estetiske bemerkninger.

I have *taken* from composition pupils a bad *aesthetics* and have *given* them in return a good *course in handicraft* (12).

Hvorvidt Schönberg har vært suksessfull i å skape et slik [*Darstellungssystem*] strides det om. Norton Dudeque skriver at Schönbergs system verken kan klassifiseres som pragmatisk eller objektivt (Dudeque, 2005, s. 70). Boken fungerer åpenbart som et argument for Schönbergs egen musikalske utvikling ved å koble den opp mot historien, og den fremmer dermed en form for estetisk revolusjon. Slik kan det sies at Schönberg prøver å skrive historien mens den blir til. Et slik argument blir ofte brukt for å stemple boken som irrelevant hva kommer til dens pedagogiske innhold, noe jeg mener er uheldig. Systemet har åpenbart sine styrker og svakheter, slik som alle systemer, men den er også veldig original ved å fremme en form for fleksibilitet der diskusjon og argumentasjon er viktige elementer for å forklare.

Kort tid etter *Harmonielehre* ble utgitt i 1911 publiserte Schönberg en artikkel som heter *Problems in Teaching Art* (1911) hvor håndverkeranalogien blir videre utdypet. Her skriver han at det er en ytterligere forskjell mellom en håndverker og en kunstner, mest sannsynlig for å understreke at dette ikke er synonyme begreper. For Schönberg er en ekte kunstner drevet av krefter som gjør at han må lage kunst, mens en håndverker på den annen side har et valg (Schoenberg, 1975, s. 365).

³¹ Schönbergs bånd til fenomenologi har vært påpekt tidligere, blant annet i John A. Kimmey Jr sin masteravhandling *Prolegomena to a Phenomenology of Music; a Comparative Study of Arnold Schoenberg and Edmund Husserl* (1973)

5.2 (II) The Method of Teaching Harmony (13-17)

For Schönberg består læren i musikalsk komposisjon av de tre emnene harmonilære, kontrapunkt og formlære. En slik inndeling har både fordeler og svakheter. For mye separasjon kan føre til at man mister målet «komposisjon» av syne, mens for lite separasjon gjør materialet uhåndgripelig. Schönberg sier at man må møtes et sted på midten, men dette argumentet blir umiddelbart forlatt til fordel for en detaljorientert fremgangsmåte der ytterligere separasjon er nødvendig.

Harmony: the study of simultaneous sounds (chords) and of how they may be joined with respect to their architectonic, melodic, and rhythmic values and their significance, their weight relative to one another. (13)

Denne definisjon av harmonilære er derimot for kompleks for Schönbergs studie. Han skriver:

For the complexity that would arise, if all possibilities of harmonic functions were compounded with all rhythmic and motivic possibilities, would surely overwhelm the teacher as well as the pupil. (13)

Schönberg fremmer derfor en ytterligere separasjon av harmonilærens elementer, til å fokusere på det viktigste elementet (akkordforbindelser) løsrevet fra rytmiske og melodiske hensyn.

Therefore, it will surely benefit us here, in the study of harmony, to derive the nature of chord connections strictly from the nature of the chords themselves, putting aside rhythmic, melodic, and other such considerations. (13)

Å sette melodiske hensyn til side i en harmonilære er selvfølgelig ikke mulig. Poenget hans er at dette elementet må være en sekundærfaktor mindre viktig enn akkordenes progresjoner seg imellom. Rytme er selvfølgelig en faktor som har enorme konsekvenser for hvordan en harmonisk progresjon oppfattes funksjonelt, men dette må nedtones for å gjøre materialet håndgripelig, altså et pedagogisk kompromiss. Her ser vi at Schönberg, slik som Schenker, er enig om at læren om harmonier må løsrides fra stemmeføring og rytme, men deres tilnærming til dette befinner seg på to vidt forskjellige plan. For Schenker er separasjonen nødvendig for å forstå harmonisk og tonal retning som svært abstrakte krefter som er vanskelig å verbalisere. Harmoni framstår for Schenker som noe mystisk nærmest åndelig og abstrakt, mens kontrapunkt fungerer som den konkrete, håndgripelige og praktiske motpolen. Disse må til

sammen forenes i komposisjon. For Schönberg er separasjonen nødvendig for å nå et detaljplan, der ulike grunnprosesser kan bevisstgjøres for å løsrive tanken til å kunne tenke i større linjer senere.

For å forstå Schönbergs fremgangsmåte bedre kan det være nyttig å bruke Schenkers elev Felix Salzers begrep *Akkordgrammatikk (Chord Grammar)*, som beskriver hvordan vi skriver og identifiserer akkorder (Salzer, 1952, s.35).

Å ha kjennskap om akkordgrammatikk er et grunnleggende steg for forståelse i Salzers metode, men man må ta steget videre for å forstå harmonisk bevegelse på et høyere plan. Derfor er det han beskriver som akkordgrammatikk det som skjer i et musikkstykke på detaljplan, altså det innerste planet i det harmoniske hierarkiet som må kunne oppfattes for å forstå større sammenhenger.

Composers, like poets, speak in sentences. Just as the contents of a spoken or written phrase are not grasped by describing and labeling the grammatical status of every word, likewise a musical phrase is not comprehended as long as we are content merely to label each chord according to its grammatical status. (ibid, s. 39)

Schönbergs metode i *Harmonielehre*, som stort sett arbeider på et slik detaljplan,³² vektlegger i større grad at prosesser kan være avgjørende for hvordan hele organismen opererer. Schönberg utdyper dette i større detalj i kapittel *XVII: Non-harmonic tones*, som i stor grad er kritikk av Schenkers reduksjonistiske teorier. Med andre ord er detaljer avgjørende for Schönberg og noe som krever stor oppmerksomhet. Selv om Schönberg er opphengt i dette detaljplanet viser han flere steder, og spesielt i andre bøker, at han også har stor forståelse for harmonisk og tonal bevegelse på et større plan. Dette kommer tydelig frem i hans teori om monotonalitet fra *Structural Functions*. Men, som han tidligere har nevnt, så er målet med *Harmonielehre* å fokusere på et avgrenset område.

Schönberg kritisere generalbassmetoden og koralharmonisering som metoder for undervisning i harmonilære av årsaker jeg har utdypet i innledningen til denne oppgaven **(s.2f)**. Generalbass har fokus på stemmeføring, som for Schönberg er en sekundærfaktor, og koralharmonisering er for avansert. Selv foreslår han at man bruker en annen gammel metode

³² Her kan det diskuteres hvorvidt det egentlig er snakk om et detaljplan. Schönbergs øvelser er først og fremst abstraksjoner og kan dermed sies å ikke tilhøre noe plan. Slik kan de tolkes som både å være på et detaljplan, eller overordnet plan, noe som blir tydelig senere i boken **(s. 232)**.

der man helt fra begynnelsen av lager harmoniske progresjoner selv. Fordelen med en slik metode er at eleven får anledning til å utvikle en harmonisk sans, samtidig som øvelsene blir en form for komposisjonsøvelse, og ikke en arrangeringsøvelse slik de andre metodene er.

Med sine øvelser kan Schönberg gi eleven konkrete mål som for eksempel å etablere en tonalitet, eller modulere fra en toneart til en annen, uten å lære bort formler for å gjøre disse prosessene. Eleven blir i stedet gitt et verktøy og retningslinjer for å disponere dette, men står fritt til utforming selv.

Hva angår modulasjon, er Schönberg svært kritisk til flere tidligere teoretikere, hvor han særlig trekker frem Ernst Friedrich Richters bruk av uforberedte dominantseptimakkorder og forminskede septimakkorder som eneste middel for å komme seg til hvilken som helst toneart. Dette er for Schönberg et billig og ukunstnerisk triks som han flott illustrerer med en analogi senere i boken.

We shall not use the diminished seventh chord as it is commonly used, as a panacea out of the medicine cabinet, for example aspirin, which cures all ills. (196)

Schönberg fremmer heller smidig modulasjon på bakgrunn fra analyser av klassiske mesterverk, da dette krever mer innsikt og arbeid av eleven. Schönbergs elev Egon Wellesz har også påpekt at Max Regers formelpregede fremgangsmåte i sin modulasjonslære er totalt fremmed for Schönberg (Wellesz, 1969, s.43). Generelt har konseptet om «formler» liten plass i *Harmonielehre*.

Harmonisk analyse er fraværende i *Harmonielehre*, ikke fordi det er unyttig, men fordi det sprenger grensene for hva bokens mål er (15f). For å gjøre analyser må man uansett ta utgangspunkt i verk som hele organismer og slik kan man forstå at formlære også er en del av Schönbergs forståelse av harmonisk analyse. Harmonisk analyse tilhører derfor et høyre plan en det boken sikter på. I et eksempel fra Brahms tredje symfoni kan vi se hvordan ett motiv påvirker stykkets harmonikk.

An example: When Brahms introduces the second theme of his Third Symphony (*F* major [first movement]) in the key of *A* major, it is not because one 'can introduce' the second theme just as well in the key of the mediant. It is rather the consequence of a principal motive, of the bass melody (harmonic connection!) $f-a^b$ (third and fourth measures), whose many repetitions, derivations, and variations finally make it necessary, as a temporary high point, for the

progression $f-a^b$ to expand to the progression $f-a$ (F , the initial key, A , the key of the second theme). (164)

Fokuset på analyse vil dermed ta vekk fokus fra det som er relevant for Schönberg. I hans senere bok *Structural Functions* er derimot analyse et av hovedelementene. Schönberg beveger seg også inn på tanken om det overhode er mulig å lære bort hvordan man komponerer, slik som Bruckner **(s.48)**.

The balanced relation of motives to harmony, rhythm elaboration, in short, what really pertains to composition, if indeed can be explained at all, does not belong in a harmony course. (16)

Schönberg forsvarer sine angrep mot det han anser som «falske teorier», hvilket han mener er nødvendig de stedene han selv introduserer noe bedre. Samtidig skriver han at det først og fremst er dårlige bøker og feilaktige teorier som har inspirert han, ved å stimulere til kritisk tenkning. Han håper at boken først og fremst skal være en praktisk lærebok til tross for at det er mye tekst og filosofering rundt temaene. Likevel er han bekymret for at boken kan være for vanskelig for mange.

It is possible that this book will therefore be a little hard for the ordinary musician to grasp, since even today he still does not like to exert himself in thinking. Possibly it is a book just for the advanced student or for teachers. In that case I should be sorry, for I should have liked it above all to be of use to beginners. (17)

Norton Dudeque mener at boken tydelig ikke er egnet for nybegynnere, men heller som Schönberg impliserte, lærere og avanserte studenter (Dudeque, 2005, s.70). Jeg kan på mange måter si meg enig i dette, men jeg mener at det ikke utelukkende er grunnet bokens tekstunge filosofiske og spekulative sider. Hvis vi returnerer til starten av kapittelet og Schönbergs problematisering av å separere komposisjonsfagets emner, tror jeg vi kan finne svaret. Schönberg sier at å separere komposisjon til harmonilære, kontrapunkt og formlære, er problematisk da vi fort kan miste målet, komposisjon, av synet. Deretter foreslår han ytterligere å separere harmonilæreemnets bestanddeler i denne boken. Det må selvfølgelig få den konsekvens at målet i enda større grad blir distansert. Hvordan kan så en nybegynner forholde seg til en lærebok som er så fjernt fra målet?

I Michael Polanyi sin bok *The Tacit Dimension* (1966), kan vi finne noen begreper som kan belyse dette problemet. I denne boken søker Polanyi å forstå hvilke prosesser som gjør at vi tilegner oss kunnskap, samt hvilke implikasjoner dette kan gi. For å illustrere kunnskapsprosessen innfører han to begreper lånt fra anatomiens verden, som han kaller «det distale og proksimale leddet». Det distale leddet representerer det meningsbærende i en handling, mens det proksimale representerer prosessene som leder til det meningsbærende. I en handling ligger vårt fokus oftest på det meningsbærende og det som da skjer i det proksimale leddet operer nærmest automatisk eller intuitivt. Vi kan derimot legge vårt fokus over på det proksimale leddet, noe som gir flere bemerkelsesverdige konsekvenser som Polanyi forklare under:

By concentrating attention on his fingers [det proksimale leddet] a pianist can temporarily paralyze his movement. We can make ourselves lose sight of a pattern or physiognomy by examining its several parts under sufficient magnification.

Admittedly, the destruction can be made good by interiorizing the particulars once more. The word uttered again in its proper context, the pianist's fingers used again with his mind on the music, [det distale leddet] (...) they all come to life and recover their meaning and their comprehensive relationship.

But it is important to note that this recovery never brings back the original meaning. It may improve on it. Motion studies, which tend to paralyze a skill, will improve it when followed by practice. The meticulous dismembering of a text, which can kill its appreciation, can also supply material for a much deeper understanding of it. In these cases, the detailing of particulars, which by itself would destroy meaning, serves as a guide to their subsequent integration and thus establishes a more secure and more accurate meaning of them.

But the damage done by the specification of particulars may be irremediable. Meticulous detailing may obscure beyond recall a subject like history, literature or philosophy. Speaking more generally, the belief that, since particulars are more tangible, their knowledge offers a true conception of things is fundamentally mistaken. (Polanyi, 1966, s. 18f).

Skal vi bruke denne modellen i Schönbergs tilfelle, blir det distale leddet det å komponere eller selve komposisjonen, mens det proksimale leddet er emnene harmonilære, kontrapunkt og formlære, samt metodene og teoriene som finnes innenfor disse. Det blir da åpenbart at fokuset på et så partikulært område blir for fjernt og abstrakt for en nybegynner som kanskje ikke har nok kjennskap til musikk litteraturen eller praktisk komposisjon. Interessant nok så

erkjenner Schönberg denne faren i starten av kapittelet, uten at han tar noe videre hensyn til det.

Jeg tror derfor denne boken først og fremst er for personer som har erfaring fra før, og slik som Schönberg har erfart at andre teorier er problematiske. Man må forstå poenget med å arbeide med et så avgrenset og detaljert område for at det skal være givene og produktivt, neppe noe en nybegynner vil erfare. Slik blir tidligere erfaringer nærmest en nødvendighet for å forstå bokens hensikt med å stille spørsmålstegn ved normer og reglers validitet, samt refleksjon rundt dette. Samtidig har verdien av å arbeide med abstrakte musikkøvelser ingen hensikt med mindre man kan forstå dens sammenheng til virkelighetens musikkpraksis. En musikkelev uten særlig erfaring vil mest sannsynlig, slik som Polanyi hintet til, ikke klare å lage denne linken mellom det distale og proksimale.

5.3 (III) Consonance and Dissonance (18-22)

Schönberg setter opp en opposisjon mellom ytre og indre natur som utgangspunkt for et studie av musikk. Den ytre naturen kan sies å representere et objekt som i musikkens tilfellet er fenomenet tonen, mens den indre naturen representerer et subjekt som da blir øret [*Gehör/Ohr*]. Slik kan man si at tonen er et naturgitt fenomen, mens måten vi hører på er fysiologisk. Dette blir så kontrastert med en tredje faktor som Schönberg kaller for følelsesverden (*the world of feelings*) [*Empfindungswelt*]. Denne faktoren blir ikke ytterligere definert, men kan tolkes som en verden som representerer krefter utenfor menneskets kontroll. Det kan tenkes at Schönberg kunne klassifisert siste faktor som psykologisk. Denne faktoren mener Schönberg ligger utenfor vår rekkevidde.

One of the three factors, however, the world of our feelings, so completely eludes precisely controlled investigation that it would be folly to place the same confidence in the few conjectures permitted by observation in this sphere that we place in those conjectures that in other matters are called 'science'. (19)

Dermed blir denne faktoren utelatt. Da står vi igjen med to valg, objektet eller subjektet. Her søker Schönberg hjelp hos Schopenhauers fargeteori.

As Schopenhauer shows in his theory of colors, however, a real theory should start with the subject. And, just as he considers the colors physiological phenomena, 'conditions, modifications of the eye', so one would have to go back to the subject, to the sense of hearing, if one would establish a real theory of tones. (18)

Likevel mener Schönberg at denne innfallsvinkelen heller ikke egner seg, ikke nødvendigvis fordi den ikke er god, men fordi den er utenfor bokens rekkevidde. Det er også en fremgangsmåte som ikke egner seg for å legge frem materialet på en praktisk måte slik han etterstreber i denne boken. Han understreker likevel at hvis vi snakker om kunst, så er det den indre naturen vi etterstreber mer enn den ytre.

In its most advanced state, art is exclusively concerned with the representation of inner nature. Here its aim is just the imitation of impressions (...) (18)

Dermed ender vi opp med den ytre naturen «objektet», altså tonen. Slik mener Schönberg at han kan frita seg fra å kalle det materialet han legger frem for en teori. Tonen og den påfølgende overtonerekken blir hans utgangspunkt.

En slik innfallsvinkel er tydelig valgt for at Schönberg kan distansere seg fra teoretikere slik som Herman von Helmholtz og Hugo Riemann som begge hadde teorier som beveget seg i retning av det fysiologiske og psykologiske. Flere av disse teoretikernes verker viser en bevegelse i denne retningen, slik som Helmholtz sin *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* (1863) samt Riemanns *Über das musikalische Hören* (1873) og *Neue Beiträge zu einer Lehre von den Tonvorstellungen* (1916). Sistnevnte kom dog ut etter Schönbergs bok.

Schönberg er ikke nødvendigvis fremmed for denne retningen, men mener at den heller kan være et praktisk/pedagogisk problem. Han har selv flere ganger, også i *Harmonielehre*, beveget seg i samme retning (se sitering av Brahms eksempelet over **(s.102f)**). Han understreker dessuten at boken inneholder flere teorier og at det ikke er viktig hvorvidt disse er riktige, men at de heller er midler for sammenligning.

Therefore, whenever I theorize, it is less important whether these theories be right than whether they be useful as comparisons to clarify the object and to give the study perspective.
(19)

Ved å bruke tonen som utgangspunkt introduserer Schönberg videre en av sine mest berømte teorier, at forskjellen mellom konsonans og dissonans er relativ. Dette blir forklart gjennom overtonerekken hvor Schönberg argumenterer for at man ikke kan putte et konkret skille hvor konsonanser (nære overtoner) blir til dissonanser (fjerne overtoner). Dette er heller et tolknings spørsmål. Denne teorien blir videre fremmet på et historisk grunnlag hvor Schönberg mener at den vestlige musikken gradvis har innlemmet flere av de fjerne overtonene. Dette blir senere et av hovedargumentene for «Frigjøringen av dissonansen». Slik kan man påstå at Schönberg forsøker å fremstille en lineær «Whigsish» **(s.57)** historietolkning som leder frem til hans egen 12-tone metode. Dette er selvfølgelig en tolkning vi ikke kan komme vekk fra, men vi kan også se at Schönberg har forståelse for at tilfeldige oppdagelser har en plass i historien.³³

³³ En analogi der Schönberg viser til hvordan alkymister gjorde tilfeldige oppdagelse kan lese på s. (19-20), og et konkret musikk eksempel finnes i hans forklaring av kirketoneartene som et produkt av en «omvei» mot dur og moll skalaen (25).

The way of history, as we can see it in that which has actually been elected by practice from the practicable dissonances, hardly leads here to a correct judgment of the relations. That assertion is proved by the incomplete or unusual scales of many other peoples, who have, nevertheless, as much right as we to explain them by appeal to nature. Perhaps their tones are often even more natural than ours (that is, more exact, more correct, better); for the tempered system, which is only an expedient for overcoming the difficulties of material, has indeed only a limited similarity to nature. (21)

På tross av teorien om konsonans og dissonans som noe relativt, benytter han seg av disse begrepene i konvensjonell forstand som pedagogisk verktøy.

5.4 (IV) The Major Mode and The Diatonic Chords (23-94)

5.4.1 (Om tonalitet og ytterligere forsvar av metode) (23-31)

Spekulativ orienteering

Som tidligere nevnt sier Schönberg at boken skal starte med praktiske hensyn. Før han begynner med dette, introduserer han derimot en god dose spekulasjon rundt fenomenet tonalitet og dens plass i hans undervisningssystem.

Schönberg har valgt å ta utgangspunkt i objektet, tonen, og starter med å trekke noen konklusjoner utfra overtonerekkens implikasjoner. De ulike kirketoneartene er et produkt av tolkninger av overtonerekken gjennom prosesser som både kan være basert på intuisjon og logisk tenkning ifølge Schönberg. For å forklare den diatoniske durskala beveger Schönberg seg selv inn på den logiske stien. Han mener at den diatoniske durskala kan oppdages hvis vi samler sammen de nærmeste overtonene til grunntonen (C) og dennes over og underkvint (G) og (F). Dette er basert på en argumentasjonsrekke der Schönberg påpeker at grunntonen (C) sin første overtone etter oktaven er kvinten (G) og at denne overtonen i seg selv er så sterk at den produserer sin egen overtonerekke. Da denne tonen (G) er avhengig av kvinten under kan vi anta at tonen (C) også må være avhengig av en tone som ligger ytterligere en kvint under, (F). Slik prøver Schönberg å forklare tonen (F) sin plass, selv om den i seg selv ikke er en del av tonen (C) sitt faktiske overtonespekter, og slik som hos Rameau og Vogler (**s.25f/29**) ser vi at denne forklaringen rent naturvitenskapelig beveger seg på tynn is. Schönbergs forsøk på å forklare tonen (F) på basis av logikk i sammenligning med overkvinten (G) minner derimot om Hauptmann sin logiske og symmetriske tenkning. Slik kan Schönbergs overtonetolkning sies å ha røtter i logisk tenkning som stammer fra tysk filosofi³⁴. I **[figur 48]** vises en forenklet skisse av denne modellen fra Schönbergs artikkel *Problems of Harmony* (1934).

I	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
C	C	[G]	c	e	g	b \flat	c	d	e	f \sharp	g	a \flat
F	F	[C]	f	a	c	e \flat	f	g	a	b	c	d \flat
G	G	[D]	g	b	d	f	g	a	b	c \sharp	d	e \flat
			[cfg	eab	gcd]							

Figur 48: Overtonespekter til tonene C,F og G (Schoenberg, 1975, s. 271).

³⁴ Rudolf Kolisch skal ha sagt at Hegel var den viktigste filosofen i Schönbergs krets (Smith, 1986, s. 151). Som vi vet var Hegels filosofi utgangspunkt for Hauptmann sine teorier.

Som vi kan se utfra illustrasjonen over finnes det kun toner som tilhører den diatoniske durskalaen i de tre tonenes overtonespekter opp mot 6. overtone. Disse overtonespekterene viser spesielt et problem angående tonene (E^b) og (B) som oppstår som 7. overtone i (F) og (C) sitt spekter. Disse tonene har skapt en forvirring som Schönberg mener ledet oss inn på omveien rundt kirketoneartene (25).

Schönberg beskriver en tonanalitetsmodell basert på tyngdekraftanalogien som stammer fra Rameau der tonen (C) blir påvirket av krefter fra (G) og (F) i hver sin retning [figur 49].



Figur 49: Gravitasjonsmodell (23).

Here the dependence of G on C, with which, strictly speaking, the force of the C is exerted in the same direction as that of the F, may be considered like the force of a man hanging by his hands from a beam and exerting his own force against the force of gravity. (23)

Denne analogien impliserer også en forståelse av at kreftene i retning subdominanten (F) virker sterkere på tonika (C) en dominanten (G). Mannen trenger bare å slippe for så å falle inn i subdominanten (kvintfall), mens han må arbeide/ bruke krefter for å nå dominanten. Denne tendens blir senere i kapittelet om modulasjon understreket av Schönberg ved at modulasjonen til (F) er ansett som så naturlig at en toneart alltid står i fare for å bli tolket i eller bevege seg mot sin subdominant (166). Mollsubdominantregionen holder dessuten så sterk plass hos Schönberg at den er viet et eget kapittel.

Hvorvidt durskalaen ble oppdaget gjennom intuisjon eller logikk er uvisst og uviktig for Schönberg. At vi fant den kan uansett sies å ha vært et lykketreff, som delvis kan ha ført til at utviklingen av vår musikk har hatt større fremgang enn i andre kulturer hvor de fortsatt bruker andre skalatyper. For Schönberg markerer ikke denne skalaen nødvendigvis et mål

And above all; This scale is not the last word, the ultimate goal of music, but rather a provisional stopping place. (25)

Dette passer inn i hans narrative mot oppløsning av tonalitet på bakgrunn av at fjernere overtoner tar del i musikkvokabularet. Ytterligere påpeker han at det tempererte systemet kan være et hinder for å forstå de fjernere overtonene, noe som har ledet blant annet Ferruccio Bussoni og Robert Neumann til å foreslå ytterligere inndeling av oktaven. Schönberg mener derimot at en slik retning er meningsløs ettersom vi ikke har gode nok instrumenter til å følge etter, men han utelukker ikke at den kan føre frem mot noe.

På bakgrunn av sine spekulasjoner i overtonerekken, konkluderer Schönberg med at skalaen er en imitasjon av denne i det horisontale plan, mens akkorden er en imitasjon i det vertikale plan. Med andre ord kan «objektet», altså «tonen», tolkes både horisontalt og vertikalt. Den mest naturlige akkorden imiterer derfor de nærmeste overtonene til grunntonen, arrangerer disse tonene tett inntil hverandre og blir en durakkord. Schönberg understreker at denne tolkningen av tonen fortsatt er en imitasjon

The triad is without doubt similar to the tone, but it is no more similar to this model than, say, Assyrian reliefs are to their human models. (26)

Schönberg spekulerer i hvorvidt treklangens oppdagelse var et tilfeldig produkt av stemmeføring, eller om våre forfedre hadde en forståelse av treklangen før de prøvde å synge flerstemt - med andre ord en klassisk høna eller egget problemstilling. Schönberg mener at denne usikkerheten underbygger det faktum at harmoniske og polyfone metoder er avhengige av hverandre og ikke motsetninger. Fra denne tolkningen kan en si at det harmoniske og polyfone konseptet lever sammen i en symbiose. Dette leder Schönberg tilbake til problemstillingen om for mye separasjon som ble grundig diskutert i kapittel II.

It is hardly appropriate, on the one hand, to present chords as if they had germinated and developed spontaneously, as they are usually presented in the teaching of harmony; nor is it appropriate, on the other hand, to explain polyphony as nothing else but voice leading that merely follows certain conventional rules (...) (26)

Schönberg kritiserer alle metoder som velger det ene standpunktet på bekostning av det andre, fordi de vil møte på problemer som ikke passer de respektive isolerte systemene. Dette virker på den annen side som en enorm selvmotsigelse fra en person som tydelig har valgt et konsept (harmonilære) og selv har understreket nødvendigheten av å nedtone stemmeføringsprosesser. Dette erkjenner derimot Schönberg.

At first glance it looks as if what I say here would contradict what I say in the introduction about the scope of harmony teaching (...) But the contradiction is only apparent. For if I show that this or that chord progression is to be *explained* on melodic grounds, it is in fact far different from assigning the pupil to work out something melodically because its origin is melodic – as happens with passing tones, changing tones, and the like, which would long ago have been regarded as chord components if the system of non-harmonic tones were not so much more convenient. (27)

Hvorvidt Schönberg faktisk klarer å leve opp til det han her påstår, kan diskuteres. Jeg vil for min del si at han selv også definitivt er mere orientert i den vertikale dimensjonen i denne boken. Det er vanskelig å komme utenom når han tidligere selv har beskrevet stemmeføring som en sekundærfaktor. Likevel har stemmeføring en relativt viktig plass i boken og på en svært original måte. Schönberg understreker selv at hans fremgangsmåte er konstruert og har sine kompromiss.

Schönberg søker å kunne forklare fenomenet tonalitet i sin bok. I denne prosess blir det viktig å lage et skille mellom begrepene *toneart* [*Tonart*] og *tonalitet* [*Tonalität*].³⁵ *Toneart* representere i utgangspunktet kun skalaer og er et praktisk begrep, mens *tonalitet* på den annen side kan sees på som noe mer avansert og abstrakt som krever ytterligere forklaring.

Tonality is a formal possibility that emerges from the nature of the tonal material, a possibility of attaining a certain completeness or closure (*Geschlossenheit*) by means of a certain uniformity. To realize this possibility it is necessary to use in the course of a piece only those sounds (*Klänge*) and successions of sounds, and these only in a suitable arrangement, whose relations to the fundamental tone of the key, to the tonic of the piece, can be grasped without difficulty. (27)

Ved å skrive at tonalitet er en formell mulighet, sier Schönberg at den derfor ikke er en nødvendighet for å skape musikk, en hypotese han diskuterte i kap I. På den annen side mener han at det er helt essensielt at eleven lærer seg grundig å forstå hvordan tonalitet fungerer. Selv de som ikke er interessert i å komponere tonal musikk må likevel lære seg å bruke denne ressursen, skjønt nye musikalske trender peker vekk fra den. Slik kirketoneartene ble redusert til dur og mollsystemet, kan dette systemet gjennom *utvidet tonalitet* (*extended tonality*)

³⁵ Muligens en forklaring han har hentet fra Riemann? (s.65)

[*erweiterte tonaltät*] være på vei mot total oppløsning. Vedrørende slik utvidet tonalitet skriver Schönberg følgende:

Indeed, the key may be expressed exclusively by chords other than its own diatonic chords; yet we do not then consider the tonality cancelled. But does then the tonality in effect still exist? 'In effect, that is, effectively', effected by the fundamental? Or has it not actually been cancelled already? (29)

Tross en slik tendens, eller skal man si på bakgrunn av en slik tendens, er det absolutt nødvendig å forstå hvilke krefter som styrer tonalitet.

[Tonality] is one of the techniques that contribute most to the assurance of order in musical works (...) One of the foremost tasks of instruction is to awaken in the pupil a sense of the past and at the same time to open up to him prospects for the future. (29)

Derfor må vi ta utgangspunkt i tonalitet, med den visshet at ingen ting varer evig

Life and death are both equally present in the embryo. What lies between is time. (...) Let the pupil learn by this example to recognize what is eternal: change, and what is temporal: being (*das Bestehen*). (29)

Slik argumenterer Schönberg for at tonalitet heller ikke kan brukes som en estetisk målestokk, noe han forklarer ved igjen å trekke inn begrepene objekt og subjekt. Som vi husker representerte objektet tonen, og subjektet øret, men fra et annet perspektiv kan objektet representere kunstverket og subjektet lytteren. Schönberg sier at lytteren krever orden for å klare å forstå et kunstverk. Lytteren vil på denne måten alltid prøve å sammenligne kunstverket med på forhånd kjente elementer. Et ekte kunstverk på den annen side, må ikke ha som mål å være umiddelbart forståelig. Det er dermed ikke en kunstners plikt å lage noe vakkert på bakgrunn av at det er håndgripelig for lytteren. Her trekker Schönberg en parallell tilbake til naturen:

For nature is also beautiful where we do not understand her and where she seems to us unordered. (30)

Dette blir ytterligere forklart ved at vi i dag virkelig kan sette pris på gamle mesterverk, siden vi har fått tid til å bli kjent med dem, og at tilsvarende tid kreves for nyere verk før vi kan verdsette dem på samme måte. Samtidig kan det sies at vi alltid har en trang til å forstå et

verk og at vi i vår søken etter å forstå kan projisere våre egne forkunnskaper og fordommer inn i verket.

And that we think we see [laws, order] in the work of art can be analogous to our thinking we see ourselves in the mirror, although we are of course not there. The work of art is capable of mirroring what we project into it. (...) This mirror image does not, however, reveal the plan upon which the work itself is oriented, but rather the way we orient ourselves to the work.
(30)

En slik forståelse av hvordan vi oppfatter et kunstverk, har i senere tid blitt brukt som kritikk mot hvordan vi gjennom våre analyseverktøy kun får bekreftet våre fordommer av bla. Erlend Hovland, som mener at vi heller burde ta utgangspunkt i det partikulære og uforståelige i møte med kunstverk (Hovland, 2017,50/55f). Slik kan det blant annet sies at Riemann i sitt funksjonssystem jakter etter kadensmønstre (**s.64f**) og Schenkers er på samme måte på utkikk etter en *Ursatz* (**s.51f**) som avdekker om et verk er godt eller dårlig. Riemann og Schenker projiserer dermed sine fordommer inn i analysen og tolkningen av verk.

Schönberg har selv i egne analyser påpekt at hans fordommer påvirker analysen. I artikkelen *Composition with Twelve Tones (1)* (1941) finnes en tolkning av hvordan Beethoven gjør en tematisk transformasjon i sin strykekvartett Op. 135. Schönberg påpeker at det uklart hvorvidt komponisten selv var bevisst denne transformasjonen (Schoenberg, 1975, s. 222). Implisitt kan dette være en innlest tolkning av Schönberg som var besatt av konseptet tematisk transformasjon. Utfra denne tolkningen spinner han videre på idéen om at komponisten ubevisst kan skape sammenheng ved hjelp av høyere makter.

From my own experience I know that it can also be a subconsciously received gift from the Supreme Commander. (ibid, s. 222)

Selv trekker han frem et eksempel fra sin egen KammerSymfoni Op. 9 hvor han var misfornøyd med at det var for liten sammenheng mellom de to hovedtemaene i verket. Likevel satt han igjen med en intuitiv følelse av at det fungerte basert på hans *formfølelse* (*Sence of form*) [*formgefühl*], et konsept som skal vise seg å være et viktig element i *Harmonielehre*. Tyve år etter at Schönberg hadde skrevet sin KammerSymfoni oppdaget han at det faktisk var en tematisk forbindelse mellom de to temaene (ibid, s. 223). Slik argumenter Schönberg for viktigheten av underbevisstheden i skaperprosessen.

Et annet slik fasinerende eksempel finnes i Schönbergs tolkning av hovedtemaet i Brahms fjerde symfoni 1. sats, som en rekke av fallende terser (Schoenberg, 1967, s.11). Slike tolkninger trekker frem spørsmålet om det i det hele tatt er mulig å ikke projisere seg selv inn i et kunstverk.

Tilbake i *Harmonielehre* påpeker Schönberg at en projisering av seg selv og sine fordommer er en nødvendighet for å fremme forståelse. På denne måten kan det tolkes slik at «regler» og «systemer» som styrer vår tolkning kan hjelpe oss som pedagogiske verktøy selv om det er tvilsomt om vi kan lage kunstverk på disse premissene.

It is, indeed, not to be maintained that compliance with such laws, which after all may correspond merely to the state of the observer, will assure the creation of a work of art. Moreover, these laws, even if they are valid, are not the only ones the work of art obeys. Yet, even if adherence to them does not help the pupil attain clarity, intelligibility, and beauty, they will at least make it possible for him to avoid obscurity, unintelligibility, and ugliness. (30)

På tross av dette påpeker Schönberg faren ved å unngå det ukjente og ukonvensjonelle kan være et hinder for kreativitet, det er likevel nødvendig frem til et visst punkt for at eleven skal bygge et fundament. Det jeg tolker ut av dette, på bakgrunn av arbeidet med boken, er at Schönberg vil lære eleven å bevisstgjøre hva som er konvensjonelt, samt bevisstgjøre tekniske prosesser som vil lede fram til at underbevisstheten kan bli frigjort til å tenke originalt. Likevel vil eleven allerede i de første øvlesene kunne lage saster som er realtvt ukonvensjonelle. Samtidig må det nevnes at de siste kapitlene av boken i større grad handler om at eleven skal utforske det ukonvensjonelle. En slik pedagogisk holdning viser Schönberg i flere andre tekster, og vi vet at hans elever ikke fikk anledning til å komponere i en moderne stil før de hadde vært gjennom et omfattende treningsopplegg (Smith, 1986, s. 145). Generelt var Schönberg veldig tilbakeholden med å undervise i 12-tonestil. Viktigheten av å forstå det konvensjonelle blir veldig tydelig forklart i hans artikkel *Teaching and Modern Trends in Music* (1938)

Often, a young man who wants to study with me expects to be taught in musical modernism. But he experiences a disappointment. Because, in his compositions I usually at once recognize the absence of an adequate background. Superficially investigating I unveil the cause: the student's knowledge of the musical literature offers the aspects of a Swiss cheese – almost more holes than cheese. Then I ask the following question: 'If you want to build an aeroplane,

would you venture to invent and construct by yourself every detail of which it is composed, or would you not better at first try to acknowledge what all the men did who designed aeroplanes before you? Don't you think the same idea is correct in music? (...) You might perhaps be afraid to lose your originality if you were to take advantage of your predecessors. But how can you know whether your ideas are original if you are not in the position to compare them to what the others wrote? Maybe everything you consider your own creation has been in general use – or even abuse – for decades. Maybe it is even already antiquated instead of original. (Schoenberg, 1975, s. 376f)

Tilbake i *Harmonielehre* forklarer Schönberg at hans framgangsmåte kan lede eleven forbi mange av feilene og blindgatene forfedrene har møtt på, men også muligens forbi mange sannheter og gode idéer. Uansett er det viktigste eleven kan lære å stimulere tanken, samt bygge opp en respekt og kjærlighet til sine forgjengere som han kan lære mye av. Han må også forstå at det eneste som er sikkert med fremtiden er at den bringer med seg forandring, og her sender Schönberg ett spark i retning av Riemann og Schenker sin tro på å ha funnet systemer som beskriver en estetisk sannhet.

This way has to be more fruitful than the other, where one assumes an end of evolution because one can thus round off the system. (31)

5.4.2 The Diatonic Triads (31-33)

Spekulativ orientering

I sin forklaring av de diatoniske treklangene på skalaens trinn, bruker Schönberg imitasjonsprinsippet, slik som Vogler demonstrerte (s.29). På denne måten unngår man problemet med å forklare mollakkorden akustisk, ved heller å se på den som et ytterligere ledd i imitasjonen av objektet (tonen). Ved å holde seg til diatonikk vil Schönberg sikre at eleven i begynnelsen klarer å skrive øvelser som kan oppfattes som tonale. For å beskrive akkordene på de ulike trinnene bruker Schönberg trinnsystemet med store romertall nært beslektet med Sechters bruk. Akkordene på disse trinnene kan også benevnes med de følgende konvensjonelle navnene:

Tonic for the Ist degree, dominant for the Vth, subdominant for the IVth, mediant for the IIIrd, submediant for the VIth, and diminished triad for the VIIth. The IInd degree also has a name that is used in certain circumstances. It will be mentioned at the proper time. (32)

5.4.3 Spacing the chords (33-38)

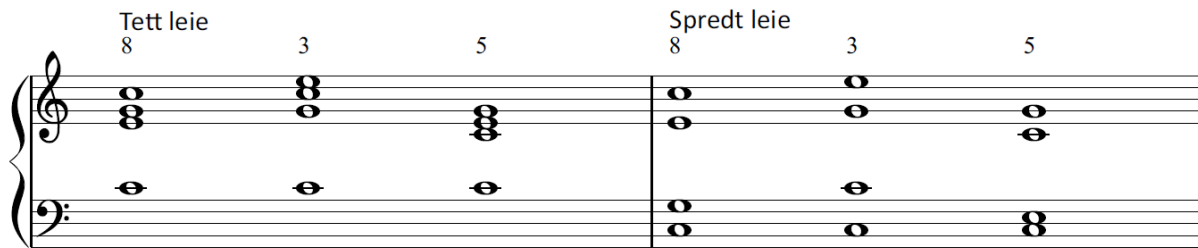
Praktisk orientering

Schönberg understreker sin vektlegging av progresjon over stemmeføring. Likevel blir det viktig for han å presentere progresjoner mellom akkorder på en slik måte at man blir bevisst den melodiske bevegelsen. Det mest naturlige utgangspunktet blir da den klassiske firstemmige satsmodellen med sopran, alt, tenor og bass som skrives på to systemer.

Akkordene kan legges i enten *tett leie (close position) [enge Lage]*, ved at sopran og tenor må ha en avstand som er under en oktav, eller *spredd leie (open position) [weite Lage]*, som forklares ved at distansen mellom sopran og tenor er over en oktav. Det innføres en restriksjon om at ingen av de tre øverste stemmene må ha avstand som er større enn en oktav seg i mellom (denne retningslinjen kan senere oppheves ved behov (304)). Schönberg understreker tydelig at rådene han her gir kun er retningslinjer som senere kan forkastes om man ønsker en spesiell effekt.

Når det kommer til doblinger, skal kun grunntonen dobles til å begynne med, men senere om nødvendig kan kvinten benyttes og deretter tersen. Doblingsvalget blir foretrukket i rekkefølgen over på bakgrunn av disse intervallenes entre i overtonerekken. Eleven blir anbefalt å skrive sopran og alt i øverste system, og tenor og bass i nederste system, men i tett leie kan tenoren også skrives i øverste system. Det blir kun benyttet helnoter i øvelsene. I

[figur 50] vises akkordene i tett og spredt leie. Distansen mellom tenor og bass kan selvfølgelig variere ytterligere.



Figur 50: Tett og Spredt leie

5.4.4 Connection of the Diatonic Primary and Secondary Triads (38-42)

Praktisk orientering

Her må det først og fremst nevnes at distinksjonen mellom begrepene som brukes i tittelen på dette underkapittelet; hoved og bitreklanger (*primary and secondary triads*) [*Haupt- und Neben- Dreiklänge*], ikke blir spesifisert før på side (306) i sammenheng med Schönbergs kadenskattegorier, hvor akkordene på I, IV, og V blir beskrevet som hovedtreklanger. Enten mener han at det er allmennkunnskap å vite dette, eller så kan det forklares med at det ikke er særlig viktig i Schönbergs fremgangsmåte, hvilket etterhvert blir tydelig.

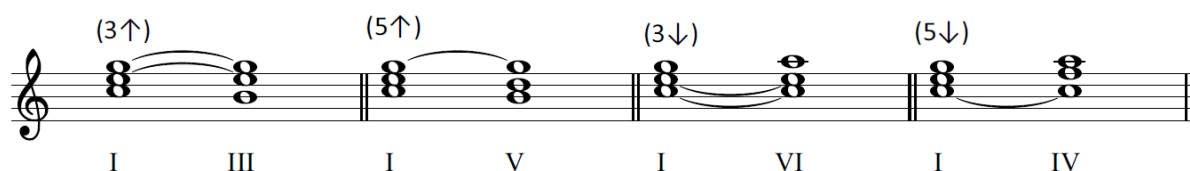
Til å begynne med understreker Schönberg at han ikke skal gi noen regler for å binde sammen akkorder, men heller retningslinjer som med tiden kan forkastes av eleven ettersom hans evner blir større. Retningslinjene har først og fremst den pedagogiske funksjon at de skal verne eleven mot de aller groveste feilene. I første rekke skal eleven følge stemmeføringsprinsippet til Bruckner; *Loven om den korteste vei*, som innebærer at stemmene kun kan bevege seg kortest mulige avstand i en progresjon. Videre skal kun progresjoner der akkordene har en fellestone benyttes (*harmonic link*) [*Harmonisches Band*]. Dette innebærer at progresjoner med sekundavstand (2↑)(2↓) foreløpig ikke kan brukes. Dermed er følgende progresjonstyper mulig: (3↑)(3↓)(5↑)(5↓). Treklangene på hvilket som helst trinn kan utføre hvilken som helst progresjon med det unntak at akkorden på VII (grunnet dens forminskede kvint som krever spesiell behandling) er utelatt i de første øvelsene.

Disse første retningslinjene har den geniale funksjon at de gjør det umulig for eleven å skrive parallelle kvinter eller oktaver, slik at dette problemet kan bli utsatt til senere. Dermed kan eleven eksperimentere fritt uten bekymring over å bryte for mange «regler», som Schönberg i innledningen har sagt kan «lamme» læringsprosessen.

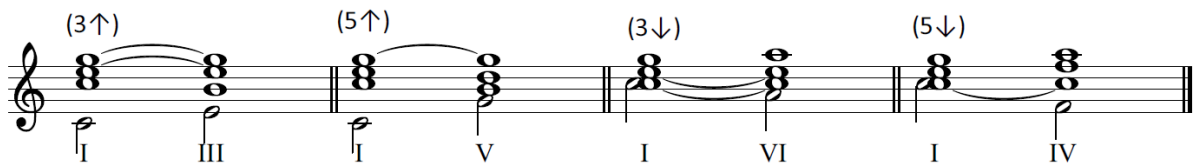
I de første øvelsene brukes kun akkorder i grunnstilling. Stemmekryss skal også unngås. Eleven skal først skrive romertallene som indikerer de akkordene han har tenkt til å bruke, deretter skrives basstemmen og til slutt fylles de øvrige akkordene inn. Eleven velger selv hvilke posisjoner og leie han vil bruke. Slik kan eleven helt fra starten komponere små satser. Man skal også benytte buer for å indikere fellestoner i en progresjon.

I prosessen med å binde sammen to akkorder innfører Schönberg en huskeliste (40f) som har den funksjon at eleven må bevisstgjøre stemmeføringsprosessene. Ved å følge denne blir man klar over hvilke toner som er felles i en progresjon og hvilke som må bevege seg. Man blir også oppmerksom på om en tone endrer status fra eksempelvis kvint til ters, slik som i (3↑) progresjonen. Denne regla er av stor praktisk nytte i de første øvelsene, men kan bli noe kronglete ettersom vokabularet vokser. Jeg tror derimot at dens viktigste funksjon er å bevisstgjøre stemmeføringsmuligheter ved de ulike progresjonene, slik at eleven selv kan finne og klassifisere slike prosesser. I de aller første øvelsene blir det derimot enkelt, da det kun er én stemmeføringsstype som er mulig for hver progresjon, den som gir aller korteste vei.

I **[figur 51]** demonstreres og systematiseres Schönbergs stemmeføringsprosesser ytterligere, først med bare tre stemmer (sopran, alt, tenor), for så å vise vi enkelt bare kan tilføye bassen i disse første eksemplene. Jeg har her benyttet en pedagogisk framstilling som Schönberg først innfører på side (177) der alle stemmene blir skrevet på ett system, en idé han mest sansynelig har hentet fra Simon Sechter. I en slik framstilling har ikke stemmeomfanget noen betydning ettersom det kun er ment som en illustrasjon for stemmeføringer. Jeg har også valgt å illustrere bassen med en halvnote, dette kun for at man lett skal kunne skille den fra de andre stemmene, samt at hvis den her krysser over en annen stemme, så kan man forestille seg at den klinger en oktav dypere. Denne typen illustrasjon vil jeg bruke hyppig for å illustrere stemmeføringer, siden jeg synes den er både god og plassbesparende.



Figur 51:Stemmeføring etter korteste vei prinsippet



Figur 52: Med tillagt basstemme: Type 1

For egen oversikt har jeg valgt å kalle disse stemmeføringene, altså de som følger korteste vei prinsippet, for *Type 1*. Jeg har satt opp eksemplene på en slik måte at de visualisere likheter mellom de ulike progresjonstypene, noe som ikke kommer tydelig frem i Schönbergs eksempel. Som vi kan se i [figur 51 og 52] må grunntonen bevege seg ned ett sekund i (3↑) progresjon, og den påfølgende (5↑) progresjonen kan sees på som to slike progresjoner etter hverandre. I denne må grunntone og ters bevege seg sekundvis ned. I (3↓) og (5↓) finner vi en nøyaktig speilvendt stemmeføringsprosess der kvinten i første tilfelle (3↓) må stige et sekund å bli oktav i neste akkord, mens i siste (5↓) må kvint og ters stige. Det er åpenbart at man gjennom en slik fremstilling kan bevisstgjøre og sammenligne stemmeføringsprosesser i de ulike progresjonene på en logisk og oversiktlig måte, som senere gjør at man kan arbeide temmelig raskt.

5.4.5 Connection of the Diatonic Primary and Secondary Triads in Short Phrases (42-46)

Praktisk orientering

Schönberg gir en rekke retningslinjer og råd for å gjøre de første oppgavene i å lage små fraser med progresjoner. Det første målet med disse oppgavene er å utrykke tonalitet, og dette blir oppnådd med enkle virkemidler. Ved å starte og avslutte satsen på I trinn kan vi her oppnå en form for tonal følelse, da det første og det siste vi hører i en sats gir mest inntrykk. En frase kan bestå av 4-6 akkorder og ingen akkorder skal repeteres med unntak av I ved begynnelsen og sluttene. Her fremmer Schönberg tydelig idéen om at variasjon er viktigere fordi dette stimulerer tankeprosessen. Eleven står slik helt fritt til å eksperimentere med klangsammensettinger og effektene de produserer. Hvis vi skal sammenligne med andre mer konvensjonelle metoder som de første øvelsene i Riemann sin *Vereinfachte Harmonielehre* [figur 53], eller harmonilærebøkene til Øyen, Bekkevold eller Tveit, finner vi en pedagogikk som starter i helt motsatt hold. Hos dem blir man introdusert for kun to akkorder, tonika og dominant, som man skal bruke for å lage de første satsene. I en slik pedagogikk blir eleven helt klart ikke stimulert til å tenke og utforske harmonisk selv, men lærer heller formel for å

skrive satser der fokus i større grad er på stemmeføring, som i disse bøkene heller ikke er særlig systematisk presentert.

Figur 53: Øvelse fra Riemann (Riemann, 1896, s.25).

Schönberg foreslår en systematisk framgangsmåte der en utforsker alle mulighetene i tur og orden, ved eksempelvis å starte satsene med I-III og deretter finne alle muligheter som følger, for så å starte I-IV osv. Et utdrag av minne øvelser finnes i **(Vedlegg 1)**

Det blir også gitt enkelte retningslinjer hvilke melodiske bevegelser som kan brukes, der Schönberg fraråder melodisk bevegelse på intervaller over en kvint, samt melodisk bevegelse som i to ledd til sammen gir en dissonans slik som septim eller none (disse retningslinjene gjelder først og fremst bassen, siden overstemmene må bevege seg korteste vei) (44). Schönberg viser at et sekstsprang i bassen kan føre til skjulte oktav eller kvintparalleller (45). Han sikter her til skjulte oktaver og kvinter, noe som blir videre diskutert på side (60-71). Her kan det også tilføyes at slike skjulte paralleller også kan oppstå i (5↑) og (5↓) progresjoner hvis bassen beveger seg med kvartsprang fremfor kvintsprang, noe Schönberg ikke nevner.

Figur 54: Skulte paralleller i (5↑) og (5↓)

Derimot trenger ikke eleven å bekymre seg for dette fordi Schönberg senere kommer frem til den konklusjon at slike paralleller er helt uproblematisk (71).

5.4.6 The VIIth Degree (46-52)

Spekulativ orientering

Da treklangen på det VII trinnet har en annen struktur enn de andre (rammen er en forminsket kvint) krever denne en særegen behandling, og det er spesielt den dissonerende kvinten som vi her må ta hensyn til. Før Schönberg kommer nærmere inn på det praktiske vandrer han først inn i spekulasjoner på dissonansens opprinnelse, som han hevder først var et resultat av en melodisk bevegelse og som senere ble autonome akkordelementer (47). Schönberg mener det i det pedagogiske opplegget er nødvendig å behandle dissonansen i konvensjonell forstand på en måte som følger historiens bruk av dette fenomenet. Derfor er en smidig innføring og oppløsning av dissonansen nødvendig.

How do I introduce, slowly and carefully, what indeed has to come if I do not want to bore the listener; how do I persuade him to accept the sour grapes, too, so that the sweet ones, the resolution of dissonance, will stimulate him so much the more pleasantly? How do I induce the singer to sing a dissonant tone in spite of himself, in spite of possible intonation difficulties? I do not let him notice its entry and I whisper to him in the catastrophic moment: 'Easy! It's practically over.' Careful introduction and euphonious resolution: that is the system!

Preparation and resolution are thus a pair of protective wrappers in which the dissonance is carefully packed so that it neither suffers nor inflicts damage. (49)

Dette innebærer at tonen som blir dissonerende i treklangen på VII må finnes i akkorden som kommer før som et konsonerende akkordkomponent. I praksis betyr dette at kun treklangene på II og IV kan introdusere denne akkorden. For å forklare oppløsningen av denne dissonansen må Schönberg springe fremover til mer teoretiske prinsipper, der han forklarer at sterke uttrykk «dissonansen» krever sterke virkemidler for å oppløses. Derfor henter han frem mot sin teori om sterke og svake progresjoner (115) ved å si, uten å forklare, at (5↓) progresjonen slik man finner i akkordprogresjonen (V-I), er et sterkt virkemiddel. Denne progresjonen må da brukes på VII slik at vi får følgende progresjon VII-III. I denne prosessen må den dissonerende tonen falle fordi dette var dens melodiske opprinnelse (49f).

Det kan her, for mange lesere, virke rart at Schönberg ikke tolker treklangen på VII som en forkortet dominant (dominantseptimakkord med taus grunntone) som oppløses til I (tonika), kanskje den vanligste oppløsningen i musikkitteraturen. Det er nok flere grunner til at han unngår denne tolkningen, bla. at han enda ikke har innført trinnvise progresjoner eller

septimakkorder. En annen grunn er at denne akkorden for Schönberg faktisk kan ha en selvstendig funksjon i motsetning til funksjonsteorien. Schönberg fremmer derfor en dobbel forståelse av treklngen på VII som selvstendig og som en stedfortreder (*substitute*) [*stellvertreter*] for akkorden på V, som først blir diskutert senere (146). At forminskede akkorder i enkelte situasjoner kan være selvstendige er da en vesentlig faktor som skiller Schönberg fra Riemann og funksjonsteorien. Dette kan også rettferdiggjøre Schönbergs valg av at grunntonen skal dobles når akkorden har denne funksjonen VII-III. Måten å behandle treklngen på VII i dette kapittelet, samsvarer med Simon Sechters fallende kvintsekvens [figur 16], og viser tydelig grunnbassens styrker ved fleksibel tolkning av VII.

Praktisk orientering

Forberedning av treklngen på VII krever ingen ny form for stemmeføring (det bør dog nevnes at bassen er tvunget til å springe en forminsket kvint ved (IV-VII), noe man egentlig skal unngå (73). Den nedadgående dissonansen krever derimot andre former for stemmeføring i (5↓) progresjonen. I [figur 55] har jeg systematisert og tolket implikasjonene de nye stemmeføringene til Schönberg gir.

The figure shows three musical examples on a single staff in treble clef, illustrating voice leading from chord VII to chord III. Example a is labeled 'a) Dissonans stiger!' and shows a dissonance that increases. Example b is labeled 'b)' and shows a different voice leading approach. Example c is labeled 'c)' and shows a third approach with a slur over the notes.

Figur 55: Stemmeføring fra VII

Stemmeføringen i eks. a) (prinsippet om korteste vei) kan ikke brukes siden dissonansen stiger. Derfor må vi i stedet gjøre slik som i eksempel b) hvor vi må gi opp fellestoneprinsippet og bevege alle overstemmene nedover, eller eksempel c) beholder fellestone som i a) men de øvrige stemmene bytter om oppløsningstone i neste akkord; i a) går *f-g* og *d-e*, mens i c) går *f-e* og *d-g*. Merk at den ene mellomstemmen her må springe en kvint! Denne stemmeføringen fører også til at leiet skifter. Ved vider utforsking finner vi ut at stemmeføringen demonstrert i eksempel b) fungerer fint i alle leier og posisjoner, mens derimot eksempel c) byr på problemer i enkelte situasjoner demonstrert i [figur 56] (her har jeg valgt å bruke halvnoter for å illustrere stemmekryss enklere).

The musical score illustrates voice leading problems in two sections: 'Tett leie' (close voicing) and 'Spredt leie' (spread voicing). In the 'Tett leie' section, a progression from chord VII to III is shown with fingerings 8 and 3. In the 'Spredt leie' section, a progression is shown with fingerings 5 (stemmekryss!), 8 (ubalanse!), 3, and 5, with a '10!' marking indicating a difficult interval.

Figur 56: Problemer med stemmeføring c)

Denne typen stemmeføring fungerer derfor ikke i kvintposisjon tett leie og oktavposisjon spredt leie.

Noe Schönberg glemmer å nevne, men som blir tydelig gjennom hans senere eksempler (se side (74) eks. 26 a), er at disse typene stemmeføring fint kan brukes mellom hvilke som helst akkorder som bruker progresjon (5↓). Ved ytterligere å bruke Schönbergs imitasjonstankegang kan disse stemmeføringsprosessene også lett overføres til (5↑) progresjoner (siden stemmeføringsprosessene her blir speilvendt). I eksempelet under demonstreres dette fra treklangen på I

The musical score shows voice leading for quint progressions. The top section shows a (5↓) progression from chord I to IV, with three examples (a, b, c) of voice leading. The bottom section shows a (5↑) progression from chord I to V, also with three examples (a, b, c) of voice leading.

Figur 57: Nye stemmeføringsmuligheter for kvintprogresjoner

5.4.7 The Inversions of Triads (52-81)

The historical origin of the inversions is of course not to be attributed to such reasoning. It is probably not to be attributed to reasoning at all, in spite of the attractiveness of the preceding notions (...) (54)

Før dette sitatet har Schönberg påpekt at treklangen er den akkorden som nærmest etterligner overtonerekken. Hvis vi da tar tonene i treklangene og arrangerer de på andre måter kan dette muligens gi noen fruktbare resultater. Fordelene dette medbringer kan oppsummeres på følgende måte: Vi får akkordsammenstillinger med andre klangenskaper, som ofte blir opplevd som svakere eller annerledes enn treklangen i grunnstilling og som dermed kan brukes som et virkemiddel for; 1) å skape variasjon på de stedene vi må repetere en akkord i en frase. 2) for å gi basstemmen mer bevegelighet. Mest sannsynlig ble disse akkordene oppdaget tilfeldig fremfor på en slik logisk måte, først og fremst gjennom eksperimentering med stemmeføring (54).

5.4.7.1 (a) *The Sixth Chord (55-75)*

Spekulativ orientering

For å forklare sekstakkordens egenskaper dykker Schönberg videre inn i overtonerrekkespekulasjoner.

The older theory declares that the bass is the foundation of harmony. This is perfectly true, however, only for the musical epoch when the bass voice always carried the roots of the harmonies used. The foundation of harmony can of course only be found by the roots of the chords. (56)

Schönberg forklarer at sekstakkorden og kvartsekstakkorden sine basstoner skaper et svakt overtonespekter som disse akkordene dissonerer mot (56f). Dette forklarer hvorfor disse akkordene i seg selv ikke føles avsluttende, en årsak til at de sjeldent anvendes i starten og slutten av et stykke, men kan forklare hvorfor de brukes hyppig i passasjer som har en gjennomgående karakter slik som resitativer. Disse akkordene har grunnet dissonansen til bassens overtoner en impuls til bevegelse, og et særlig ønske om å løses opp til treklangen over basstonen. Videre forklarer Schönberg at denne tendensen er sterkere i kvartsekstakkorden, fordi basstonens overtoner samsvarer mindre med akkordtonene enn det vi finner i sekstakkorden (58). Dette har så følgende konsekvens:

The six-four chord, then as well as the sixth chord, contains problems. Both are actually dissonances. But the problem of the six-four chord has more prospects of being solved, and is consequently *more urgent, more conspicuous*. The problem of the sixth chord is no less real, but it is farther from solution. The movement latent in it is not great enough to compel action and *may be ignored*. (58)

Sekstakkorden kan da brukes helt fritt, med det unntak at den ikke skal starte og slutte satser grunnet dens mer ustabile og tvetydige karakter. Kvartseksstakkordens mer påtrengende problemer må på den annen side behandles med mer hensyn. Schönberg understreker her at det blir et skille mellom faktiske dissonanser som spilles, slik som i dominantseptimakkorden, og de som oppstår i forhold til overtoner (58f).

Parallel Octaves and Fifths (60-71)

Ved å innføre sekstakkorder i øvelsene oppstår muligheter for «forbudte paralleller», hvilket Schönberg så langt har klart å unngå. Hvorfor slike regler finnes krever en grundig forklaring, noe som ofte er fraværende i mange lærebøker, og vi må også stille spørsmål til om de i det hele tatt er gyldige. Dette problemet blir meget grundig utforsket og diskutert av Schönberg.

Han nevner at gamle teorier alltid forbyr åpne parallelle oktaver og kvinter. De skjulte oktavene og kvintene skal også i utgangspunktet unngås, men i enkelte tilfeller er de tillatt, og her kritiserer Schönberg den gamle teorien for å innføre ulogiske unntak fra regler. Problemet som her oppstår blir ytterligere understreket ved at store komponister ofte ikke bryr seg om å følge disse reglene.

Yet: when one may do something intentionally that is so fundamentally and rigorously forbidden, and why – that was shrewdly kept quiet. It would be dangerously close to asking whether an intended murder is more pardonable than an unintended! (62)

Forklaringen på hvorfor slike paralleller skal unngås er ofte som følger:

These commandments were founded upon the contention that the independence of the voices is cancelled by such parallel movement. That was the more intelligent form of justification. The other simply declared that such progressions sound bad. These two arguments were reconciled by the proposition that parallel octaves and fifths sound bad because the independence of voices is cancelled. Now it is perhaps not incorrect to say that, with parallel octaves, in the precise moment of going from the one chord to the next, the independence of

the voices is apparently lost. But to declare that they sound bad, or even that they sound bad *because* the independence of voices is cancelled, is absolutely wrong (...) (62)

Konklusjonen på dette blir at det ikke er noe galt med parallelle oktaver, men i øvelsene blir slike doblinger, av samme tone, overflødig. Parallelle kvinter krever derimot ytterligere utforsking før vi kan komme til en konklusjon.

Forbudet mot parallelle kvinter blir ofte basert på samme grunnlag som parallelle oktaver (kvinten er første overtone etter oktaven og derfor «nesten» identisk). Dog er det interessant å nevne at kvintparalleller ikke brukes slik som oktaver i passasjer for å få mer volum, samt at omvendingen parallelle kvarter er lov så lenge den støttes av en ters. Parallelle terser og sekster som er lov vil også utligne stemmenes uavhengighet. Her er det tydelig at Schönberg er tilbake på sporet av det relative! Når kan man si at en tone slutter å imitere en annen? For å komme til en forklaring lener Schönberg seg mot historien, hvor han forklarer at parallelle kvinter en gang i tiden faktisk var regnet som noe vakkert. Hvorfor man da senere ville unngå dem ligger derfor nærmere en endring i estetikk. Parallelle kvinter ble sett på som noe gammeldags, og hvis det blir brukt i dag trekker de til seg oppmerksomhet ettersom de høres uvanlige ut. Schönberg understreker at han misliker nyere komponisters praksis med å misbruke parallelle kvinter for effektens skyld, og at han selv forstår deres fravær fra litteraturen som et skritt fra det gammeldagse og konsonerende mot det mer dissonerende og komplekse. For å følge historiens gang og skape innsikt skal eleven også unngå parallelle kvinter, men han kan senere når han har nådd et visst nivå velge å bruke dem hvis han ønsker (68f).

Reglene mot skjulte paralleller kan forklares på grunnlag av ren ortodoksi, og man kan bruke disse helt fritt i Schönbergs øvelser, med enkelte unntak.

This law has been nothing but a phantom of the textbooks, whereas in practice, that is in the masterworks, it has been more often violated than observed. (69)

Praktisk orientering

I sekstakkorden åpnes mulighetene for å doble alle akkordens toner, hvorav Schönberg nevner at tersen er minst å foretrekke fordi den stikker seg tydelig fram i basstemmen. Når vi dobler

en tone som ikke er basstemmen, dukker det opp en ny mulighet for akkordens leie siden tonen som dobles muliggjør en avstand mellom sopran og tenor på nøyaktig en oktav (husk under en oktav = tett leie, over en oktav = spredt leie). Schönberg demonstrerer ikke dette leiet på noen systematisk måte og gir den dermed ikke et eget navn, men senere i boken understreker han at dette leiet har en spesiell fordel [figur 58].



Figur 58: eksempel 32 (84)

The pupil should notice how here (through the use of the sixth chord of II) the phrase goes from close position, in which it began, into open position. In this matter, also, he should aim for variety. (84)

Dette leiet blir blant annet av Robert Gauldin i sin harmonilære kalt: *neutral position* og i Petter Stigars harmonilære: *nøytralt leie*. Jeg adoptere dette begrepet og presenterer under de nye mulighetene vi har for å notere sekstakkorden med alle dblingsmuligheter.

	Tett leie		Spredt leie		Nøytralt leie	
	8	5	8	5	8	
8-dobling						
	Tett leie		Spredt leie			
	8	3	5	8	3	5
3-dobling						
	Tett leie		Spredt leie		Nøytralt leie	
	8	5	8	5	5	
5-dobling						

Figur 59: Sekstakkorden

I **[figur 59]** legger vi merke til en rekke praktiske detaljer. Hvis vi dobler en annen tone enn bassen, kan selvfølgelig ikke denne tonen være tilstede i sopranen. Nøytralt leie er kun mulig hvis vi dobler en annen tone enn bassen og akkorden kan kun ha den posisjonen som tilsvarer akkordens dobling. Å arbeide på denne måten gjør at vi kan bevisstgjøre hvilke muligheter vi har, en viktig del av Schönbergs pedagogikk

Vi kan så utforske nye stemmeføringsmuligheter med sekstakkorden i de ulike progresjonene. Han gir også følgende retningslinjer.

The pupil will do well to work out every pair of chord twice (at least twice!): once by doubling the octave of the sixth chord, once by doubling the fifth. This will always bring about different solutions and often new difficulties. The pupil should search these out and as often as possible find more than two solutions; for with almost every arrangement something different appears.

(73)

På dette stadiet øker mulige stemmeføringer betraktelig og det blir opp til eleven å oppdage nye muligheter og kombinasjoner, samt systematisere dette. Først utforskes grunnstilling til sekstakkord, så sekstakkord til grunnstilling og til slutt sekstakkord til sekstakkord. Her vil jeg presentere mine funn. Jeg tar i bruk et eget symbol (arabisk tall), som indikerer hvilken dobling som er brukt i akkorden. Denne plasseres nederst i venstre hjørne av romertallet. 5I^6 indikerer da sekstakkord med kvintdobling. Jeg vil også utforske tersdobling ettersom Schönberg påpeker nødvendigheten av dette i sammenheng med treklangen på VII senere.

Før jeg presenterer disse funnene, vil jeg først spinne videre på et konsept jeg har utviklet i dette arbeidet for å gjøre systematiseringen bedre og mer oversiktlig. Hvis vi ser tilbake til de nye stemmeføringsmulighetene som ble tilgjengelige ved bruk av treklangen på VII, kan disse ytterligere modifieres til tersprogresjonene, samt at man kan spekulere i enda flere stemmeføringer. I **[figur 60]** jeg laget et skjema som klassifiserer disse stemmeføringene. Her vises kun sopran, alt og tenors stemmeføring mens bassen er utelatt. Figuren er konstruert slik at det skal være mulig å se de symmetriske likhetene mellom stemmeføringen i de ulike progresjonene. Dette kalles for *Stemmeføringstyper*

The image displays four musical staves, each representing a different voice leading type. Each staff is divided into four measures, labeled 'Type 1', 'Type 1(sb)', 'Type 2', and 'Type 3'. The staves are labeled with their respective voice leading types: (3↑), (5↑), (5↓), and (3↓). The notation shows three voices moving between chords, with various voice leading techniques illustrated, such as parallel motion, voice exchange, and voice crossing.

Figur 60: Stemmeføringstyper

Stemmeføringene i eksempelet over viser hvordan tre stemmer beveger seg for å få fullstendige treklanger (slik er basstemmen foreløpig utelatt). De stemmeføringene som var tillatt fra start og følger «regelen om den korteste vei» er her gitt navnet *Type 1*. Ser vi på eksempel b) fra [figur 55] er nå gitt navnet *Type 2*, og er tilpasset tersprogresjonene. I denne typen er fellestoneprinsippet forlatt til fordel for at stemmene beveger seg i motsatt retning av *Type 1*. Denne stemmeføringen hos tersprogresjonene byr på problemer i form av parallelle kvarter, som i en annen distribusjon av stemmene kan gi parallelle kvinter. Hvis vi i tillegg legger til en basstemme som beveger seg fra grunnstilling til grunnstilling, oppstår det parallelle oktaver og kvinter. Eksempel c) fra [figur 55] får nå navnet *Type 1 (sb)*. Denne stemmeføringen er et utvidet resultat av det som kalles for *stemmebytte (voice exchange)* [Vertauschung]. Stemmebytte er opprinnelig en prosess der stemmene bytter akkordtone innad i samme akkord. En utvidet forståelse av dette konseptet kan så brukes ved akkordprogresjoner hvor to toner bytter om hvilke toner de blir til i neste akkord utfra den normative stemmeføringsmodellen. Ved (5↑) progresjonen *Type 1* i [figur 60] beveger øverste stemme seg *c-h* og nederste stemme seg *e-d*. Ved *Type 1(sb)* bytter de om oppløsningstone slik at øverste stemme får *c-d* og nederste *e-h*. Ved tersprogresjoner blir det da faktisk to muligheter (siden tersen også kan holdes, noe som ikke er illustrert i figuren). *Type 1(sb)* byr på stemmeføringsproblemer i tett leie 5-posisjon og spredt leie 8-posisjon også for tersprogresjonene. Med basstemme i grunnstilling får vi også parallelle kvinter hos tersprogresjonene. Til slutt har jeg innført *Type 3* som forlater fellestoneprinsippet slik som

Type 2, men her flytter alle stemmene i motsatt retning av *Type 2*. Det er også mulig å bruke stemmebytte i *Type 2* og *Type 3* og gir rikelig muligheter som jeg ikke har illustrert. *Type 1 (sb)* og *Type 2* kan ikke brukes for tersprogresjoner der begge akkordene er i grunnstilling uten å bryte retningslinjer om parallelle oktaver og kvinter.

Disse «modellene» kan så hjelpe oss å klassifisere stemmeføringsprosesser når vi skal gjøre forbindelser med sekstakkorder. Hovedprinsippet her blir at man følger samme stemmeføring, men gjør modifikasjoner for å tilpasse akkordens dobling.³⁶ Først presenteres tersprogresjoner [figur 61]. Alle progresjoner demonstreres fra I trinn.

The figure shows two rows of musical notation for triads. The top row is labeled (3↑) and the bottom row is labeled (3↓). Each row contains seven triads labeled T1, T2, T3, T1, T1, T2, T3. Below each triad is a chord symbol: I 8III⁶, I 3III⁶, I 5III⁶, I 5VI⁶, I 3VI⁶, I 8VI⁶. The notation includes stems and notes for each triad, with arrows indicating the direction of stem movement between adjacent triads.

Figur 61: Grunnstilling til sekstakkord (tersprogresjoner)

Det viktigste å understreke her, er at *Type 1* fungerer ypperlig for alle doblinger. *Type 2* har fortsatt problemet med parallelle kvarter/kvinter som kan være problematisk i enkelte leier. *Type 3* virker på den annen side mer brukbar og leder i disse tilfellene til skift av leie. Spesielt i (3↑) til 5-dobling og (3↓) til 8-dobling virker de å være spesielt nyttige (obs skjult oktav for de som bryr seg!). for (3↑) til 8-dobling og (3↓) til 5-dobling i denne typen (*Type 3*) vil det oppstå stemmeføringsproblemer der man må vike fra retningslinjene i tett leie 5-posisjon og spredt leie 8-posisjon. Til 3-dobling kunne nok ytterligere typer vært demonstrert, men jeg har ansett dette som overflødig.

³⁶ Hvis man vil ha en annen dobling en basstonen må den overstemmen som naturlig får denne doblingen bevege seg til en annen akkordtone. I flere tilfeller vil det skje et *stemmebytte* eller *utvidet stemmebytte* mellom bassen og en av overstemmene grunnet denne prosessen.

Figur 62: Grunnstilling til sekstakkord (kvintprogresjoner)

I [figur 62] får vi kvintpprogresjoner. Ved (5↑) til 8-dobling og (5↓) til 5-dobling er det verdt å merke seg at *Type 2* gir mindre bevegelse i stemmene enn *Type 1*. I (5↑) til 3-dobling gir *Type 1* oktavparalleller men dette kan unngås ved å bruke *Type 2*. Det motsatte er tilfellet i (5↓) til 3-dobling. I (5↑) til 5-dobling og (5↓) til 8-dobling gir *Type 1* den stemmeføringen med minst bevegelse av alle muligheter. *Type 2* i disse tilfellene gir mye bevegelse samt ingen fellestone og kan sies å være mindre brukbare. Det kunne vært ytterligere mulig å eksperimentere med *Type 3*, men disse resultatene gir såpass aktiv stemmeføring (pluss problemer med paralleller) at vi beveger oss bort fra hovedfokuset som tross alt er akkordprogresjoner.

Neste skritt blir å reversere denne prosessen og gå fra sekstakkord til grunnstilling. Dette vil nøyaktig reversere de stemmeføringsprosessene som er demonstrert over, så jeg anser det som overflødig å illustrere ytterligere. Derimot oppstår det nye situasjoner når vi beveger oss fra sekstakkord til sekstakkord. Her øker mulighetene betraktelig hvis man tar hensyn til alle doblingsmulighetene, så jeg illustrerer kun *Type 1* stemmeføring [figur 63]. Jeg demonstrer også bare fra (3↓) og (5↓), siden alle eksemplene kan reverseres for å få (3↑) og (5↑)

Figur 63: Sekstakkord til sekstakkord med *Type 1*

Hvis vi ser på de eksemplene Schönberg gir, kan vi se at han foretrekker en *Type 1* stemmeføring. I eksempelet har jeg lagt til egne symboler med rød skrift for å illustrere.

Figur 64: kommentar til Harmonielehre, eks. 23c) (72)

Som vi kan se over er det bare to eksempler som bruker *Type 2* stemmeføring og i begge eksemplene blir det parallelle kvarter. I siste eksempel må *Type 2* brukes siden *Type 1* gir parallell unison/oktav se [figur 63]. Enkelte steder gir Schönberg to alternativ til stemmeføring som begge er *Type 1*. Dette kommer av at første akkord er i *nøytralt leie*, og derfor har muligheten til å bevege seg enten til tett eller spredt leie med samme stemmeføringstype. Med dette kan vi konkludere med at stemmeføring *Type 1* er å foretrekke.

Når det kommer til å behandle treklengen på VII, påpeker Schönberg at hvis II^6 skal brukes for å forberede, må tersen dobles. Utav dette poengterer han at det er problematisk å gi eleven regler som at tersen aldri må dobles, siden det i slike situasjoner som her er helt nødvendig (73).

Spekulativ orientering

Schönberg påpeker at denne særstillingen kvarten får i kvartsekstakkorden er et resultat av at akkorden «dissonerer» med basstonens overtoner. Denne typen dissonans kan ikke sammenlignes med faktiske dissonanser. En septimakkord er dissonerende uansett hvilken omvendning akkorden er i, mens en treklang kun er dissonerende som kvartsekstakkord. Dog er denne typen dissonans såpass merkbar at kvartsekstakkorden har fått en særstilling som gjør at den krever en form for forberedning og oppløsning. Slik særbehandling mener Schönberg muligens kan være et produkt av å ta for mye hensyn til denne følte dissonansen. I praksis fører dette til at kvartsekstakkorden må forberedes med liggende eller trinnvis bass, samt oppløses med samme midler. En kvartsekstakkord kan ikke bli fulgt av en kvartsekstakkord, fordi dette vil bety at man setter opp to problemer etter hverandre. Schönberg beskriver de forskjellige måtene akkorden oppløses på som ulike alternativ for å «løse problemet» med dissonansen til bassens overtoner. Måten denne akkorden løses på har ført til en form som kan karakteriseres med en klisjé (her mener han spesielt kvartsekstakkordens rolle i en kadens, der basstonen er stasjonær og overstemmene beveger seg slik at den blir en grunnstillingsakkord). Akkordens tvetydighet ved at dens basstone og kvart (i kvartsekstakkorden på G = G og C) kjemper om å bli oppfattet som grunntone leder også til en mulighet for andre trinn til å stikke av med seieren, noe Schönberg beskriver med en analogi til krigføring (77). Slik skiller Schönberg mellom en harmonisk oppløsning (basstonens overstemmer går til overtonene) og melodiske (akkorden fungerer som en gjennomgangsakkord). Forskjellen mellom melodiske og harmoniske akkordprogresjoner blir ytterligere kommentert:

I have mentioned this property of the scale here because occasions will still frequently arise where certain problems, only apparently harmonic, are to be traced to melodic origins and are to be dealt with melodically. Thus, for example, the good effect of a diatonic or (completely or partially) chromatic scale in the bass is only a consequence of melodic energy, hence is almost more the effect of a kind of polyphony than harmony. (78)

Schönberg anbefaler enten grunntone eller kvintdobling av kvartsekstakkorden, noe som leder til situasjoner som Riemann beskrev som forferdelige (**s.98**). Denne type dobling stammer tydelig fra Sechter og Bruckner sine systemer (Wason , 1985, s. 77). Utfra Schönbergs

forklaring om akkordens tvetydighet kan man rettferdiggjøre en slik tolkning, men i den påfølgende oppløsning av kvartsekstakkorden over sin egen basstone, vil det være logisk at bassen dobles for ytterligere å forsterke dennes tendens, noe Schönberg ikke nevner.

Praktisk orientering

Først vil akkordens forberedelse og oppløsning utforskes, demonstrert med I trinn kvartsekstakkord. Ut fra Schönbergs eksempler (79f) blir 5-dobling hyppigst brukt i 13 av 22 eksempler og deretter 8-dobling 9 av 22. I_4^6 kan da forberedes med stasjonær basstone (V eller III^6) eller trinnvis med IV, IV^6 og VI. Oppløsning blir da også til nøyaktig samme akkorder. Med andre ord kan vi bruke alle hittil tilgjengelige progresjonstyper for forberedning og oppløsning. Hvis vi holder oss til en *Type 1* stemmeføring byr ingen av disse på noen stemmeføringsproblemer ut fra retningslinjene (med unntak av $VI-{}_5I_4^6$) og revers ${}_5I_4^6- VI$, som kan løses med å doble kvinten i VI) [figur 65]. Generelt kan det sies at 5-dobling av kvartsekstakkorden gir smidigst stemmeføring.

Figur 65: Parallell oktav til kvartsekstakkord

Måten å tenke grunnbassens progresjon på kan være litt problematisk i sammenheng med kvartsekstakkorden. For Schönberg er det alltid den tersstrukturerte grunntonen man regner ut fra. Slik blir eksempelvis progresjonen $(IV - I_4^6 - V - I) = (5\uparrow - 5\uparrow - 5\downarrow)$, men hvis vi ser på kvartsekstakkordens bass som den faktiske grunntone med dissonanser over som oppløses blir progresjonen slik $(2\uparrow - 5\downarrow)^{37}$. Schönberg nevner denne tolkningen senere (s.162), men bruker fortsatt den tersstrukturerte grunntonen i sine eksempler. Denne tolkning markerer et skille mellom å tenke grunnbass analytisk eller som verktøy for å kontrollere og systematisere stemmeføringsprosesser. Dette problemet blir senere gjenopptatt av Schönberg ved at han skiller mellom et teknisk og konseptuelt system (s.220f).

³⁷ Kan i enkelte trinnteorier noteres slik $IV - (V_4^6 \frac{5}{3}) - I$. Merk her at det blir en forvirring ved bruken av generalbassbesifringien. Her representerer besifringene intervallene over basstone på V.

5.4.8 Seventh Chords (81-89)

Spekulativ orientering

Slik som med treklengen på VII behøver septimakkordens dissonans lignende forberedning (at den dissonerende tonen finnes i akkorden før). Dissonansen har et ønske om og oppløses slik som den forminskede kvinten i VII ved å falle et sekund, akkompagnert av en sterk progresjon (5↓). Schönberg understreker at dette ikke er eneste måte å behandle dissonansen på, men det er av pedagogiske hensyn et godt utgangspunkt. Septimakkorder kan bygges på alle skalaens trinn og den må forberedes med (5↓) (tersen blir septimen i neste akkord) eller (3↓) (kvinten blir septimen i neste akkord) og oppløses med (5↓) (septimen faller og blir en ters i neste akkord).

En oppløsning med (3↓) progresjon burde også vært mulig siden den tillater lignende stemmeføring, samt at Schönberg regner denne progresjonen for sterk (**s.150**). Det oppstår derimot fort en skjult parallell Schönberg senere helst vil unngå (septim til oktav), som også er uunngåelig hvis septimakkorden skal oppløses til en sekstakkord med (5↓) progresjon. Dette kan være hovedårsaken til at denne muligheten her er utelatt. Senere i boken vil Schönberg gi enkelte restriksjoner til biseptimakkordene (**s.183f**).

Praktisk orientering

Av ulike årsaker, som har med forberedning og oppløsning å gjøre, kan septimakkorden være ufullstendig. Det vil si at en av dens toner må utelates for å doble grunntonen. Her er det som regel kvinten eller i noen tilfeller tersen som må utelates.

Først vil jeg ta for meg muligheter for forberedning, og bruker her mine egne stemmeføringstyper for å klargjøre. Vi starter med forberedning med (5↓) [**figur 66**].

(5↓) a) T1 b) T1 c) T2 d) T1 (kryss!) e) T2 f) T1

V I V I⁷ -5 -3

Figur 66: Forberedning med (5↓)

Som vi ser over kan typemodellen overføres fra treklanger til septimakkorder, og den fungerer ypperlig i forbindelse med fullstendig septimakkord (b, c). Type 2 gir relativt mye bevegelse og vil være problematisk i enkelte posisjoner (c). Til septimakkord med utelatt kvint gir Type 1

stemmekryss i (d), men kan fungere i andre posisjoner, derimot vil *Type 2* alltid fungere (e), samt gi mindre bevegelse i stemmene. Hvis vi utelater tersen i septimakkorden får vi en veldig smidig stemmeføring som tolkes som *Type 1* (f) (kvinten faller fremfor å gå opp til tersen; på sett og vis viskes type terminologien litt ut i et slik tilfelle)

I progresjonen VII-III⁷ må sistnevnte akkord bli ufullstendig grunnet dissonansoppløsningen i foregående akkord. I-IV⁷ må også septimakkorden være ufullstendig siden oktaven må dobles slik at påfølgende VII sin kvint blir forberedt. Schönberg påpeker at ledetonen i akkorden på V helst bør stige, men det er ikke absolutt nødvendig (83).

Ved forberedning med (3↓) kan *Type 1* brukes slik at alle overstemmene holdes til en fullstendig septimakkord. Dette samsvarer nesten fullstendig med Schönbergs illustrasjon (84). Hvis ufullstendig septimakkord ønskes, kan dette enkelt løses ved at stemmen som ønskes utelatt springer til grunntonen.

Figur 67: oppløsning av septimakkord

Ved oppløsning av den fullstendige septimakkorden [figur 67] vil en stigende septim samsvare med *Type 1* modellen (a) (gir også parallell kvart). Dette er enda ikke mulig, så alle oppløsningene av septimakkorden må regnes som *Type 2*, men det kommer tydelig frem at dette prinsippet her viskes noe ut (i (d) faller septimen etter *Type 2*, mens tersen stiger etter *Type 1*). Ved oppløsning til fullstendig treklang faller akkordens ters ned til en kvint (b). Ved å utelate kvinten i oppløsningsakkorden kan tersen i stedet stige (c) (Det regnes her som en *Type 2* siden tersen endre bevegelsesmønster for å oppnå ønsket dobling, på den annen side signalisere den stigende tersen en form for *Type 1* oppløsning). Ved ufullstendig septimakkord kan man enkelte få en fullstendig oppløsningsakkord (d, e). Som vi her ser kan type modellen være noe problematisk med septimakkorder.

Neste skritt blir så å forberede septimakkorden med sekst og kvartsekstakkorder. Ved forberedning med sekstakkord blir tersdobling en nødvendighet, hvorpå Schönberg ytterligere

kritiserer slike regler som sier at tersdoblning må unngås. Her oppstår en situasjon hvor det er helt nødvendig.

Even if I had given a rule, I would not have done so without adding that every rule is annulled by a stronger necessity. I would almost say that this is the only rule one should give. (85)

Jeg vil her ikke gi ytterligere eksempler, fordi det vil ta for mye plass og henviser til Schönbergs eksempler (85f).

Ved oppløsning av septimakkorden til sekstakkord skjer som tidligere nevnt en skjult parallell Schönberg helst vil unngå, så denne oppløsningen er foreløpig ikke mulig.³⁸ Her kommenterer Schönberg at han tilsynelatende også innfører unntak fra reglene, hvilket blir ytterligere diskutert. Oppløsning til kvartsekstakkorden er derimot uproblematisk.

Før eleven skal gjøre øvelser i fraser gir Schönberg noen nye råd. Blant annet kan man, hvis man har en spesielt problematisk akkord, plassere denne i midten av øvelsen for så å arbeide fra denne i hver sin retning. Dette blir ofte først gjort ved å lage en basslinjeskisse med trinn under. Schönberg innrømmer at hans fremgangsmåte kan føre til at eleven har for mange muligheter og at han ofte vil ende opp med dårlige svar på øvelsene, noe han forsvarer som selve styrken i hans pedagogikk.

(...) and, after all, it does not always matter as much that the pupil turns out faultless work, as that he has the opportunity to think through everything that is relevant. These mental gymnastics, even if none of their results are free of error, nevertheless often effect a greater advancement in ability than could be achieved by producing faultless examples. Such are only possible if one clears away all difficulties for the pupil, thus taking from him the trouble of choosing, but at the same time diminishing his joy in accomplishment. The solution he finds on his own, although it may be more defective, not only gives him more pleasure but also strengthens more intensively the muscles involved. (89)

³⁸ En lengre forklaring på dette finnes på (86f)

5.4.9 Inversion of The Seventh Chords (89-92)

Innføringen av omvendinger av septimakkorden har samme funksjon som omvendinger av treklangen. Dette gir oss $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{3}$ og 2 akkorden. Særlig verdt å nevne er at $\frac{4}{3}$ akkorden som er en kvartsekstakkord med septim, kan komme før en vanlig kvartsekstakkord, noe man kanskje skulle tro ikke var mulig fra tidligere retningslinjer (**s.134f**). Dette begrunner Schönberg ved at denne typen progresjon er hyppig i litteraturen.³⁹ Bassen kan også springe til $\frac{4}{3}$ akkorden. Ved 2 akkorden ligger dissonansen i bassen noe som også krever spesiell behandling.

5.4.10 Connection of Seventh Chords With One Another (92-94)

Ved slike akkordforbindelser gjelder de same retningslinjene som tidligere med det unntak at akkorden også kan oppløses med (3↓) Progresjon. I **[Figur 68]** demonstreres mulighetene hvis vi holder oss til korteste vei prinsippet i stemmeføringen.

(3↓)

I^7 VI^6_5 I^6_5 VI^4_3 I^4_3 VI^2 I^2 VI^7

(5↓)

I^7 IV^4_3 I^6_5 IV^2 I^4_3 IV^7 I^2 IV^6_5

Figur 68: Septimakkord med septimakkord

Schönberg demonstrerer at *stemmebytte* kan benyttes i disse progresjonene for rikere stemmeføring **[figur 69]**. Siden bassen i disse eksemplene blir anvendt, gir dette også nye muligheter for omvendinger av akkordene. Merk at Schönberg her demonstrerer muligheter der *stemmebytte* ikke fører til stemmeføringsproblemer i noen posisjoner eller leier i de to første eksemplene. Det siste eksempelet vil derimot ikke kunne brukes i enkelte leier og posisjoner. I siste eksempel er det forøvrig en skrivefeil (V^6_4 skal være V^4_3).⁴⁰

³⁹ her viser Schönberg et eksempel der det blir en sekundvis progresjon som enda ikke er tillatt. Illustrasjonen viser en vekseldominant som beveger seg til en dominant kvartsekstakkord side (90)

⁴⁰ I den tyske utgaven er dette riktig.



Figur 69: eksempel 40/m (s.93).

I et annet eksempel 40/l (92) demonstreres noen progresjoner i en frase hvor Schönberg kommenterer at det egentlig er for mye sekvensering, noe som var et vanlig rammeverk i eldre musikk. Slike sekvenseringer er ikke av interesse i *Harmonielehre*, hvilket Schönberg ved flere anledninger understreker. En årsak til dette kan tenkes å være at sekvensering heller er å regne som et formmessig prinsipp snarere enn harmonisk, samt at Schönberg mener at øvelser i sekvenser ikke krever særlig mye tankekraft (282f).

I en lengre filosofisk passasje argumenterer Schönberg for en begrenset behandling av dissonanser på dette stadiet i boken (93f). Her trekker Schönberg frem historisk forståelse som et viktig argument. Det blir understreket at systemet eleven lærer kun er et forsøk på å systematisere det naturlige. Ergo en kulturell tolkning av fenomenet.

This theory *can* indeed be inferred from nature. It is possible, but nothing more! Even if our art and its theory do appeal with some justification to nature, a person untutored in the art does not have to be wrong if he produces something different. (93)

Above all, however, art is not something Given, like nature, but something that has Become. It could then also have become other than it is. (94)

For Schönberg blir det viktig å følge en historisk utvikling, slik at eleven kan følge utviklingens fotspor. Samtidig mener han at en slik fremgangsmåte kan gjøre at eleven blir bevisst på historiens digresjoner og omveier, og muligens kan finne noe fruktbart i dem. Den historiske vinklingen blir dog alltid sammenlignet eller forklart i forhold til teori. En god musiker kan alltid komme langt på ren intuisjon, men Schönberg mener at det selv for ham er nødvendig å sette seg ned og reflektere og forsøke å lage orden i sin kunnskap.

5.5 (V) The Minor Mode (95-111)

5.5.1 (Om opprinnelse og karakteristikk) (95-99)

Spekulativ orientering

Schönberg mener at molltonearten, slik som durtonearten, er det som er igjen av de gamle kirketoneartene. Spesielt var det praksisen hvor ledetonen ble innført på syvende trinn i kirketoneartene som ledet til at deres egenart ble utvisket. Molltonearten er for Schönberg et utelukkende syntetisk produkt, altså et produkt av kultur.

The minor mode is thus purely synthetic, a product of art, and attempts to represent it as something given in nature are pointless; its naturalness is not direct, but, like that of the church modes, indirect. (95f)

Sitatet over kan regnes som ytterligere kritikk av Riemann sin dualisme. Schönberg går videre med at han ikke tror at dualiteten mellom dur og moll er naturgitt, men at deres skjebne, slik som kirketoneartene, er å smelte sammen til én toneart. De som er i mot Schönbergs idé om at tonalitet beveger seg mot oppløsning, sammenligner han med de som tilbake i historien var kritiske til å forlate kirketoneartene. Dog understreker han at alle fremskritt, slik som skjedde da vi forlot kirketoneartene, har sine kompromiss.

(...) with every advance something must be lost on the one side if anything is to be gained on the other. (96)

Ved en analogi til det gamle Romerriket, forklarer Schönberg hvordan romerne, som hadde utviklet en «kultur» som enda ikke hadde nådd sin topp, ble overvunnet av barbarene som representerer en «ukultur». Dette var en tilfeldig hendelse som muligens hindret utvikling. På den annen side kunne denne omveltningen ha skjedd innad i Romerriket som en revolusjon mot at kulturen hadde beveget seg mot å bli en «overkultur». Slik blir det ytterligere forklart at en omveltning uansett vil skje over tid og at hvilken hendelse som utløser den ikke er det viktigste. Det kan utfra dette leses at noe kan gå tapt i en slik omveltning. Hvorvidt Schönberg prøver å fremstille seg selv som en revolusjonær eller barbar kommer nok an på hvem som leser. Riemann ville muligens sagt barbar. Hans elever kanskje revolusjonær.

Den gjenværende kirketonearten som har blitt til molltonearten er eolisk. A-eolisk har samme toner som C-dur skala, og syvende trinn g må da bli gjort om til g[#] for at vi skal få en ledetone.

Her oppstår et problem med at vi får et forstørret sekund mellom f og g^\sharp . Hvis vi så ytterligere hever sjetten som en konsekvens av dette, f blir da f^\sharp , løses problemet. Her fremmer Schönberg en diatonisk bruk av mollskalaen der melodisk stigende og fallende skala er de vi skal bruke, ikke den harmoniske skala.⁴¹ Det er tydelig at Schönberg står på lik linje med Simon Sechter, noe som blir ytterligere understreket av at han adopterer Sechters [*Wendungspunkte*] (s.44), som av Schönberg bli kalt [*Wendepunkt*] (*pivot tones/turning points*). Det er derfor en tverstand mellom 6. og 7. trinn i mollskalaene (f/f^\sharp og g/g^\sharp). For disse finnes det fire regler [*Wendepunktgesetze*], en for hver tone, her demonstrert i a-moll.

1. Tonen g^\sharp må alltid gå til a
2. Tonen f^\sharp må alltid gå til g^\sharp siden den er en konsekvens av g^\sharp
3. Tonen g må gå til f
4. Tonen f må gå til e

I senere lærebøker, slik som *Preliminary Exercises in Counterpoint* (Schoenberg, 1963, s. 61) og *Structural Functions* (Schoenberg, 1969, s.18), blir prosessen hvor disse tonene oppløses kalt for *nøytralisering* (*Neutralization*), et begrep jeg her vil bruke. For å oppnå en riktig nøytralisering må skalatrinn 7. og 6. oppløses til 5. før trinn 6[#]. og 7[#]. innføres. Samtidig må skalatrinn 6[#]. og 7[#]. oppløses til 1. før 7. og 6. kan innføres. Som regla over understreker må 7. gjennom 6. til 5. før den er nøytralisert og 6[#]. må gjennom 7[#] til 1. Å følge disse retningslinjene er for Schönberg viktig for å uttrykke mollskalaens karakter. Kromatisk innføring av toner er for øyeblikket et utelukket virkemiddel, siden målet nå i starten er å uttrykke tydelig tonalitet. Schönberg nevner at de 3. og 4. *Wendepunktgesetze* kan behandles noe friere, med analogi til kirketonearten, men at dette likevel ikke er å anbefale. Senere skal vi se at Schönberg selv ikke følger disse retningslinjene særlig nøye, noe som vil bli utforsket i detalj. Det må også nevnes at de altererte tonene ikke skal dobles siden de har en spesifikk funksjon som krever at de beveger seg én bestemt vei (dog hender det at de fallende tonene er doblet hvor en av tonene beveger seg fritt).

⁴¹ Senere i boken kommer Schönberg tilsynelatende med et mer positivt syn på harmonisk mollskala, muligens på bakgrunn av at denne skalaen ledet frem mot en mer kompleks tonalitet. Han skriver kryptisk:

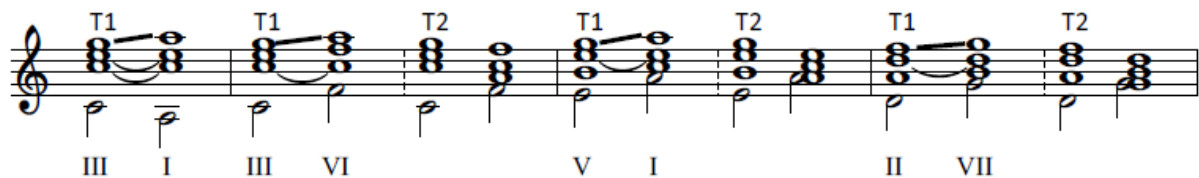
For augmented seconds I recommend following the model of the so-called 'harmonic minor scale' (in which I see the real *melodic minor scale*). (229)

5.5.2 The Diatonic Triads in Minor (99-105)

Praktisk orientering

Ved å bruke de nye skalatrinnene 6[#] og 7[#] blir det to forskjellige treklanger tilgjengelig på hvert trinn i skalaen med unntak av I (99). Den forminskede treklangen blir i moll på II samt den blir mulig på VI og VII med stigende melodisk skala. Vi får også en forstørret treklang på III som ikke skal brukes til å begynne med.

I de første øvelsene skal eleven forbinde akkorder fra ren mollskala. Deretter skal disse akkordene forbindes med akkorder som har hevede toner (husk kromatiske stemmeføring er enda ikke tillatt), noe som fører til en rekke problemer. Dette er grundig presentert av Schönberg (100ff). Schönberg vektlegger spesielt behandlingen av Wendepunkt 1 og 2 mens 3 og 4 er lite kommentert. Disse utforskes ytterligere i [figur 70].



Figur 70: Wendepunkt 3 og 4 (problematisk progresjoner)

Fra III-I og III-VI må tonen g stige til *a* hvis vi bruker stemmeføring *Type 1*. I siste tilfelle kan *Type 2* brukes for å løse dette problemet.⁴² I progresjonen V-I møter vi på samme problem og her får vi et sprang hvis vi bruker *Type 2* og problemet er egentlig ikke tilfredsstillende løst, men senere skal vi se at Schönberg gjør det samme [figur 75]. I progresjonen II-VII har vi nøyaktig samme problemstilling. Som en kuriositet er det verdt å merke at Schönberg ikke bruker treklangen på VII fra ren mollskala i noen av sine eksempler i dette kapitlet, men han sier ikke noe om at det bør unngås.

I dette kapitlet nevner også Schönberg sine meninger om *tverrstand* (*cross relations*) [*Querstand*] som oppstår når en diatonisk tone i en stemme (eks: alten har *f*) i neste akkord blir et ikke-diatonisk tone i en annen stemme (bassen blir en *f[#]*). Schönberg mener at denne regelen ikke må behandles strengt fordi litteraturen ofte motsier den. Slik kromatisk bevegelse er i all hovedsak et melodisk og ikke harmonisk prinsipp for Schönberg. For øyeblikket skal vi ikke bruke slik kromatikk.

⁴² Schönberg bruker denne typen i eks.49 side (103) uten noen spesiell kommentar.

I øvelsene ved å skrive fraser påpeker Schönberg at akkordene med hevede toner helst må komme mot slutten av øvelsene, siden de hevede tonene sin opprinnelige funksjon er å skape en kadens. Å innføre dem tidligere i øvelsen vil derfor måtte føre til repetisjon (noe vi helst vil unngå). Dette blir derfor første sted i boken hvor vi kommer inn på temaet om kadenser. Øvelsene kan også fortsatt avsluttes med diatonisk VI-I og IV-I, men ikke III-I grunnet Wendepunktgesetze 3.

5.5.3 Inversion of The Triads in Minor (105-108)

Praktisk orientering

Innføring av omvendinger leder til en rekke nye muligheter slik som at de forminskede akkorden på VI og VII nå kan brukes, noe som er grundig demonstrert i boken. Av større interesse er det å utforske bruken av Wendepunktgesetze som i enkelte eksempler blir problematisert og kommentert av Schönberg, mens i andre eksempler blir forbigått.

Problemet med Wendepunktgesetze

I eksempel 56b) [figur 71], kommenterer Schönberg noen brudd på Wendepunktgesetze (pilene har jeg lagt til).

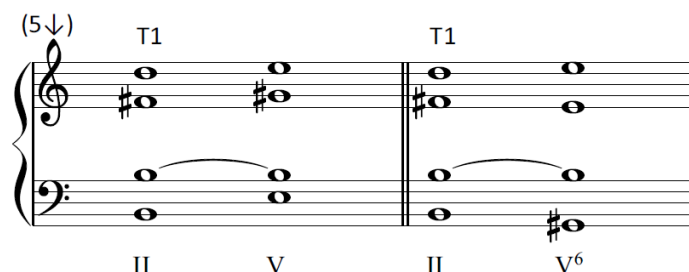
Figur 71:eksempel på avvik av nøytralisering (106); piler et tillagt eksempelet.

Her påpeker han at tenoren bryter regel nr.3 og at dette gir et ujevnt resultat siden tonen g# trer frem i sopranen i femte akkord. Med andre ord kan vi si at tonen g ikke ble oppløst slik den skal til f, noe som gjør at tonen g# sin fremtreden blir krass (man kan kalle det en form for utvidet tverrstand).⁴³ Vi ser senere at tonen f# i alten heller ikke blir oppløst slik den skal, noe

⁴³ Dette har Musikkforsker Murey Dineen utforsket i sin artikkel *Schoenberg's Concept of Neutralization* hvor han skriver følgende:

«For Schoenberg, however, a cross relation is created wherever a pitch and its chromatic inflection occur, in one voice or more, in close proximity or at some distance» (Dineen, 1987, s. 14).

Schönberg påpeker som upassende, men senere vil dette være lov under andre retningslinjer siden V^6 ikke kan nås på en annen måte. Her kan vi si at bassen griper inn og tar den tonen alten egentlig skal ta. Dette kan forklares gjennom den utvidete forståelse av *stemmebytte* (s.143) som illustreres i [figur 72].



Figur 72: Utvidet stemmebytte

I den første varianten, som er med grunnstillingsakkorder, blir tonen f^\sharp riktig behandlet ved å stige til g^\sharp , i samsvar med stemmeføring *Type 1*. I andre eksempel ser vi at bassen som nå må ta g^\sharp tvinger alten f^\sharp til å falle til e , en *Type 1* stemmeføring som tar hensyn til 8-dobling. Dermed bytter bassen og alten om på oppløsingstone fra første eksempel, en form for *utvidet stemmebytte*.



Figur 73: Nøytralisering av 3 og 4 Wendepunkt (106); piler er tillagt eksempelet

I [figur 73] dukker det opp noen problemer Schönberg ikke kommenterer. Hvis vi ser på alten g i sjette akkord løser ikke den seg umiddelbart til f i neste akkord, men springer ned til e , noe som egentlig er et brudd på Wendepunktgesetze 3. Dog springer denne stemmen tilbake til g i påfølgende akkord for så å oppløses til f i niende akkord. Ut fra dette kan vi tolke at skalatrinn 6. og 7. kan behandles fritt så lenge de nøytraliseres før 6^\sharp . og 7^\sharp . gjør sin entre. I tiende akkord ser vi at skalatrinn 6. er doblet, noe som tvinger bassen til å springe vekk i påfølgende akkord. Ut fra dette kan vi konkludere med at en Wendepunkt-tone kan dobles (særlig de fallende tonene) så lenge en av stemmene springer vekk. Dog kan man også tolke det som at

tonen *f* i bassen får en «ornamental oppløsning» via *d* i neste akkord til *e*. Slik kan man si at både tonen i alten og bassen blir nøytralisert. Det er tydelig at idéen om Wendepunkt og nøytralisering er midler som kan behandles fleksibelt, noe Schönberg demonstrer og som senere vil bli enda tydeligere.

I dette kapitlet blir den forstørrede treklengen på III^{5#} tilgjengelig. Dens forstørrede kvint må behandles som en dissonans og derfor forbedres og oppløses. Vi må derfor bruke (3↓) og (5↓) progresjon for både forberedning og oppløsning. Med andre ord må akkorden forberedes med V eller #VII (med hevet 7. skalatrinn) og oppløses til I eller VI

5.5.4 Seventh Chords and Their Inversions in Minor (108-111)

Slik som hos Simon Sechter blir det mange mulige septimakkorder tilgjengelig i moll, hvorav flere av disse vil by på såpass store problemer at de blir ubrukelige. Utover dette vil ikke denne seksjonen bli kommentert i større detalj.

Jeg vil derimot kommentere den pedagogiske siden ved kapitlet som helhet. Det hensynet eleven må ta ved bruk av Wendepunktgesetze, samt Schönbergs utydelige forklaring og demonstrasjon av dette konseptet, gjør at vanskelighetsgraden for eleven øker betraktelig fra de tidligere kapitlene. Spesielt gjør fraværet av de sekundvise akkordprogresjonene det vanskelig å behandle Wendepunkt på en fornuftig måte. Dette har for Schönberg den hensikt at eleven blir tvunget til å tenke, samt at han på denne måten vil prøve å unngå unntak fra sine retningslinjer.

But I would have to make exceptions if I wanted to broaden what is too restricted here. It will soon become apparent how these restrictions are lifted of their own accord, as soon as the point of view from which I have dealt with the minor scale is fully exploited. What is superfluous will eliminate itself, whereas what is commonly used will be revealed as usable. The pupil thus patiently await this stage of development. His freedom will be then so much the greater. (104)

Her påpeker han verdien av å putte restriksjoner på en selv for å kunne oppnå større frihet senere. Dette underbygger idéen om å bevisstgjøre prosesser for å kunne arbeide raskere. Med dette er det klart at denne boken virkelig ikke er tilegnet en ordinær elev, men heller en som har troen på at en slik grundig og litt kronglete fremgangsmåte vil kunne gi fruktbare resultater, noe blant annet Alban Berg og Anton Webern hadde full tro på (**s.88f**). For en gjennomsnittlig interessert satslæreelev kan konseptet om Wendepunkte fremstå som utrolig

tungvint, ja kanskje til og med et konsept som fører til at; «*a pupil's brain is so carefully tied up in knots*» (1) for å sitere Schönberg selv. For den dedikerte elev på den annen side kan Wendpunkt være et flott konsept for å reflektere over de motstridende kreftene mellom skala og gravitasjonsforståelse av tonalitet.

5.6 (VI) Connection of Chords That Have No Common Tone (112-114)

Spekulativ orientering

I dette kapitlet innfører Schönberg for første gang muligheten til å forbinde akkorder med sekundavstand. Inntil nå har en av de vanligste progresjonene IV-V ikke vært mulig. Utover det praktiske disse sekundprogresjonene bringer med seg, nevner Schönberg hvordan de ble forklart i den gamle teorien, hvor han da klart sikter til Simon Sechter. Her blir (2↑) progresjonen forklart ved en taus grunnbass demonstrert slik som hos Simon Sechter [figur 18]. Dermed blir kvinten i treklangen regnet som en septim som trenger oppløsning, noe som krever en *Type 2* stemmeføring. Schönberg sier han ikke følger denne teorien siden den blir for upraktisk, men han synes den er gyldig siden den tross alt forklarer (2↑) progresjonen som en sterk (5↓) progresjon (teorien om sterke og svake progresjoner blir ytterligere kommentert i neste kapittel), hvilket han synes er en god forklaring. Den problematiske (2↓) progresjonen blir også vist på denne måten med (5↓) progresjon fra Sechter sitt system [figur 19]. Denne tolkningen leder Schönberg i neste kapittel til å tolke (2↑) og (2↓) som likeverdige, noe som blir ytterligere diskutert og problematisert av meg.

Praktisk orientering

Det åpenbare praktiske problemet med sekundprogresjonene er at de leder til stemmeføringsfeil hvis vi følger «korteste vei prinsippet» til Schönberg. Da oppstår parallelle kvinter mellom overstemmene og parallell oktav til basstemmen ved progresjoner i grunnstilling. Derfor blir stemmeføring *Type 1* ubruktbar ved progresjoner i grunnstilling, noe som gjør at *Type 2* må brukes. Min egen utforsking med disse stemmeføringene, når nå alle progresjonstypene er mulig, har ledet meg til følgende stemmeføringsmodell [figur 74] for overstemmene (Illustrasjon uten stemmebytte muligheter).

The figure displays two staves of musical notation, each with six measures. The top staff is labeled with the following progression: (3↓) T1, (5↓) T1, (2↑) T1, (2↑) T2, (5↓) T2, (3↓) T2. The bottom staff is labeled with: (3↑) T1, (5↑) T1, (2↓) T1, (2↓) T2, (5↑) T2, (3↑) T2. The notation shows chords with stems and beams, illustrating voice leading between two systems of chords.

Figur 74: Stemmemføringsmodell

Her må det først nevnes at treklangen på I går til VII med (2↓) progresjon, noe som bare er gjort for å illustrere stemmeføring. Hvis vi ser på figuren fra venstre, ser vi hvordan alle progresjonene beveger seg fra *Type 1* stemmeføring til *Type 2* på høyre side. Her ser vi også hvordan bevegelsene i stemmene fra venstre til høyre øker gradvis med ett ekstra sekund for hvert eksempel. Denne modell kan så rettferdiggjøre min systematisering av stemmeføring i *Type 1* og *Type 2* kategorier.

Ved bruk av sekstakkorder sier Schönberg at problemet med stemmeføring blir enda enklere, hvorav han viser en rekke forslag usystematisk. Han kommenterer derimot ikke at flere av forslagene inneholder parallelle kvarter, noe som vil bli parallelle kvinter ved annen akkordomlegging. Ved hjelp av mine stemmeføringstyper vil jeg her illustrere tydeligere hvor problemene oppstår samt systematisere og bevisstgjøre mulighetene [figur 75]. Jeg bruker treklangen på II som utgangspunkt slik Schönberg gjør.

Figur 75: sekundprogresjon-grunnstilling til sekstakkord

Det er tydelig at *Type 1* gir parallelle kvarter/kvinter i alle eksemplene, hvor da alle akkordomlegginger der grunnstillingsakkorden sin kvint ligger over grunntonen vil føre til parallelle kvinter. *Type 2* forhindrer slike paralleller i alle eksemplene, men det oppstår parallell oktav til bassen i (II-3I⁶). Disse stemmeføringene kan reverseres slik at vi får sekstakkord til grunnstilling.

I sekundprogresjoner fra sekstakkord til sekstakkord, anbefaler Schönberg at tersen dobles i en av sekstakkordene selv om dette ikke er nødvendig. Dette rådet er mest sannsynlig gitt siden man da får smidig stemmeføring med lite bevegelse ved *Type 1*.⁴⁴

⁴⁴ I Schönbergs eksempel 66 (113) brukes en *Type 1* stemmeføring i alle eksemplene med unntak av nest siste (*Type 2*). Da oppstår det parallelle kvarter i alle disse eksemplene, noe man bør være oppmerksom på. Bruker man derimot en *Type 2* stemmeføring kan man unngå dette problemet, dog gir det mer bevegelse i stemmene.

5.7 (VII) Some Directions for Obtaining Better Progressions (115-145)

5.7.1 (Om progresjonsteori) (115-125)

Spekulativ orientering

Fram til nå har boken i stor grad vært temmelig praktisk orientert (etter Schönbergs standard), slik at eleven fritt har kunnet eksperimentere med progresjoner og stemmeføringer uten for mange forhåndsgitte konsepter. Nå som sekundprogresjonene er tilgjengelige ser derimot Schönberg det nødvendig å gi ytterligere råd for å lage gode harmoniske satser hvor særlig hans progresjonsteori blir viktig.

Tidligere forklarte Schönberg at en basstone alltid ønsker å bli grunntonen til en akkord. Når dette målet er oppnådd for basstonen vil den så søke å bevege seg vekk, for å bli en annen grunntone. Schönberg mener at progresjonen (5↓) fremstår som den mest naturlige progresjonen ettersom den oppfyller tonens tendens. Hva han mener med dette kan vi forstå ved å se tilbake til gravitasjonsmodellen [figurs 49], der tone *c*, hvis den slipper taket på klippen, vil falle inn i sin subdominant *f*. (På slutten av tonale musikkstykker kan alltid siste tonika uansett hvor tydelig den er artikulert, uten problem lede videre til subdominanten). Ytterligere faktorer som underbygger denne bevegelsen er at den nye akkorden får en helt ny grunntone som ikke var en del av den foregående akkorden, samt at den tonen som var grunntonen i første akkord endrer status til kvint. Hvis vi da regner overtonemodellen som en ideell prototype rykker altså grunntonen ned et hakk på rangstigen til kvinten. Slik kan man si at første akkord underkaster seg, eller gir seg over, til påfølgende akkord. Denne progresjonen må derfor være sterk.

I (3↓) progresjonen skjer lignende prosesser, men ikke like sterke. Her får vi også en ny grunntone som ikke var en del av forrige akkord, grunntonen i første akkord degraderes til ters i andre akkord (altså enda et skritt lengre ned i overtone hierarkiet). På den annen side oppgraderes tersen i første akkord til kvint i neste. Denne progresjonen er derfor ikke like sterk som (5↓). To (3↓) progresjoner blir også til sammen én (5↓) progresjon.

De sekundvise progresjonene er noe vanskeligere å vurdere, fordi det ikke er noen fellestener i disse progresjonene. Her trekker Schönberg inn den gamle teorien, som stammer fra Simon Sechter, om at disse progresjonene er summen av to progresjoner, en tolkning han selv synes er god. Slik kan disse progresjonene forklares som et resultat av en forkortelse. IV vil bevege seg mot V ved hjelp av II i progresjonen IV-II-V. Vi vet at denne progresjonen må finne sted,

men siden den er så godt innarbeidet, nesten som en klisjé, kan vi kutte ut mellomledet slik at det skapes en ellipse hvor vi ender opp med IV-V. På denne måten blir summen av progresjonene $(3\downarrow+5\downarrow) = (2\uparrow)$, mens $(5\downarrow+5\downarrow) = (2\downarrow)$ ⁴⁵, $(V-I-IV) = (V-IV)$. Slik forklarer Schönberg at en vekseldominant også kan bli etterfulgt av tonika uten at vi går til dominanten først. Senere vil han bygge videre på disse tankene om forkortelse av mønstre. Disse sekundprogresjonene bruker derfor rå kraft og kan ansees som *supersterke (superstrong)* [*Überstark/Überspringend*] og er ikke egnet for hyppig bruk. «*To much sharpening makes jagged edges*» (119).

Til slutt står vi igjen med progresjonene $(3\uparrow)$ og $(5\uparrow)$, forklart som motpolene til $(3\downarrow)$ og $(5\downarrow)$. I disse progresjonene vil alltid den nye grunntonen allerede finnes som ett annet akkordkomponent i første akkord. I $(3\uparrow)$ progresjonen vil for eksempel den opprinnelige tersen bli oppgradert til grunntone. Denne prosessen beskriver Schönberg som *antikadens* [*Decadence*]. De sterke progresjonene overgir seg til større krefter, krefter som konstant prøver å påvirke endring. Ved $(3\uparrow)$ og $(5\uparrow)$ er det ingen slike krefter som oppfordrer til endring, så de kan bli ansett som frivillige, eller umotiverte progresjoner.

(...) it gave in [grunntonen] only, so to speak, out of its good nature as when the lion enters into friendship with the rabbit. (119)

Som motvekt til sterke progresjoner blir det naturlig å kalle disse for svake progresjoner, hvor $(3\uparrow)$ kan regnes som svakere enn $(5\uparrow)$. Schönberg liker derimot ikke begrepene sterke og svake ettersom de implisere en form for estetikk. Det som er sterkt må være bra og det som er svakt må være dårlig. Fordi alle disse progresjonen kan brukes for å skape musikk må de alle i seg selv faktisk være gode. De innehar derimot forskjellige egenskaper som kan brukes for å oppnå ulike effekter, hvilket er viktig å understreke. Derfor innfører Schönberg heller de mer nøytrale begrepene *stigende (ascending)* [*Steigen*] progresjoner for $(3\downarrow)$ og $(5\downarrow)$, samt $(2\uparrow)$ og $(2\downarrow)$ og *fallende (descending)* [*Fallen*] for $(3\uparrow)$ og $(5\uparrow)$. Valget av disse begrepene er gjort med tanke på å beskrive deres virkning. Heinrich Schenker skal ha brukt nøyaktig den samme språkmetaforen for å beskrive progresjoner, men det som for Schönberg er stigende er for Schenker fallende og motsatt.⁴⁶

⁴⁵ Ved å illustrere enkelte av kvintprogresjonene som kvartprogresjoner blir dette tydeligere: $(3\downarrow)+(4\uparrow) = (2\uparrow)$ og $(5\downarrow)+(4\uparrow) = (2\downarrow)$

⁴⁶ Dette kommenterer Schönberg i en fotnote (119)

Selv om Schönberg sier at alle progresjonene er verdifulle, mener han det er en pedagogisk nødvendighet at eleven først og fremst skal holde seg til de stigende progresjonene. Her kan (3↓) og (5↓) brukes helt fritt, (2↑) og (2↓) skal brukes noe mer sparsomt. De fallende progresjonene kan derimot kun brukes på en slik måte at summen av progresjoner blir stigende (120). Man kan med andre ord innskyte en fallende progresjon mellom det som i utgangspunktet er en sterk progresjon. Dette kan gjøres fordi denne akkorden da får en gjennomgående «melodisk» karakter. Dette er et av de få stedene i *Harmonielehre* Schönberg differensierer mellom akkordenes vekt. Som eksempel kan progresjonen I-VI utvides til I-III-VI eller I-V-VI. Progresjonen I-IV kan utvides til I-III-IV eller I-V-IV. I-II kan bli I-III-II eller I-V-II osv. I *Structural Functions* nevnes det at de fallende progresjonene også brukes i pendelbevegelser I-V-) og I-IV-I (Schoenberg, 1969, s. 8). Sistnevnte bruk av disse progresjonene er mer til nytte når formelementet er inne i bildet, øvelsene i *Harmonielehre* mer rettet mot variasjon av progresjoner. Da blir slike pendelbevegelser sett på som overflødige eller monotone. Schönberg har derimot slike progresjoner i flere av sine eksempler [figur 104 og 114].

Årsaken til at de fallende progresjonene blir nedprioritert, er ikke fordi de er mindreverdige, men heller fordi deres effekt er vanskeligere å behandle, spesielt når faktorer som rytme, motiv og frasering ikke er tilgjengelig. De sterke progresjonene vil på sin side nesten alltid gi et tilfredsstillende harmonisk resultat. Schönberg understreker dette punktet nøye, og vi må forstå at disse rådene kun er ment som pedagogisk støtte.

Vi kan kanskje forstå Schönbergs progresjonsteori enda bedre ved å se nærmere på en nyere progresjonsteori fremmet av Zolt Gárdonyi sin bok *Harmonik* (1990). Det er en liten forskjell i hans tolkning av progresjoner som ender opp med en noe annerledes klassifisering. Generelt kan det sies at Gárdonyi bruker begrepet *autentisk progresjon* for Schönberg stigende progresjoner, og *plagal progresjon* for fallende progresjoner. I Gárdonyi sin tolkning finner vi at de fallende og stigende sekundene blir lest som fallende og stigende septimer, noe som gjør at Gárdonyi tydelig kan klassifisere de sekundvise progresjonene, som Schönberg blant annet beskrev som supertserke, i enten den autentiske eller plagale boksen. I [figur 76] illustreres dette.

Richtung der Grundtonfortschreitungen

The image displays two musical staves in bass clef, each illustrating three types of fundamental tone progressions. The first staff shows: 1) Authentic Terzschritt (AT) with notes G, A, B, C, D, E, F, G; 2) Authentic Hauptschritt (AH) with notes G, A, B, C, D, E, F#, G; 3) Authentic Septim-/Sekundschritt (AS) with notes G, A, B, C, D, E, F, G, A, B, C, D, E, F, G. The second staff shows: 1) Plagaler Septim-/Sekundschritt (PT) with notes G, A, B, C, D, E, F, G; 2) Plagaler Hauptschritt (PH) with notes G, A, B, C, D, E, F#, G; 3) Plagaler Terzschritt (PS) with notes G, A, B, C, D, E, F, G, A, B, C, D, E, F, G. Brackets and arrows indicate the intervals between notes.

Figur 76: Gárdonyi sine progresjonstyper (Gárdonyi & Nordhoff, 1990, s. 7).

Slik kan man argumentere for at Schönberg kanskje egentlig burde gjort en differanse mellom sekundprogresjonene der (2↓) kunne vært regnet som en fallende/plagal progresjon. Vi skal derimot senere, når vi kommer til kadenser, se at Schönbergs tolkning ikke er tilfeldig og at den tvert om sier noe helt spesielt om hans tonalitetsforståelse. Utover dette kan Schönbergs beskrivelse av de fallende progresjonene som [*Decadence*] tydelig tolkes som et synonym til begrepet plagal (119). Det kan muligens være vanskeligere å kontrollere tonale krefter med plagale virkemidler enn autentiske, som kan være en ytterligere forklaring på Schönbergs pedagogiske retningslinjer.⁴⁷

Praktisk orientering

Utover retningslinjene gitt for å styre akkordprogresjoner, oppfordrer nå Schönberg eleven til å bruke mer bevegelig stemmeføring på steder hvor det kan oppstå monotoni. Særlig må eleven ta hensyn til at øvelsene burde ha et toppunkt i sopranen som ikke blir repetert, en prosedyre som også kan etterstribes for basstemmen.⁴⁸ Da disse harmonilæreøvelsene ikke tar hensyn til motiviske virkemidler kan ikke repetisjon ansees som noe å etterstrebe. Vi må i stedet forsøke å ha så mye variasjon som mulig. Vi må derfor unngå å repetere toner i ytterstemmene. Dette er kun retningslinjer som gjelder øvelser og ikke faktisk musikk.

⁴⁷ I *Structural Functions* blir (5↓) progresjonen også omtalt som en autentisk progresjon, mens de sekundvise progresjonene blir kalt for «skuffende» (*deceptive progressions*) (Schoenberg, 1969, s.35)

⁴⁸ Slike retningslinjer har tydelige paralleller til artskontrapunkt.

5.7.2 Closes And Cadences (125-136)

Spekulativ orientering

Hvordan kan man avslutte et musikkstykke og er det i det hele tatt mulig å gjøre det på en overbevisende måte? Dette er spørsmål som står som filosofisk utgangspunkt for denne seksjonen.

Why, in what manner, and when does a piece of music close? The answer can only be a general one: As soon as the goal is reached. What this goal is, however, we can scarcely even hint at here: when the sense of form is satisfied, when enough has happened to fulfil the urge of expression, when the idea involved has been clearly presented, and so on. For our pedagogical ends only this is relevant: the attainment of the goal. To the extent that our exercises are inferior to the work of art, to this extent it is easier to say what their goal or purpose is. Our exercises always have some specific purpose or other, the work of art never; the artist perhaps sometimes has one, or at least thinks he has, while in reality he is not carrying out a purpose but rather obeying his instincts. Because of this distinction it is possible for anyone to put together harmony exercises, whereas to almost everyone is denied the ability to create, or even only to comprehend, a work of art. (126)

Målet har tidligere vært for eksempel å forberede og oppløse en septimakkord, eller forbinde en sekstakkord med en kvartsekstakkord. Nå blir det nye målet å etablere en tonalitet så utvetydig som mulig ved hjelp av kadenser. Tidligere har vi kun nøydt oss med å starte og slutte et stykke på samme akkord som middel for å etablere tonalitet, noe Schönberg tidligere beskrev som en mer primitiv metode.⁴⁹

Men hvorfor har vi en trang til å starte og slutte et musikkstykke i samme toneart, med samme tone som vi startet med? Schönberg mener at denne ideen stammer fra en helt logisk og naturlig forståelse av protypen (tonen) som et utgangspunkt der alt som springer ut har en referanse tilbake som ønsker å bli oppfylt. Et slikt ønske om å forme et musikkstykke ble da naturlig og var en del av vår *formfølelse* [*Formgefühl*]. Derimot må ikke alltid den mest åpenbare løsningen være den eneste mulige, og det kan tenkes at man ikke ønsker en slik avrundning. Det er også iboende krefter i tonen som oppfordrer til konflikt, som Schönberg

⁴⁹ I artikkelen *Problems of Harmony* (1934) sier dog Schönberg at hvilken akkord som starter og slutter et stykke vil tiltrekke seg spesielt mye oppmerksomhet. I et eksempel viser han hvordan en rekke med svært dissonerende akkorder ender opp i en moll treklang (d-moll). Den siste akkorden får de forgående akkordene til å høres ut som at de står i relasjon til denne siste akkorden. Her nevner Schönberg at særlig siste akkord trekker til seg mye oppmerksomhet. «*The last prevails*» (Schoenberg, 1975, s.281f)

beskrev i sin gravitasjonsmodell, og de medlemmene som oppfordrer til konflikt kan også gå seirende ut.

This precondition, that everything emanates from the [fundamental] tone, can just as well be suspended, since one is constantly reminded of it anyway by every tone. (...) The sense of form [formgefühl] of the present does not demand this exaggerated intelligibility produced by working out the tonality. A piece can also be intelligible produced by working out the tonality. A piece can also be intelligible to us when the relationship to the fundamental is not treated as basic; it can be intelligible even when the tonality is kept, so to speak, flexible, fluctuating (schwebend). (128)

Det blir her tydelig at den avrundede måten å presentere tonalitet på ikke er den eneste. Man kan også velge å spille på mer tvetydige strenger. Det er viktig å legge merke til at Schönberg impliserer at forståelse av svevende eller utvidet tonalitet er avhengig av at vi har forståelse av den mer tradisjonelle måten på forhånd. Man kan slik si at forståelse av utvidet tonalitet fungerer og kan forstås som et spill med den konvensjonelle tonaliteten. Slik kan man også forstå at atonal/pantonal musikk er den ytterste konsekvensen av dette spillet, hvor referansen tilbake til tradisjonell tonalitet er ytterst vanskelig å ta innover seg og forstå, kanskje til og med uhåndgripelig (Schoenberg, 1975 s. 283f).

Det blir åpenbart fra avsnittet over at eleven må starte med den tradisjonelle forståelsen, hvis han skal forstå og arbeide med mer avanserte virkemidler, fordi disse alltid står til sammenligning med de enklere virkemidlene. Kadensen er et av de sterkeste virkemidlene for å tydeliggjøre tonalitet og markere avrunding (129). I kadensen er melodi, artikulasjon og form viktige elementer. Schönberg mener faktisk at harmonier alene er det virkemidlet som er minst egnet for å artikulere en slutt.

It is, however, certainly possible to bring about a close without having to use all these means simultaneously. Sometimes one is enough, sometimes several are necessary. Yet harmony is least capable of doing it alone, without help of the others, by all means not contrary to them, whereas melody will do it all by itself. (133)

Rhythm and melody, quite unaided, can also bring about a cadence. Otherwise a one-line, unharmonized melody would have to run on through all eternity, and a drummer could never stop. (133)

Slik blir det argumentert for at melodiske og rytmiske elementer viktigere enn harmoniske for å artikulere kadenser i nyere musikk.

Her, som tidligere, skal vi kun jobbe ut fra et harmonisk ståsted, der etableringen av tonalitet blir kadensens mål. Schönberg argumenter for at tilfeldig bruk av de diatoniske akkordene i en skala fort kan lede til en form for tvetydighet rundt hvor det tonale senteret ligger. Dette kan skje på bakgrunn av likheter i skalaene og det er da særlig de skalaene med mange like toner som kan forveksles. Hvis vi tar C-dur som utgangspunkt har denne kun én tone som skiller den fra F-dur (*h* og *b*) og det samme gjelder G-dur (*f* og *f[#]*). Hvis ikke de tonene som er karakteristiske for skalaen (for C-dur: *h* og *f*) er tilstede, vil det oppstå tvetydighet. Utover dette vet vi at en tone har en tendens til å ville bli sin underkvint (gravitasjonsmodellen) og slik står alltid tonearten C-dur i fare for å bli tolket som F-dur. For å avbalansere denne tendens kan vi bruke akkorder som har tonen (*h*) til å avkrefte F-dur. Denne finner vi i akkordene på III, V og VII. Alle disse kan brukes, men V har ofte vært foretrukket siden progresjonen V-I viser til de samme kreftene som kan få tonika til å falle ned i subdominanten. Dominanten blir brukt som et middel for å avkrefte subdominanten.

It is clear that a key could be defined by its 1st degree alone, especially if this degree is not challenged. Naturally, every chord that appears after the first degree must, as deviation from the principal tone, lead away from the key. (...) Were the principal tone to stand by itself, without being challenged, then the tonality, although quite primitive, would still at least be unambiguously expressed. The more frequently the principal tone is challenged and the stronger the elements that challenge it, the stronger are the means needed to restore the key. (131)

Her beskriver Schönberg krefter som trekker vekk fra det tonale sentrum og krefter som kan reversere disse prosessene og reetablere sentrum. Disse kreftene er helt sentrale for å forstå Schönbergs oppfattelse av tonalitet og funksjonalitet. I *Structural Functions* innfører han begrepene *Centripetale (Centripetal)* og *Centrifugale (Centrifugal)* for å beskrive disse prosessene (Schönberg, 1968, s.2). Førstnevnte beskriver de kreftene som bekrefter en tonalitet slik vi finner i kadensen, mens sistnevnte beskriver kraften som leder vekk fra sentrum, noe som kan skje når toner fra andre skalaer, samt sekvensielle prosesser blir brukt. Å forstå disse kreftene blir svært viktig senere i boken, og jeg vil bruke disse begrepene for å tydeliggjøre dette.

Det er tydelig at dominanten G også kan stå i fare for å bli det nye tonale sentrum, slik at denne regionens særegne tone f^\sharp må avkrefte med f . Da er akkordene II, IV og VII mulige alternativer. Hvis vi skal tenke i samme baner som tidligere, er det åpenbart at progresjonen (5↓) slik som vi fant i V-I her også kan brukes slik at vi får II-V. Dette fungerer utmerket, men IV-V fungerer slik sett enda bedre fordi den kan forklares som en forkortelse av IV-II-V. Her blir altså enda sterkere midler brukt for å avkrefte dominanten. Slik kan man si at progresjonen IV-V-I tydeligst bekrefter et tonalt sentrum. Forholdet mellom tonene i denne progresjonen vil også utgjøre det gylne snitt $G:C = C:F$, et konsept Schönberg for øvrig har nevnt at han er skeptisk til (132). Dog kan en slik sammenligning forklare hvorfor man fort kan dra den konklusjonen at kadensen IV-V-I er så logisk og vakker at det er et element som burde være tilstede i all musikk.⁵⁰ Schönberg mener på sin side at dette ikke er tilfelle og at det fortsatt kan finnes enda bedre midler for å etablere et sentrum. Dette er tydelig ment som en kritikk til Riemann som søker å finne kadensmønstre i all musikk (**s.64f**), og slik bruker kadensen som en estetisk målestokk.

Schönberg spør videre om ikke progresjonen V-IV-I kan fungere like godt som IV-V-I. Første ledd i denne prosessen V-IV mener han at har like stor effekt, noe som kan forklares på bakgrunn av at han evaluerer sekundprogresjonene som likeverdige. I progresjonen IV-I på den annen side får vi en fallende progresjon (5↑). IV-I følger derfor ikke den naturlige tendensen som blir oppfylt i V-I, og gir derfor en svakere form for bekreftelse (132f).

Det er her verdt å nevne at Schönberg i sitt manuskript *The Musical Idea*, beskriver kadensen på et dialektisk grunnlag a lá Hauptmann og Riemann (Schoenberg, 2006, s. 208).

I-IV (II)-V-I
can best be illustrated as follows:

I	= <u>assertion</u>	(of a tonality)
IV (II)	= <u>challenge</u>	
V	= <u>refutation of IV</u>	(self-assertion of V)
I	= <u>confirmation</u>	(of the tonality)

Figur 77: Schönbergs dialektiske modell (Schoenberg, 2006, s. 208).

⁵⁰ Rameau ble kritisert på denne måten for å påstå at han hadde funnet et naturvitenskapelig grunnlag som styrte musikken. "If indeed all music is based on the same natural principle, they argued why does not all music sound like French music of the eighteenth century" (Rheding, 2003, s. 97).

Disse beskrivelsene lar seg lett overføre til de klassiske dialektiske begrepene som følger: I = These, IV(II) = Antithese, og V-I = Synthese.

Praktisk orientering

Ut fra den spekulative orienteringen blir det klart at kadensen IV-V-I kan brukes. II kan også erstatte IV slik at vi får II-V-I. Vi kan videre argumenter for at III kan erstatte V siden den har ledetone, noe Schönberg mener er mulig, men at dette ikke skal gjøres nå på bakgrunn av at det ikke er vanlig.⁵¹ Å bruke VII i samme posisjon er også utelukket på bakgrunn av at det ikke er vanlig, selv om Schönberg hevder at det var vanlig før i tiden. Kan derimot VII erstatte II eller IV? Svaret er nei.⁵²

Nor can it be considered as a substitute for IV or II; for it is gossipy, it just has to tell the most important secret of V which would follow it: the leading tone. (134)

Progresjonen VII-V er heller ikke særlig overbevisende (dessuten ikke tillatt hvis vi skal følge retningslinjene). VI kan derimot erstatte IV og II noe som kan bekreftes av dens hyppige bruk i musikkitteraturen. Dessuten kan den trinnvise progresjonen VI-V forklares med interpolert grunnbass til å være VI-(II)-V (134). I kadensen må siste og nest siste akkord helst være i grunnstilling fordi den sterkeste formen av akkorden egner seg best til å bekrefte tonalitet utvetydig. Akkorden før dominanten må enten bruke basstonen på skalaens 4. eller 6. trinn og VI⁶ kan brukes i nødstilfeller! Dette gir følgende muligheter [figur 78] i kadensen.

1	2	3
II, II ⁶ , II ₄ ⁶ , II ⁷ , II ₅ ⁶ , II ₃ ⁴ IV, IV ⁶ , IV ⁷ (?) VI, VI ⁶ (?)	V, V ⁷	I

Figur 78: Kadenstabell

Senere (s.229ff) skal Schönberg vise at han mener at en hvilken som helst akkordprogresjon i realiteten kan ha funksjon som en kadens.

⁵¹ i kap XIII blir derimot denne formen der III opptre som *parallellel stedfortreder* for V mulig (s.205).

⁵² Yizhak Sadai kritiserer Schönberg for å ikke se denne muligheten (s.193).

5.7.3 Deceptive Cadences (136-143)

Spekulativ orientering

Schönberg kaller kadensen V-I for *autentisk kadens* (*authentic cadence*) [*authentischen Schluß*] og I-IV for *plagal kadens* (*plagal cadence*) [*Plagalschluß*], noe som er konvensjonelle begreper. Sistnevnte har for Schönberg ingen harmonisk signifikans (merk at det blir en fallende progresjon), siden de stedene den generelt brukes må det ha oppstått en autentisk kadens på forhånd for å tydeliggjøre tonaliteten. Den kan også brukes for å etterligne gammel modal stil. Slik kan vi tolke at den plagale kadensen i stor grad er avhengig av mer formmessige prinsipper og vil derfor ikke bli brukt her. (senere i kapittelet om koralharmonisering, hvor formelementet blir relevant, kan den brukes).

Av større relevans er de *skuffende kadensene* (*deceptive cadences*) [*Trugschlüsse*] hvor siste ledd i kadensen blir erstattet med enten IV eller VI. Disse kan også sies å være basert på formmessige prinsipper, siden en skuffende kadens til sist må bli fulgt av en autentisk kadens. I våre harmoniske øvelser blir dette middelet brukt for å forlenge kadensen. Utfra eksemplene på side (140) kan det ytterligere konkluderes med at den skuffende kadensen i videre forstand innebærer at siste ledd i den autentiske kadensen V-I er erstattet med hvilken som helst annen akkord (dette blir ytterligere understreket på side (307)).

I de skuffende kadensene kan vi også få muligheten til å oppløse septimakkorden med sekundprogresjoner. Som vi husker, har Schönberg tidligere forklart begge de sekundvise progresjonene som (5↓) ved hjelp av tause grunntoner. Denne forklaringen fungerer fint for V⁷-VI progresjonen, men Schönberg merker at den blir problematisk for V⁷-IV progresjonen, fordi dissonansen må ligge over. Derfor forlater Schönberg denne forklaringen for videre å diskutere fenomenet dissonans. For Schönberg finnes det fire mulige måter å oppløse en dissonans: Den kan falle, stige, ligge over eller springe vekk, med andre ord kan den oppløses helt fritt (137f). Hvis vi tenker at septimen ble til, ikke på bakgrunn av den tilfeldige melodiske prosessen, men at den heller ble akseptert som en ytterligere ters tillagt treklangen, kan denne også behandles friere. Slik kan man tolke det til at dissonansen som et akkordmedlem i større grad kan behandles som en konsonans, noe som gjør at Schönberg kan gi avkall på tause grunntoner i sekundprogresjonene for å forklare dissonansbehandling.

The dissonance must be resolved; that is; a chord with a dissonance must be followed by some other chord (a statement which says nothing at all, but which is the most pertinent in this case). (138)

Generelt forklarer Schönberg at stigende septimer oftest er et produkt av melodiske, og ikke harmoniske prosesser (139). Som en konsekvens av dette blir ikke denne type oppløsning diskutert videre her. Uten å gi noen særlig forklaring (utover den akkordiske tankegangen forklart tidligere) kan derimot dissonansen oppløses ved å ligge over, og bli en konsonans i neste akkord i (2↓) progresjon. Her vil det oppstå noe som tidligere ble regnet som en stemmeføringsfeil [*böse Sieben*] i eksempelvis V^7-IV , siden septimen blir en oktav. Dette kan unngås med V^7-IV^6 . Samme problem vil finne sted i V^7-II og V^7-II^6 , men kan løses med $V^7-II_4^6$. Schönberg mener at mesterverkene tydelig ikke tar hensyn til dette forbudet, men anbefaler studenten likevel å følge dem.

And the resolving of a seventh into the octave through descent of the lower tone or trough ascent of the seventh continued to be forbidden, even though such resolution occurs often enough with independent voice leading in the masterworks. (...) After showing the pupil to just what extent these rules are not absolutely binding, I bolt the door against the bravado which would like to burst out in absolute disregard for the rules. I bolt the door by developing his sense of form, according to the rigorous old rules, to the point that of its own accord it will tell him at the right time how far he may go, and how he must proceed when he would go beyond the rules. (139f)

Kadensen er også et ypperlig punkt å demonstrere hvordan Schönbergs forståelse av tonal funksjonalitet skiller seg fra Riemann sin. For Schönberg er det klart at de stigende progresjonene er godt egnet for å artikulere et tonalt sentrum, særlig i de akkordsammenstillingene som trer frem i kadensen. De fallende progresjonene kan artikulere tonalitet så lenge de fungerer som gjennomgangsfenomener. De kan også brukes mer fritt til dette formål, men er da i større grad avhengig av andre faktorer som rytme, artikulasjon, melodi og form for å tydeliggjøre tonaliteten. I Riemann sin funksjonelle modell står de tre funksjonene *T*, *S* og *D* i et hierarkisk forhold mellom hverandre hvor Riemann helst ser at *D* ikke blir etterfulgt av *S*, og må slik på en veldig komplisert måte forklare Kadensen $V-IV$ (s.64f).

Slik resonering er trolig en nærliggende årsak til at Schönberg tok klar avstand fra Riemann sin funksjonsteori. I sammenheng med utviklingen av sin idé om tonale regioner der Schönberg bruker en form for funksjonsnotasjon skriver han følgende.

It seems at first have a certain similarity to Riemann's function notation, but it avoids his error, revealed mainly in the drastic reduction to three functions. This reduction shows nothing and therefore teaches nothing. Neither does it enable the student to do the right thing himself, nor does it instruct. (Schoenberg, 2006, s. 218)

Utfra dette kan det også tenkes at Schönberg kunne vært kritisk til tolkningen av V-VI som *D-Tp*. Hvis siste akkord i en slik kadens kan beskrives som en tonika indikerer dette at den skuffende kadensens funksjon sees på som identisk med den autentiske kadensen, hvilket den helt klart ikke er. Den skuffende kadensen markerer en digresjon for Schönberg. For ham ligger også konseptet funksjon mer knyttet til progresjoner og mer overordnet tonal bevegelse, mens det hos Riemann, hvor dog kontekst egentlig var utgangspunktet, av hans etterfølgere fikk en mer låst betydning akkord = funksjon (**s.72**). Schönbergs kontekstuelle tenkning vil heller legge opp til at eleven selv kan merke og erfare progresjonenes funksjon, samt bli oppmerksom på at ulike faktorer særlig når andre elementer som melodi, rytme og form kommer inn i bildet, er med på å påvirke den tonale funksjonaliteten. For mye kategorisering vil for ham bare lede til forvirring.

Praktisk orientering

Hvis vi vil at ledetonen skal stige i kadensen må det bli tersdobling i VI akkorden og kvintdobling i IV⁶ akkorden. En slik stemmeføring er ikke nødvendig ut fra Schönbergs eksempler der ledetoneoppløsning ofte ikke benyttes, noe som underbygger idéen om at progresjoner er overordnet stemmeføring. Den nye muligheten ved å oppløse septimakkorder med sekundprogresjoner gir noen stemmeføringer jeg vil demonstrere med mine stemmeføringstyper [**figur 79**].

The figure shows two musical phrases in treble clef. The first phrase consists of four chords: V⁷, VI, ₃VI, and ₅VI. Above the first three chords is the label (2↑). The second phrase consists of four chords: V⁷, ₈IV⁶, ₃IV⁶, and ₅IV⁶. Above the last three chords is the label (2↓). Arched lines connect notes between adjacent chords, and labels T2 and T1 indicate tritone resolutions.

Figur 79: Oppløsning av septimakkord med sekundprogresjoner

Ved (2↑) er kun stemmeføring *Type 2* mulig fordi dissonansen må løses nedover. Det er også kun oppløsning til tersdoblet akkord som unngår problemet med paralleller. Ved (2↓) derimot blir *Type 1* enklere, dette siden dissonansen holdes over som en fellestone. I de to siste eksemplene ville en *Type 2* stemmeføring gitt stemmekryss.

Schönberg bemerker at dissonansen nå kan innføres trinnvis, noe som i praksis betyr at (3↑), (5↑), (2↓) progresjoner kan benyttes, samt at dissonansen kan oppstå ved at akkordens oktav blir til septim over samme grunntone (-).⁵³

5.7.4 The Six-For Chord in the Cadence (143-145)

Her vises det hvordan kvartsekstakkorden I_4^6 i kadensen kan oppfattes som en *V* akkord med forholdninger. Dens bruk kan nærmest regnes som en klisjé, hvilket gjør at man ikke trenger å forberede de tonene som i dette tilfellet regnes som dissonante. Forventingen kvartsekstakkorden har i denne formen, er årsaken til at man generelt alltid må være forsiktig ved bruk av kvartsekstakkorden fordi den minner oss om den kadensielle klisjé. Denne forventingen kan derimot brukes til å overraske ved å gjøre det uforventede. Man drar altså nytte av klisjéens forventninger. I øvelsene skal vi enda ikke bruke slike effekter (145).

⁵³ Muligheter her blir tilstrekkelig illustrert av Schönberg i eks. 95 (142).

5.8 (VIII) Freer Treatment of VII in Major and Minor (146-149)

Spekulativ orientering

På bakgrunn av den friere behandlingen av dissonanser i foregående kapittel åpner det seg nå nye muligheter for den forminskede treklang på VII i dur, og på II, #VI og #VII i moll. Ofte blir disse akkordene behandlet på melodisk grunnlag noe som gjør at blant annet dissonansen (kvinten) kan dobles. Disse akkordene kan slik sett forberedes med hvilken som helst progresjon. Ved oppløsning VII-I, som kanskje kan regnes som den vanligste, nevner Schönberg at den forminskede treklengen VII fungerer som en *stedfortreder* (*substitute*) [*Stellvertreter*]⁵⁴ for V. I praksis kan man si at det er en V⁷ akkord uten grunntone. Det blir derfor denne akkordens oppløsninger (V⁷-I, V⁷-VI, V⁷-IV og V⁷-II) som kan brukes for VII⁶. Schönberg sier at den forminskede treklang oftest blir brukt som sekstakkrod (146). Slik utfører VII samme funksjon som V⁷ i disse progresjonene. De forminskede treklengene i moll blir behandlet likt (II erstatter VII⁷, #VI erstatter IV_{3#}⁷, og #VII erstatter V_{3#}⁷).

Den forminskede septimakkorden som er mulig på #VII trinn i moll, kan nå også oppløses på flere måter. Denne akkordens tvetydige karakter, gjør at den senere vil bli omtalt i mer detalj (192-201). Ved oppløsning av denne akkorden (så vel som den vanlig forminskede treklang), vil det ofte oppstå parallelle kvinter. Schönberg sier at disse ikke må unngås på bakgrunn av hyppig bruk i musikkitteraturen.

Disse parallelle kvintene er i realiteten forminskede kvinter som løses opp i rene kvinter, og vi kan nå bruke denne oppløsningen fritt ved oppløsning av forminsket septimakkord. Hvis vi tolker dette rådet ytterligere bør også parallelle forminskede kvinter til rene kvinter være

⁵⁴ Schönbergs stedfortrederbegrep kan virke noe forvirrende siden han bruker det med to forskjellige betydninger. Som vi kjenner fra funksjonsteorien kan bitrklanger opptre som stedfortreder for en hovedtreklanger (III kan være stedfortreder for V). Schönberg nevner denne formen for stedfortreder sporadisk i sin *Harmonielehre* (159)(226) (306f), men det blir aldri vektlagt og får ingen konsekvenser for hans system. På den annen side kan en diatonisk akkord erstattes av en ikke-diatonisk akkord over samme skalatrinn (I C-dur kan II. trinn (d-moll) erstattes med eksempelvis (D-dur) som bidominant (kap X) eller (D^b-dur) som neapolitaner (kap XII). Disse akkorden kalles også for stedfortreder hos Schönberg. Begrepene «*parallelle stedfortreder*» for første type og «*variantmessig stedfortreder*» for sistnevnte, kan kanskje hjelpe til å løse opp i denne forvirringen. På den annen side forklare Schönberg enkelttoner med samme begrep (*substitute tones*) [*stellvertretende töne*] (s.181), som kun er relevant for sistnevnte stedfortreder akkorder, gjennom «*kirketoneartene*» (s.180). Jeg vil likevel videre bruke disse nye stedfortrederbegrepene i forhold til akkorder for å tydeliggjøre hvilken type Schönberg referer til. Begrepet i relasjon til enkelt toner trenger ingen videre tydeliggjøring fordi de alltid referere til «*variantmessige stedfortreder*»

mulig andre steder. Schönberg anbefaler at man ikke oppløser den forminskede septimakkord på VII til I_4^6 . Grunnen til dette kan vi forstå ved å lese VII som stedfortreder til V. Dette gir en reversert behandling av kvartsektakkorden slik den opptrer i kadensen.

Praktisk orientering

Jeg vil her ikke gå gjennom mulighetene for stemmeføring av den forminskede treklange, selv om Schönbergs presentasjon er noe rotete. Dette er et valg først og fremst gjort grunnet plass. Jeg vil på den annen side se litt nærmere på stemmeføring i den forminskede septimakkorden.

The image shows four musical examples of resolving a diminished seventh chord (VII⁷ (V⁹)) to a triad. Above each example is a label: (5↓), (2↑), (2↓), and (-). Below each example are two chords: the first chord is VII⁷ (V⁹) and the second chord is a triad. The triads are labeled as 3I, I, 5VI, 5IV, and V⁷.

Figur 80: Oppløsning av forminsket septimakkord

I illustrasjonen over vises de nye mulighetene for oppløsning av forminsket septimakkord til andre trinn en III. Fjerdedelsnoten indikerer en taus grunntone som også blir illustrert med et romertall i klamme. Det er denne tause grunntonen som her blir brukt for å klassifisere progresjonene. I eksemplene over er ikke omvendinger beskrevet, siden det først og fremst er ment som en illustrasjon av stemmeføring. I (5↓) unngår man «parallell kvint» ved å doble tersen i oppløsningsakkorden. Fra Schönbergs retningslinjer vet vi at slik behandling ikke er nødvendig ved oppløsning av denne akkorden og alternativ to kan også brukes. I (2↑) og (2↓) får vi fellestoner. Kvintdobling av oppløsningsakkord gir den smidigste stemmeføring, men her kan det velges andre doblinger om ønsket. Siste eksempel (-) er det ingen progresjon og man kan si at akkordens none faller ned og blir grunntonen i akkorden (en tydeliggjøring av akkordens funksjon).

Schönberg sier at man ved oppløsning av den forminskede septimakkorden kan vike unna den mest smidige stemmeføringen. Et slik fravik fra tydelig stemmeføring kan gjøres når en progresjon er kjent for oss. Med andre ord kan man si at en akkordprogresjon som opprinnelig kan ha vært et produkt av stemmeføring senere får status som noe autonomt. Da er man ikke avhengig av den opprinnelige stemmeføringen for å oppfatte progresjonen, og denne kan fravikes.

104

a) b) c)

VII^{b7} VI^{b6} VII^{b7} IV^{b6} VII^{b7} VI^{b6}

Figur 81: fri stemmeføring i forbindelse med forminskede septimakkord(148)

Både eksempel a) og c) [figur 81] kan sees på som et resultat av en *utvidet stemmebytte* der den forminskede septimakkords septim og none (regne ut fra taus grunnbass V⁹) bytter om på oppløsningstoner fra den modellen jeg viste i [figur 80]. I eksempel b) får kvinten en annen oppløsning slik at vi får oktavdobling fremfor kvintdobling i oppløsningsakkorden.

5.9 (XI) Modulation (150-174)

Spekulativ orientering

Modulasjon er et fenomen som for Schönberg er iboende i tonens tendens. En tonika vil alltid kunne falle inn i sin subdominant, eller bevege seg opp mot sin dominant, dette er en tendens som kommer til syne umiddelbart etter at en annen akkord enn tonika gjør sin entre. Schönberg sier at akkordene på V og III har en tendens til å lene seg mot dominant regionen, mens IV og II lener seg mot subdominanten. VI og VII kan sees på som mer nøytrale.

And if we recognize how any other chord placed beside the fundamental, even if it does not actually bring about a modulation, leans nevertheless in that direction, then it becomes clear that even excursions into more remote regions may be organic to the fundamental – more remotely organic. (151f).

Siden den centrifugale tendensene som leder til modulasjon er naturlig, stiller Schönberg spørsmål til om tonalitet i seg selv må være noe naturlig. Tonens tendens leder tross alt vekk fra seg selv.

(...) we see the necessity and possibility of the digressions (*Ausweichungen*), of modulation. These are unlimited so far as the power of tonality is unlimited. If this power had limits, then suppressing the tendencies of the secondary chords would avail nothing. They would still rupture the ties, for they have no limits. Thus we may ask: is tonality strong enough to rule over all, or not? Both. It can be strong enough; it can also be too weak. If it believes in itself, then it is strong enough. If it doubts its divine right to rule, then it is too weak. (152)

Slik kan Schönberg videre argumentere for at de centrifugale kreftene som leder vekk fra tonika leder til en naturlig oppløsning av tonalitet, på bakgrunn av vår stadige interesse av fjernere tonale relasjoner. En slik oppløsning kan i fremtiden oppfattes med en ny form for orden sammenlignbar med det nåværende konseptet om tonalitet fra Schönbergs historiske ståsted.

It may add, however, that this new order will soon begin to resemble the old, until it becomes completely equivalent to the old; for order is as much God's will as change, which persistently leads back to order. (152)⁵⁵

⁵⁵ Dette sitatet ble tilføyd i 1922 utgaven. Her er det interessant å bemerke at Schönberg ferdigstilte sin 12-tone metode i 1921 (Reich, 1981, s.130) og presenterte den i artikkelen *Twelve-Tone Composition* fra 1923. Den nye orden som kunne erstatte den gamle var med andre ord et nærmest ferdig produkt i Schönbergs hode. Det er

De tendensene som trekker vekk fra det tonale sentrum *centrifugale krefter* leder Schönberg til å lage fire kategorier dette kan føre til (152f).

1. Digresjonen vekk fra tonika ved hjelp av toner som er skalafremmede (kan være svært fjerne relasjoner) leder ikke til etableringen av et nytt tonalt sentrum, men tonika opprettholder heller sin integritet på tross av kreftene som trekker vekk. Dette kan kalles en *utvidet kadens (extended cadence) [erweiterte Kadenz]*. En slik kadens kan sees på som den generelle harmoniske plan for alle musikalske komposisjoner: Med et slik utsagn kan vi se hvordan Schönberg er bevisst at det finnes harmoniske hirarki i komposisjoner, på linje med Schenker. Den utvidete kadensens implikasjoner vil bli ytterligere kommentert i kap X og XII. Den utvidete kadensen leder vider frem mot konseptet utvidet tonalitet (*extended tonality) [erweiterte tonalitet]*.⁵⁶
2. En digresjon vekk fra tonika til et nytt tonalt plan som blir bekreftet. Denne nye tonaliteten er likevel ikke helt selvstendig, men står i forhold til den tonearten som åpnet stykket: Det Schönberg her definerer er modulasjon, og han gir samtidig implikasjoner om sin senere formulering av «monotonalitet» som blir presentert i *Structural Functions* (Schoenberg, 1969, s.19). I konseptet om monotonalitet måles alle tonearter i et stykke utfra dets forhold til hovedtonearten. En slik forståelse av tonalitet har også klare paralleller til Schenkers teorier. Det Schönberg her prøver å si er at selv om det oppstår en virkelig modulasjon med etablering av nytt tonalt sentrum, så vil disse modulasjoner i en større sammenheng likevel oppfattes som digresjoner.
3. Tonaliteten er tvetydig fra starten av og flere toner kjemper om å etablere seg som sentrum. En av tonene kan etablere seg som sentrum, men dette trenger ikke å skje: det som her beskrives kan kalles for *svevende tonalitet (fluctuating tonality) [schwebende tonalitet]*, og blir kommentert mer fylldig senere i boken (383f).
4. Harmoniene er slik at ingen tone får muligheten til å oppfattes som tonika. Strukturene arbeider utfra egne lover som ikke springer utfra et tonalt sentrum: Det som her beskrives kan tolkes som det Schönberg senere kaller for *kanselert tonalitet*

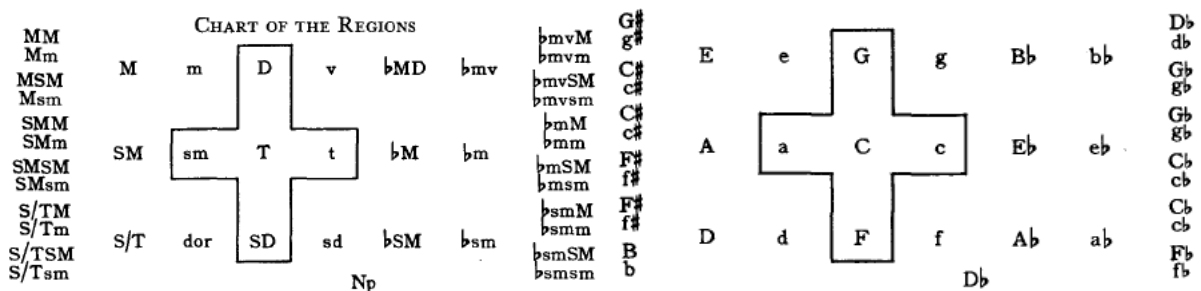
verdt å nevne at den første omfattende artikkelen om metoden, fra Schönbergs hånd, *Compsition With Twelve Tones* først ble publisert i 1941.

⁵⁶ I *Structural Functions* forklarer Schönberg at konseptet om utvidet tonalitet ble til på bakgrunn av at komponister (spesielt fra den romantiske perioden) ville utrykke utenommusikalske fenomener i sin musikk, særlig inspirert av drama og poesi. De nye virkemidlene som ble til gjennom denne inspirasjon, som i følge Schönberg er både er tvilsom rent estetisk og psykologisk, likevel ledet til fremskritt for musikken (Schoenberg, 1969, s.76f).

(*suspended tonality/roving harmony*) [*aufgehobene Tonalität*]⁵⁷ beskriver musikk som er overrepresentert av *tvetydige akkorder*⁵⁸ som gjør at det tonale sentrum viskes ut, man kan likevel alltid tolke seg fram til tonale sentrum, men disse mangler tilstrekkelig stabiliserende støtte. De klassiske komponisters gjennomføringsdeler er ikke langt unna en slik beskrivelse (384). Videre kan det tenkes at Schönberg her hinter frem mot atonalitet/pantonalitet. Med fokuset på strukturer som arbeider uavhengig av tonalt sentrum kan det også tenkes at han her hinter frem mot 12-tone metoden.

Andre punkt, modulasjon, er det som er relevant for dette kapittelet. Som organiserende prinsipp for å utforske mulighetene for modulasjon bruker Schönberg kvintsirkelen, men han understreker at denne ikke gir et godt bilde av hvor nære eller fjerne de tonale relasjonene er. Hvis vi følger kvintsirkelen er det kun forskjellene i skalainnhold som blir tatt hensyn til for å måle relasjoner, men Schönberg påpeker at andre tendenser, slik som relative likheter mellom skalaer (C-dur og c-moll har samme dominant) er avgjørende for en slik klassifisering.

Følger vi 1. ledd i kvintsirkelen opp og ned kommer vi til dominanten oppover og subdominanten nedover. Disse tre regionene tonika, dominant og subdominant, sammen med sine parallelltonearter utgjør det materialet som i dette kapittelet skal brukes. Senere skal vi gå ytterligere ledd utover i kvintsirkelen. For å vise at dette ikke egnes for evaluering av tonale relasjoner nevner Schönberg at de toneartene vi finner i 3.ledd er nærmere enn de som finnes i 2.ledd. For å bedre forstå hva Schönberg mener vil jeg her hente inn hans kart over tonale regioner fra *Structural Functions* [figur 82].



Figur 82: Kart over tonale regioner fra *Structural Functions* (Schoenberg, 1969, s.20)

⁵⁷ Ordet *aufgehoben* som har røtter i Hegliansk filosofi kan ha svært motsigende betydninger. På den ene siden kan det bety å løfte, beholde, preservere og på den andre siden annullere og utligne. Oversetteren av boken til engelsk Roy E. Carter har valgt sistnevnte tolkning i sin oversettelse til (*suspended tonality*).

⁵⁸ (*Vagrant chords*) [*Vagierender Akkorde*] blir beskrevet på (s.189)

ABBREVIATIONS

<p>T means tonic D „ dominant SD „ subdominant t „ tonic minor sd „ subdominant minor v „ five-minor sm „ submediant minor m „ mediant minor SM „ submediant major M „ mediant major</p>	<p>Np means Neapolitan dor „ Dorian S/T „ supertonic bM „ flat mediant major bSM „ flat submediant major bMD „ flat mediant major's dominant b_m „ flat mediant minor b_{sm} „ flat submediant minor b_{mv} „ flat mediant minor's five</p>
---	--

[N.B. All symbols in capitals refer to major keys; those in small letters to minor keys.]

Figur 83: Schönbergs "Chart of the Regions" (Schoenberg, 1969, s. 20).

Dette kartet over tonale relasjoner har noen åpenbare paralleller til Gottfried Webers kart [figur 14], noe både David Bernstein og Norton Dudeque har påpekt (Bernstein, 2002, s.805; Dudeque, 2005, s.62f). Når vi så ser Schönbergs klassifisering av tonale relasjoner er det åpenbart at det også er visse ulikheter. Her må det også nevnes at Schönbergs bruk av funksjonssymboler ikke har noen forbindelse med Riemann sine symboler, noe Schönberg understrekte i sitatet på (s.161). Medianter har tross alt ingen plass i Riemanns funksjonsteori.

ACCORDING to the practice of composers of the tonal period up to and including most of the 19th century, the relationships between tonalities can be classified as follows:

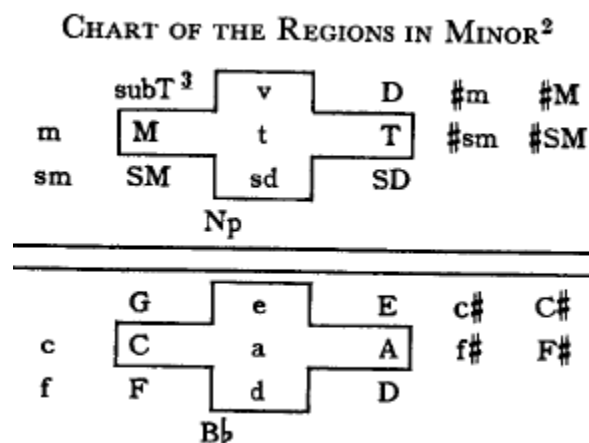
MAJOR

1. Direct and Close: [as related to T],
SD, D, sm, m (Chapter III, p. 26 ff, Ex. 47).
2. Indirect but Close:
 - A. Through Common Dominant:
 - (1) t, sd, v (Chapter VII, p. 51 ff, Exs. 72-76).
 - (2) SM, M (Chapter VIII, p. 58, Ex. 77).
 - B. Through Proportional Transposition:
bM, bSM (Chapter VIII, p. 60, Ex. 77).
3. Indirect:
b_m, b_{sm}, MM, Mm, b_{sm}SM, b_{sm}sm (Chapter VIII, p. 61, Ex. 78).
4. Indirect and Remote:
Np, dor, S/T, bMD, b_{mv} (Chapters VIII and IX, p. 66 ff, Exs. 80-83).
5. Distant:
MSM, Msm, SMM, SMm, SMSM, SMsm, S/TM, S/Tm, S/TSM, S/Tsm, b_{mv}M, b_{mv}m, b_{mv}SM, b_{mv}sm, b_mM, b_mm, b_mSM, b_msm, b_{sm}M, b_{sm}m (Chapter IX).

Figur 84: Klassifisering av tonale relasjoner (Schoenberg, 1969, s.68).

Ut fra denne beskrivelsen [figur 84] ser vi at regionen (**dor**)⁵⁹ er regnet som en indirekte og fjern relasjon (kategori 4). Det vil si tonearten d-moll i forhold til C-dur som utgangspunkt, en modulasjonsmulighet vi får ved å bruke 1. ledd i kvint sirkelen, er fjern for Schönberg men var regnet som relativt nær for Weber. Senere i *Harmonielehre* påpeker han at relasjoner der den opprinnelig tonika ikke finner sted i tonearten vi modulerer til, slik som blir tilfellet hvis vi modulerer til andre ledd i kvintsirkelen fra C-dur (**T**) til D-dur (**S/T**) eller B-dur (**^bMD**), gjør at disse relasjonene er fjerne (271).

Schönberg mener at de tonale relasjonene er annerledes og mer begrenset hvis vi har en molltoneart som utgangspunkt [figur 85]. Dette kommer av molltoneartens nære slektskap til den gamle modaliteten og en oppfattelse av at en mollakkord som tonalt sentrum har mindre kraft over sine tonale regioner. Det viktigste eksempelet på dette er at tonika i en molltoneart ikke kan fungere som dominanten til sin subdominant, siden den da må være en durakkord. Molltonearten har heller ingen naturlig dominant etter Schönbergs forståelse.⁶⁰ (Schoenberg, 1969, s. 30/73).



Figur 85: "Chart of Regions in minor" (Schoenberg, 1969, s.30).

En slik differanse mellom dur og molltonearten kan leses som både en selvmotsigelse og bekreftelse på Schönbergs profeti om at de gjenværende dur og molltoneartene til slutt vil smelte sammen i en toneart. Siden de har så tydelige karakteristikk som skiller dem fra hverandre, kan dette være med på å underbygge nødvendigheten av et slik skille. På den

⁵⁹ Dette er den eneste regionen Schönberg benevner med sin opprinnelige modale navn. Man kan lure på hvorfor han ikke har valgt å kalle den for «supertonic minor» og gitt den symbolet (**s/t**)

⁶⁰ I Riemann sin modell formet på Hauptmann sine teorier finnes det både en moll og durakkord som dominant i moll [Figur 36].

annen side har Schönberg tidligere bemerket at man alltid mister noe ved alle fremskritt **(s.149)** slik tilfellet var da vi forlot kirketoneartene.

Det er også viktig å huske på at det er mer enn rent harmoniske midler som avgjør tonale forhold. For Schönberg er det klart at motiviske og formmessige prinsipper avgjør hvilken funksjon de ulike tonale regionene har. Som tidligere nevnt, kan modulasjonen til sidetemaet i Brahms 3. symfoni, 1. sats, begrunnes ut fra motiviske implikasjoner i hovedtemaet (det tonale forholdet blir **(T-M)** et forhold som er klassifisert som (kategori 2), indirekte men nær). I Cherubinos arie «Voi, che sapete» fra Figaros bryllup finner vi modulasjonen **(T-bMD)**, som er indirekte og fjern (kategori 4.). En slik bruk av regioner er ytterst sjelden på Mozarts tid, og Schönberg foreslår at den er gjort for å fremheve Cherubinos ujevnheter som komponist, altså Mozart har komponert musikken slik han tenkte Cherubino ville gjort det. (Schoenberg, 1969, s.69f). Ut fra setningen over Schönbergs liste over tonale relasjoner **[figur 84]**, kan vi også forstå det slik at ulike tidsepoker, stiler og kulturer vil klassifisere de tonale relasjonene ulikt.

Siden konseptet om tonale relasjoner er såpass innviklet kan vi godt forstå hvorfor kvintsirkelen blir brukt som et praktisk utgangspunkt. Siden formmessige, motiviske og rytmiske implikasjoner ikke er en del av harmonilærene (163) er dette enda enklere å forstå. Selv i *Structural Functions*, som i mye større grad er innom det formmessige, starter Schönberg med regionene som samsvarer med 1. ledd i kvintsirkelen (Schoenberg, 1969, s. 21). Det blir heller ikke gjort noen distinksjon om utgangstonearten er dur eller moll i *Harmonielehre* (a-moll kan modulere til alle de samme regionene som C-dur ved 1. ledd i kvintsirkelen).

Som Schönberg beskrev i kap II fremmer han en pedagogikk basert på gradvis modulasjon fremfor ukritisk bruk av dominantseptim og forminskede septimakkorder, slik som er standard prosedyre i så mange lærebøker. Gradvis modulasjon er basert på prinsippet at to tonearter kan ha en felles akkord som befinner seg på ulike trinn (i C-dur er akkorden a-moll=VI, mens den i G-dur = II). En slik akkord kalles for en *nøytral akkord (neutral chord)* [*neutraler Akkorde*], og fungerer som bindeleddet mellom toneartene. Denne akkorden kan så bli fulgt av en akkord som er diatonisk fremmed i første toneart, men hører hjemme i den vi modulerer til (G-dur toneart har akkordene h-moll (III), D-dur (V) og f[#]-dim (VII) som ikke finnes i C-dur toneart). Dette kalles en modulerende akkord (*modulatory chord*) [*Modulationsakkord*]. Til slutt kan man bruke en kadens for å bekrefte den nye tonearten (153).

Schönberg er svært kritisk til metoder som viser modulasjoner fra litteraturen analysert med trinnanalyse uten noen forklaring på hva som skjer.⁶¹ En analyse må alltid stille spørsmål om hvorfor en bestemt prosedyre er valgt, noe som er tett knyttet opp mot form (163). I en harmonilæreøvelse er selve modulasjonen målet i seg selv og den kan slik utføres enten smidig eller ikke. Førstnevnte krever større ferdigheter av eleven og må derfor ha fokus. Senere i boken vil også andre midler som er mindre smidige bli brukt for å modulere, siden disse også kan ha en funksjon i musikkstykker. Fordi slike modulasjoner i enda større grad er avhengig av form, må de nedprioriteres.

And of course one can reach the street faster by leaping from the fifth floor than by going down the stairs – but in what condition! Thus it is not the matter of the shortest way but of the practical, the appropriate way. (...) These modulations by a universal means, as is the diminished seventh chord, are the leap out the window. Naturally, both ways are possible. And why shouldn't one leap anyway? Particularly when one can. Yes; but anyone can leap! And so, it is not important to me that the pupil can leap. (165)

These means of modulation, as they are given and organized in most textbooks, do not aim at the right solution of a harmonic problem. They aim rather at equipping the pupil with that meager knowledge which will enable him to squeeze through an examination. But that is not enough for me. I would like to set my goal somewhat higher! It is for this reason that I consider the *way* of such great importance; it is also for this reason that I have so much time to be unhurried and look around on the way. (165f)

Her kommer Schönberg tilbake til den grunnleggende filosofien som styrer boken. At prosessen, vår søkelyst, er viktigere enn selve målet. Helt mot slutten av kapittelet blir dette ytterligere understreket.

I must say that I regard this 'being underway' as one of the most important features of vital composition, and that on occasion it appears to me even more important than clarity of goal. We ourselves are indeed on the way without knowing the goal! (173)

⁶¹ I *Structural Functions* er trinnanalyser av litteratur en svært viktig metode, men eksemplene er her ofte ytterligere kommentarer og hypoteser rund hvilke strukturell funksjon eventuelle modulasjoner/digresjoner har.

Praktisk orientering

Unfortunately, I cannot of course go into everything that happens in every modulation with such thoroughness. I believe, nevertheless, since I try not merely to describe but also to weigh the individual means, that I am achieving something different in this respect from what is usually considered sufficient. Moreover, in bringing together for a particular cause as many different forms of its effects as possible, I am making rich resources available for consideration. Synthesis, even if only by way of inventing combinations (*Kombination*), must thereby produce an unquestionably better result than that obtained by those methods which, without attention to essential characteristics, mention isolated features in an unsystematic manner or according to a false system. (164f)

I denne setningen finner vi Schönbergs pedagogiske grunntanke klar og tydelig. Eleven skal ikke lære seg formler, men heller bli vist rikdommen av muligheter slik at han selv kan velge og utforske midlene. På denne måten får vi et utømmelig hav av muligheter for modulasjon som eleven kan utforske. Retningslinjene for å gjøre dette er tydelig lagt fram i boken, og jeg vil kun nevne det aller viktigste her. Ved bruk av nøytrale akkorder kan vi nå over til modulasjonsakkordene på en smidig måte. Etter at modulasjonsakkorden er tilstede kan det være lurt å ikke gå til tonika i den nye tonearten umiddelbart, og hvis man vil gjøre det kan man i så fall gå til I^6 , slik kan vi unngå tonika som mål siden I^6 krever fortsettelse. I denne prosessen kan skuffende kadenser eller andre midler også brukes før vi til slutt etablerer tonearten i en kadens. For å utsette kadensen etter modulasjonsakkorden sier Schönberg at man kan benytte *parallele stedfortredere* (**s.163**) for tonika I slik som III og VI og kanskje til og med IV og II (159). Insinuerer Schönberg her at alle trinn utenom VII kan opptre som *parallele stedfortredere* for I?

I [figur 86] har jeg laget en egen oversikt over akkorder i de ulike regionen på en måte som demonstrer hvilke akkorder som er nøytrale, og hvilke som er modulerende. Der det ikke er brukt klammer rundt romertallene, indikerer dette at de er nøytrale akkorder. Hvis det finnes nøytrale akkorder som samsvarer på den loddrette aksene, kan disse brukes som nøytrale akkorder i en modulasjon.⁶² Romertallene som er i klammer indikerer modulerende akkorder. I molltonearten finnes det to sett med akkorder, den øverste er bygget over ren mollskala, mens den nederste er bygget over stigende melodisk moll skala. Fortegn i klammer indikerer

⁶² Så lenge det ikke kreves spesiell nøytralisering av Wendepunkt.

at de brukes i tonearten vi modulerer til. Jeg har brukt Schönbergs regionsymboler fra *Structural Functions* i denne fremstillingen.

C-G

T I II III IV V VI VII
D IV (V) VI (VII) I II (III)

C-a

T I II III IV V VI VII
sm III (III^{5#}) IV (IV^{3#}) V (V^{3#}) VI (VI_#) VII (VII_#) I II (II^{5#})

C-e

T I II III IV V VI VII
m VI (VI_#) (VII_#) I (II) (II^{5#}) III (III^{5#}) IV (IV^{3#}) V (V^{3#})

C-F

T I II III IV V VI VII
SD V VI (VII) I (II) III (IV)

C-d

T I II III IV V VI VII
dor VII (VII_#) I (II) (II^{5a}) III (III^{5#}) IV (IV^{3a}) V (V^{3#}) VI (VI)

Figur 86: Modulasjonskart: 1. ledd i kvintsirkelen

Eksempler på hvordan modulasjoner er utført er nøye og godt illustrert i boken, det er derimot et tema som blir behandlet noe uklart som jeg vil gå nærmere inn på.

Wendepunkt og nøytralisering i modulasjon

Wendepunkt (**s.142**) er et viktig og problematisk konsept i Schönbergs forståelse av modulasjon og krever grundigere gjennomgang. Slik som det oppstår tverrstand mellom ren mollskala og stigende melodisk mollskala, oppstår det også slike tverrstander mellom ulike regioner. Mellom C-dur og G-dur får vi for eksempel tverrstanden ($f/f^{\#}$), og mellom C-dur og F-

dur får vi tverrstanden (*h/b*). Disse tverrstandene må nøytraliseres hvis vi skal gjøre en smidig modulasjon etter modellene vi finner i Wendepunktesetze. Ved å bruke nøytrale akkorder unngår vi kromatikk ved modulasjonen, men skal vi gjøre dette helt korrekt må tonene nøytraliseres. Eksempelvis må tonen *f* nøytraliseres i *e*, Etter Wendepunkt 4, før vi kan introdusere *f*[#] i modulasjonen fra C-dur til G-dur.⁶³ Fra C-dur til F-dur må tonen *h* nøytraliseres i *c* etter Wendepunkt 1, før *b* kan introduseres.

Så langt, så vel, men problemet med dette er at Schönberg på ingen måte behandler disse reglene konsekvent. I *Harmonielehre* blir ikke disse reglene tatt hensyn til ved modulasjon til dominant og subdominant regionene (157f/166). Dette kan rettferdiggjøres ut fra at Schönberg sier at første akkord blir behandlet som om utgangstonearten allerede er etablert (at en imaginær kadens har funnet sted før øvelsen starter). Med et slikt utgangspunkt vil dermed tverrstandene potensielt være nøytralisert gjennom den imaginære kadensen, noe som ikke nødvendigvis må skje. Dette illustreres under. Her har jeg brukt Schönbergs eksempel (eks, 107 b) fra s.157, og plassert en imaginær kadens foran. I første eksempel blir tonen nøytralisert, mens i andre blir den ikke det [figur 87].

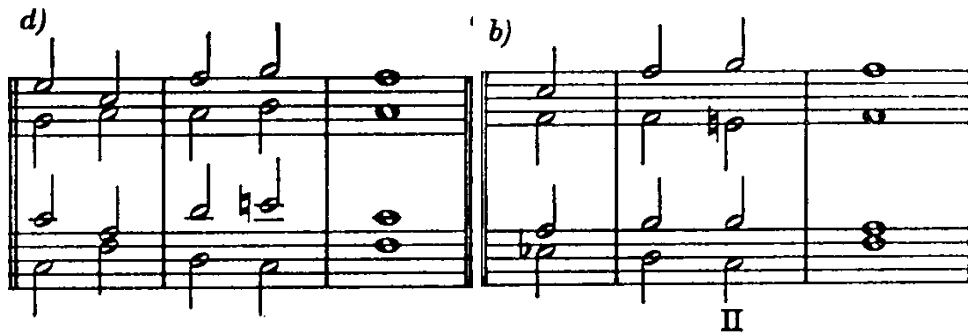
Riktig nøytralisering Ingen nøytralisering!

T I IV V⁷ | I IV I⁶ | I II V | I IV V² I⁶

Figur 87: imaginær kadens og nøytralisering

Senere i kapittelet om koralharmonisering nevner Schönberg spesifikt nødvendigheten av en slik nøytralisering

⁶³ David W. Bernstein bruker her nøyaktig samme eksempel som meg, noe som ytterligere er med på å underbygge problemene med Schönbergs følgende eksempler (Bernstein, 1992, s.26f).



Figur 88: Eksempel 219: Nøytralisering ved modulasjon til dominantplan (295). Merk at disse eksemplene er notert i B-dur og vi har da tonene b og e^b som faste fortegn selv om dette ikke vises over.

Til [figur 88] over, hvor en modulasjon fra B til F illustreres, skriver han følgende:

The turn to V itself poses a problem, namely, the 'unresolved' e^b (that does not go to d!) just before the c [eksempel d)]. Since the e^b is left by skip, since it is thus not 'disposed of' before the region admitting e is entered, one should see to it that the e^b is 'resolved' in another voice, best of all the bass, by going to d [eksempel b)]. (296)

I eksempel d) er derfor ikke tonen e^b nøytralisert, mens i b) blir den nøytralisert i bassen.

I *Structural Functions* finner vi også eksempler som indikere at en slik nøytralisering er nødvendig.



Figur 89: Nøytralisering til subdominant og dominant (Schoenberg, 1969, s. 22).

I [figur 89] b) indikerer Schönberg en korrekt nøytralisering av tonen f til e med en pil (her ved hjelp av en bidominant, som ikke blir omtalt før i neste kapittel av *Harmonielehre*). I eksempel a) som beveger seg mot subdominanten, finnes det derimot ingen nøytralisering av tonen h.

Hva kan man så tolke ut fra disse inkonsekvente eksemplene? Som jeg tidligere har diskutert bruker ofte Schönberg forvirring som et pedagogisk virkemiddel for å få eleven til å tenke kritisk, men hvor inkonsekvent kan han tillate seg å være? Jeg tror man her må tolke det til at reglene for nøytralisering må behandles fleksibelt og tilpasses situasjoner etter elevens egen smak. Som vi snart skal se vil Schönberg gradvis la elevens egen *formfølelse* [Formgefühl] være

avgjørende for hvilke valg han ønsker å ta. For å trene opp en slik sans blir det avgjørende å mane fram problemer som krever at eleven må tenke og opptre kritisk, selv ovenfor læreren.

Videre i modulasjon til molltonearter bruker Schönberg mye mer tid på å forklare nøyrtaliseringprosessen, men flere av eksemplene her er også problematiske. Ved modulasjon fra C-dur til a-moll, må tonen *g* (Wendepunkt 3) nøytraliseres gjennom *f* til *e* før de karakteristiske tonene *f*[#] og *g*[#] kan brukes.

The image shows three musical examples, labeled a), c), and k), illustrating modulation from C major to A minor. Each example consists of two staves (treble and bass clef) with notes and accidentals. Below each example is a chord progression in Roman numerals: a) C I IV VII / a III VI II V[#] I; c) C I VII / a III II I V; k) C I II / a III IV VII[#].

Figur 90: Eks.109: C-dur til a-moll (160p)

I [figur 90] a) over finner vi at en korrekt nøyrtalisering i tenorstemmen *g-f-e* før *g*[#] kommer inn i sopranen. I eks. c) derimot nøyrtaliseres *g* til *f* i *alten*, for så å springe opp til *a* som deretter går til *g*[#]. Med andre ord ikke en fullstendig nøyrtalisering. I eks. k) får vi en *g*[#] i tenoren samtidig som vi har en *f* i *alten*. Dette er mulig grunnet den forminskede septimakkorden.

Modulerer vi fra C-dur til e-moll, kan tonen *c* umiddelbart tolkes som Wendepunkt 4 i e-moll. Derfor burde ikke *c* dobles i den første C-dur akkorden siden denne tonen må løses opp til *h*. I eksempel 110 b), f) (161) gjør derimot Schönberg dette noe som gjør at den ene tonen som har *c* må springe vekk, ikke korrekt nøyrtalisering. Dog kan dette forsvares med at tonen *c*[#] ikke blir brukt. Slik kan vi tolke det til at Wendepunkt 4 ikke må oppløses før Wendepunkt 1 gjør sin entre, noe som også gjør at eks. 109 c) kan tolereres.

I eksemplene fra C-dur til d-moll påpeker Schönberg at slike doblinger må unngås siden man må være varsom med korrekt nøyrtalisering, men også her finner vi forvirrende forklaringer. Tonen *c* i C-dur kan umiddelbart tolkes som Wendepunkt 3 i d-moll, og krever oppløsning. Hvis tonen *c* dobles kan vi ikke få til en korrekt nøyrtalisering noe Schönberg påpeker (168). Derimot sier han at en slik oppløsning kan tolereres der tverrstand-tonen *c*[#] kommer mot slutten av eksempelet (168).

Her kan vi generelt tolke det til at behovet for nøytralisering minsker ettersom det kommer flere akkorder i mellom, og dermed vil tverrstanden over tid ikke høres. Dette kan også forklare at det ikke er nødvendig å oppløse tverrstanden før modulasjoner til subdominant og dominantplan så lenge denne tverrstanden faktisk ikke har vært spilt. Her kan også antall akkorder mellom en eventuell tverrstand gjøre at behovet for nøytralisering minsker. Elevens formfølelse må nok avgjøre hva som er best i hvert tilfelle.

I modulasjon fra a-moll til d-moll finner vi kanskje det eksempelet som bryter mest med retningslinjene for nøytralisering.



Figur 91: Eks.117 (s.171).

I [figur91] vil den første akkordens tone *c* tolkes som Wendepunkt 3 i d-moll. I stedet for å nøytraliseres ned til Wendepunkt 4 (*b*) går den ned å blir Wendepunkt 2 (*h*), noe som er uakseptabelt etter Wendepunktgesetze. Her må det tilføyes at eksempler der slike brud på retningslinjene finner sted ikke var med i førsteutgaven, men ble lagt til i tredje utgaven fra 1922. Dette kan tyde på at behandlingen av Wendepunkt har blitt noe mer liberalt med årene. En annen plausibel tolkning som kan rettferdiggjøre dette valget er at man i utgangspunktet tolker tonen *c* som Wendepunkt 4 i e-moll. En mer liberal bruk som blir innført i neste kapittel om bidominanter etc. (s.181).

Schönberg har også øvelser der man skal modulere fra en toneart til en annen gjennom en tredje toneart som ikke blir etablert med kadens. Slike modulasjoner, som han beskriver som noe overflødig (179), blir brukt som en overgang og forklaring til hans konsept om bidominanter i neste kapittel.

Til slutt vises en modulasjon fra Richters harmonilære til sammenligning med Schönberg [figur 92].

192.

C: d: C: G. a: od. G:

Figur 92: Modulasjon fra Richters harmonilære (Richter, 1860, s.90).

I eksempelet over blir en modulasjon fra C-dur til d-moll gjort ved en forminskede septimakkord der tonen c i bassen beveger seg kromatisk opp til c#. Samme prosedyre finner sted i de to siste taktene fra G-dur til a-moll. For Schönberg vil eksempelet over ikke klassifiseres som modulasjon av flere grunner. Slik som Riemann mener Schönberg at man ikke kan snakke om en modulasjon bare fordi enkelte akkorder som er skalafremmede blir brukt i satsen. Dessuten er det fravær av ordentlige kadenser.

Intermixing of substitute tones and chords with otherwise diatonic progressions, even in non-cadential segments, was considered by former theorists as modulation. This is a narrow and, therefore, obsolete concept of tonality. One should not speak of modulation unless a tonality has been abandoned definitely and for a considerable time, and another tonality has been established harmonically as well as thematically. (Schoenberg, 1969, s.19).

Schönberg mener også at kromatiske prosedyrer er mindre egnet for å tydeliggjøre en modulasjon, siden de har en forbipasserende «melodisk» funksjon. Slik vil akkorder som oppstår kromatisk ikke ha funksjon som dominante for Schönberg.

(...) an artificial dominant whose major third is chromatically introduced is functionally not a dominant, and the degree a fourth above it is not the tonic of any region (...) Other progressions may appear in free composition in order to express some formal or emotional purpose; thus, one may find in masterworks a chromatically produced V leading to a final I as if the former were a real dominant. But such deviations cannot be tolerated in bare harmonic examples. (Schoenberg, 1969, s. 28).

Her fremstår Schönbergs oppfattelse som en motsetning til både Riemanns [*Zwischendominanten*] og Schenkers [*Tonikalizerung*], noe som blir ytterligere utforsket i neste kapittel. Hans understreking av at dette kun gjelder når vi ser på harmonikk isolert er viktig. Formdannende elementer er med på å endre akkordenes funksjon for Schönberg.

5.10 (X) Secondary Dominants and Other Nondiatonic Chords Derived From the Church Modes (175-201)

Spekulativ orientering

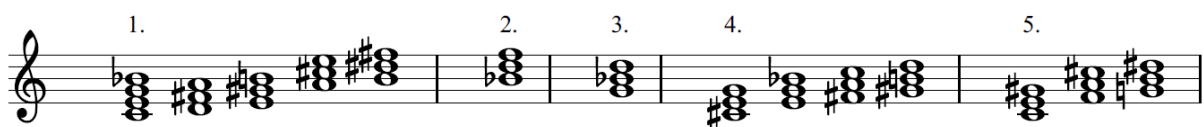
For å forklare bruken av diatonisk fremmede akkorder innenfor en tonalitet (uten å modulere), har Schönberg valgt å gå veien om et historisk argument. For han er det «omveien» via kirketoneartene som gjorde disse akkordene mulig for oss. Det er faktisk mer konkret selve den prosessen som gjorde at kirketoneartene gikk i oppløsning som har gitt oss disse akkordene. De nye ledetoner som fikk kirketoneartene til å miste sine karakteristiske toner til fordel for dur og molltoneartens blir derfor brukt. Dette førte i praksis til at G-miksolydisk og F-Lydisk ble til G-dur og F-dur, mens d-dorisk og e-frygisk ble til d-moll og e-moll. Med andre ord kan vi si at kirketoneartene bygget over den diatoniske samlingen (c-d-e-f-g-a-h) nå har blitt til de toneartene vi finner med C-dur som utgangspunkt hvis vi beveger oss 1. ledd i kvintsirkelen. Slik kan det sies at Schönberg henter ledetoner (både oppadgående og nedadgående) fra de disse «kirketoneartene» som nå i praksis har blitt til dur-og molltonearter bygget på C-dur sine trinn.



Figur 93: Stedfortredende toner fra «kirketoneartene» (Schoenberg, 1969, s. 15).

Tonene c^\sharp , g^\sharp , f^\sharp , d^\sharp og b , er da tonene som blir tilgjengelig gjennom denne prosessen

De viktigste akkordene som blir til i denne prosessen er durtreklanger på skalaens II, III, VI og VII. trinn, samt dominantseptimakkod over I. trinn. Disse forklarer Schönberg som dominantene fra kirketoneartene, og gir dem navnene *bidominanter* (*secondary dominants*) [*Nebendominanten*], et begrep han er usikker på om han selv oppfant. Under vises en fremstilling av alle de nye treklangene som blir mulig. Septimakkorder kan også selvfølgelig konstrueres.



Figur 94: Nye akkorder fra «Kirketoneartene»

1) Viser nye durtreklanger + dominantseptim på I. trinn som kalles for bidominanter. 2) Durtreklanger som ikke er bidominant. Blir ikke videre brukt i dette kapittelet, uten kommentar fra Schönberg. I kap XIII blir det forklart at man må være svært forsiktig med denne akkorden siden den kan ha funksjon som subdominantens subdominant, og står dermed i fare for å bringe oss for langt vekk fra det tonale sentrum (**s.204**). 3) Molltreklanger. 4) Forminskede treklanger. 5) Forstørrede treklanger.

*Stedfortredende toner (substitute tones) [Stellvertretende Töne]*⁶⁴ som brukes i disse akkordene skal i utgangspunktet behandles etter Wendepunktgesetze, en prosess som i disse tilfellene blir beskrevet som (*quasi diatonically*) i *Structural Functions*. Her blir konseptet om Wendepunkt ytterligere friere ved at tonene ikke absolutt må følge den retningen som er påkrevet. En tone kan nå også for eksempel oppstå som Wendepunkt 2 og bli omtolket til Wendepunkt 1, en form for logikk som gjør den tidligere nevnte modulasjonen fra a-moll til d-moll (Wendepunkt 3 blir til 4) [**figur 91**] akseptabel. Disse stedfortreder tonene kan også brukes kromatisk noe som gir en helt annen funksjon enn den diatoniske, dette vil snart bli kommentert.

Det er klart fra Schönbergs side at disse akkordene generelt sett har en større centrifugal tendens enn de vanlige diatoniske akkordene, spesielt når de blir behandlet quasidiatonisk. Dette er ikke så rart fordi en slik diatonisk behandling var samme prosess vi brukte i forrige kapittel for å modulere. Forskjellen her er at modulasjonen ikke skal bekreftes.⁶⁵ Hvis vi tar C-dur som utgangspunkt, har akkorder som inneholder *b* en tendens til å lene seg mot de subdominantiske regionene, mens akkorder som inneholder *c*[#], *d*[#], *f*[#] og *g*[#] peker mot de dominantiske regionene. En må derfor være varsom i sine øvelser for å avbalansere disse tendensene før man når en kadens. Spesielt kan bidominantene lede oss til å tro at vi har modulert til en annen toneart, særlig hvis det oppstår progresjoner som minner om kadensen.

⁶⁴ Her er det viktig å presisere at begrepet (*substitute tones*) først er systematisk brukt i *Structural Functions*, en bok Schönberg skrev på engelsk. Denne boken ble oversatt til tysk av Erwin Stein som da har oversatt dette begrepet til [*Stellvertretende Töne*]. I *Harmonielehre* er det derimot brukt en rekke ulike begreper for å beskrive dette slik som [*Vertauschung*] = utveksling, [*substituieren*] = erstatte [*leiterfremden Töne*] = skalafremmed/ ikke diatonisk tone (Schönberg, 1922, s. 120, 121, 215). At Stein falt på [*Stellvertretende Töne*] i sin oversettelse må forstås på bakgrunn av at de alltid brukes i sammenheng med stedfortrederakkorder, faktisk bare i sammenheng med det jeg beskriver som «*variantmessige stedfortredere*», se (**s.163**).

⁶⁵ Her må det nevnes at alle Schönbergs eksempler i dette kapittelet viser modulasjoner, men disse blir utført med akkorder som er både diatonisk fremmede for tonearten vi har som utgangspunkt, og den tonearten vi når. Grunnen til en slik fremstilling er for å vise at det ikke er nødvendig å registrere nye tonearter for alle fremmede akkorder, slik som ble gjort i de siste eksemplene fra forrige kapittel av *Harmonielehre*.

For å avbalansere akkorden som peker mot dominantregionen, kan vi bruke akkorder som peker mot subdominanten, eller motsatt (185). Ved bruk av kromatikk blir de centrifugale tendensene vesentlig svekket, fordi en kromatisk introdusert dominant ikke har en dominantisk funksjon for Schönberg (s.179). Derfor står vi i vesentlig mindre fare for å modulere. Schönberg demonstrerer hvordan de kromatiske akkordene har en *gjennomgangsfunksjon* [*Nebendreiklangfunktion*] mellom vanlige diatoniske progresjoner (429). Vi kan derfor si at kromatikk mellom diatoniske akkorder ikke påvirker tonalitätsbalansen i særlig grad. Kromatikk mellom to ikke diatoniske akkorder er derimot mer problematisk slik som kan oppstå mellom to bidominanter eller en bidominant og dominant ved at tersen i den første senkes for å bli septimen i den neste (den kromatiske tonen videreføres da ikke etter modellen [figur 93]). Schönberg sier at slike progresjoner enda ikke skal brukes uten noen videre forklaring (185f). Det er tydelig at slike progresjoner fremmer kraftige centrifugale krefter hvor tonalitesfølelsen fort kan utviskes. I kapittel XIII blir denne typen stemmeføring mulig (s.206).

Durakkorden på II kan også bli kalt for *vekseldominant* [*Wecheldominante*] og kan fungere som en *variantmessig stedfortreder* for diatonisk II i kadensen.

Schönberg gir råd til hvilke progresjoner som kan benyttes ved bruk av de nye akkordene, som er svært grundig gjennomført (188). Det er dog noe inkonsekvent i forhold til det han tidligere har fortalt. Ved bruk av bidominantene anbefaler han de samme progresjonene som en vanlig dominant helst vil bruke, med andre ord (5↓), (2↑), (2↓). (3↓) kan også brukes men har ingen spesiell harmonisk drivkraft. Bidominantene kan sies å etterligne den vanlige dominantens funksjoner (188). Tidligere skriver han derimot følgende:

But the deceptive progression moves by step, a second, thus leads in a direction not in keeping with the purpose for which the secondary dominant was introduced. Of course it is a correct analogy (*Kombination*) if this function of a dominant (i.e. to make a deceptive progression) is also applied to the secondary dominant. Yet, that is somewhat far-fetched and perhaps for this reason less usual. These deceptive progressions do occur, but caution is necessary. (181)

Denne forskjellen kan komme av at retningslinjene ble lagt til i 1922 utgaven, hvor Schönberg muligens har en mer liberal holdning. På den annen side bruker Schönberg nettopp disse skuffende sekundvise progresjonene som argument for at hans forståelse av bidominanter er bedre enn Heinrich Schenkers konsept [*Tonikaliserungsprozess*].

Heinrich Schenker (*Neue musikalische Phantasien und Theorien*) makes decidedly a far more systematic attempt to elucidate these harmonies by speaking of a tonalization process (*Tonikalisierungsprozess*). He means the wish of a secondary degree to become [a] tonic, or its potential to do so. This wish would imply that a dominant should precede that degree. His conception is in fact rather similar to mine. Yet I find it inexpedient and incorrect to present the matter this way. Inexpedient, because there is much that either could not be explained thereby or only in a very complicated manner. Here may be the reason why Schenker does not arrive at so inclusive a synthesis as I. According to my presentation, for example a deceptive cadence from a secondary dominant is easily explainable, as will be seen. Since we cannot speak of tonalization here, because the second chord (e.g. III-IV) is not the tonic of the first and the first is not the dominant of the second, we should have to speak, according to Schenker's conception, of tonalization deferred by deceptive cadence. That explanation would indeed be valid, even though it is complicated; but it does have a shortcoming, in that this tonic that gives the whole process its name may not appear at all. (428)

Derimot nevner Schönberg at et trinn kan påta seg status som en midlertidig toneart, noe som minner om Schenkers teorier om [*Tonikalisierung*]:

A degree can on occasion be treated just as if it were a key. But it is confusing, it obstructs the view of the whole and its internal relations, if we give every degree that is preceded by a dominant the name of a key. (179)

Årsaken til varsomheten rundt dette temaet kan muligens forklares utfra at et formelement må være til stede for at vi kan snakke om forlengelse av trinn. I disse oppgavene som opererer på det partikulære plan kan dette fremstå som forvirrende. Senere i boken demonstrerer derimot Schönberg i et eksempel hvordan vi kan oppfatte at en neapolitansk akkord har tatt på seg en slik funksjon (275f).

Noen interessante bemerkelser om tonale «funksjoner»

Nå som bidominantene har blitt mulig, vil Schönberg derimot sette noen restriksjoner på bruken av *biseptimakkorder* [*Nebenseptakkorde*]. Dette er gjort på bakgrunn av den oppfattelse av at akkorder med strukturen som en mollseptimakkord vil oppfattes som å representere II med forventninger av følgende progresjon (II⁷) – (V-I). Denne forventningen er såpass sterk at når vi hører mollseptimakkordene på III⁷ og VI⁷ vil vi fort oppfatte disse som II⁷ (i en annen toneart) og forvente fortsettelsen mot en dominant. Vi kan med andre ord si

at en mollseptimakkord i seg selv vil gi assosiasjoner til en bestemt funksjon som kan beskrives som subdominantisk/predominantisk⁶⁶ for å bruke funksjonelle begreper. Vi vet godt at Schönberg var kritisk mot Riemanns reduksjon til tre funksjoner, muligens nettopp for å unngå at spesifikke akkorder med bestemte posisjoner i tonearten oppnår en status hvor de har en låst funksjon, noe som har en tendens til å skje i mange funksjonsteorier (se Øyen og Tveitt (s.78ff)). For Schönberg er det alltid kontekst som avgjør akkordens funksjon.

In the course of what follows the student will realize more and more that any given chord can have diverse functions, corresponding to its various tendencies, hence that it is not unequivocal, and that its meaning is established only by its environment. (191f)

Likevel vekker som sagt enkelte akkordstrukturer en forventning av en påfølgende progresjon, særlig da klisjéprogresjoner. Slik vekker en betont kvartsekkstakkord for eksempel alltid en forventning av en påfølgende dominant, mens en mollseptimakkord signaliserer en kadens. Også den halvforminskede septimakkorden som oppstår på VII i dur og II i moll vil vekke en forventning av kadens. Derfor mener Schönberg at den halvforminskede septimakkorden helst bør brukes som II siden den gir forventinger om progresjonen II-V-I i moll (191f).

Ut fra min egen resonering kan altså en bestemt akkordstruktur vekke forventinger om hva som skal følge, noe som gjør at vi kan si at den har en *forventet progresjon*,⁶⁷ en slik tendens opptrer særlig hvis en bestemt akkordstruktur ofte eller nesten utelukkende har blitt brukt i en bestemt progresjon (klisjéprogresjon). Det kan også sies at akkordstrukturer som har mindre grad av tvetydighet har større forventinger knyttet opp mot seg. En vanlig dominantseptimakkord vil for eksempel oftest ha de forventede progresjonene (V⁷-I, V⁷-VI, V⁷-IV) mens en forminket septimakkord, som dog har sin opprinnelse som en dominant i en spesifikk tonalitet, kan omtolkes til å bli en dominant i andre tonearter. Hvis vi velger å vike fra en bestemt akkordstrukturs *forventede progresjon* kan dette fort lede til en følelse av ujevnhet, det er selvfølgelig ingen forbud mot å gjøre det, men Schönberg vil oppfordre eleven til å forstå enkelte tonale konvensjoner bedre.

⁶⁶ Predominant er et funksjonelt begrep som beskriver akkorder som leder til dominanten. Ofte er dette akkorder på II, IV, eller VI trinn. Begrepet søker å beskrive akkordens funksjon i kontekst med progresjon, slik at akkorder på II og IV i progresjonene II-V og IV-V regnes som predominantiske, mens i progresjonen II-I og IV-I regnes som subdominantiske.

⁶⁷ Mitt eget begrep

Schönberg demonstrer at akkordstrukturer ofte kan forventes å representere ett trinn, og på denne måten representerer trinnet en funksjon. Funksjonen trinnet representerer er avhengig av hva som følger, det vil si om man innfrir forventningene til trinnet. Dette viser til en psykologisk forståelse av funksjonalitet, der konvensjoner påvirket av vår kultur er med på å styre våre forventninger. Fordi Schönberg mente at klassifisering innenfor den psykologiske sfæren er særdeles problematisk **(s.106f)**, kan vi godt forstå hans avstand fra de reduksjonistiske tankene funksjonsteorien til Hugo Riemann representerer. Det er viktigere å legge merke til rikdommen av muligheter og det pekuliære med de ulike progresjonene, istedenfor å fokusere på deres likhet. Det blir likevel utydelig hvorvidt Schönbergs bruk av trinnsymboler representerer funksjoner eller bare er et hjelpemiddel for å beskrive. Der Schönberg bruker trinnanalyse i *Structural Functions* blir alle de funksjonelle implikasjonene understreket med tekst. Slik kan han forklare at flere parametere er med på å avgjøre akkordenes funksjon. For ytterligere problemer knyttet til funksjonalitet og Schönbergs trinnsystem se **(s.191ff)** og **(s.220ff)**.

Kritikk mot Schönbergs modalitetsforklaring

I en fotnote kritiserer Schönberg Riemann sin forståelse av modale hendelser på følgende måte.

I see in Riemann's *Vereinfachte Harmonielehre* that this inventive, fertile thinker also hit upon the notion of opening up the wealth of the old church modes; for he introduces such terms as 'Dorian sixth', 'Lydian fourth' etc. But by virtue of his giving names to the individual phenomena he turns them into special cases and in so doing deprives them of further development. They are then merely antiquarian reminiscences of the church modes, through whose use certain singular effects are created, as in Brahms's music. In my view the notion of the secondary dominants etc. embraces all this [wealth from the church modes] (...) (427)

Her vil jeg argumentere for at Schönbergs bidominanter osv. ikke tar hensyn til modal karakteristikk slik han hevder. For det første henter Schönberg de tonene som kanselerer kirketoneartenes karakter ved å gjøre dem tonale. Riemann på sin side har en forståelse der kirketoneartenes toner lånes variantmessig (hvis C-dur er utgangspunkt kan toner fra eksempelvis C-dorisk, C-frygisk, C-miksolydisk osv. lånes). Heinrich Schenker holder en

lignende oppfattelse og beskriver dette som (*mixture/combinations*) [*Mischungen*].⁶⁸ Et eksempel fra Riemanns *Vereinfachte Harmonielehre* brukes her for å illustrere [figur 95].

Figur 95: Riemanns doriske sekst (Riemann, 1896, s.92).

The major sixth in the minor scale (raised third of the °subdominant), if used unnecessarily, without modulation and without melodic rising to the third of the major upper-dominant, will always produce turns like those peculiar to the Dorian mode of the fifteenth to seventeenth century (...) (Riemann, 1896, s92).

Her ser vi at Riemann behandler den hevede seksten på en måte som strider med Schönbergs Wendepunktgesetzen, hvor Riemann ettertrykkelig sier at en slik behandling nettopp er det som gir den modale effekten. Schönberg nevner aldri noe sted hvordan man skal oppnå en modal effekt og hans Wendepunktgesetzen er tydelig et prinsipp som er konstruert for å utelukke modale effekter til fordel for tonale.

Man kan fundere over hvorfor Schönberg selv ikke var inne på tanken om bruke kirketoneartene variantmessig. Hans forklaring via kirketoneartene bygget over C-dur skalas trinn, leder dessuten til en hypotese om at akkorden (*b-d-f*), som oppstår i enten F-lydisk eller d-dorisk ved at de modale trekkene blir kansellert, er en mulig forklaring på den neapolitanske sekst akkorden (177). Man kan lure på hvordan han kom fram til et slik resultat og hva mener han egentlig? At denne akkorden kan lånes fra F-lydisk eller D-dorisk for å få neapolitansk sekst i a-moll? Den mye mer logiske forklaringen der den variantmessig kan forklares som II fra frygisk, slik som Schenker blant annet foreslår (Schenker, 1954, s.119), virker mer naturlig. Hvorfor Schönberg har valgt å bruke kirketoneartenes oppløsning som forklaring på bidominanter osv. er også noe uklart når han i utgangspunktet heller kunne sagt at disse akkordene oppstår i nærliggende tonearter slik Sechter gjør (s.45).

⁶⁸ Se Heinrich Schenkers *Harmonielehre* (s.106) eller den engelske oversettelsen *Harmony* (s. 84)

Praktisk orientering

Ved utforsking av nye akkordforbindelser, som Schönberg har illustrert rikelig, vil jeg presentere hvordan jeg selv ytterligere har systematisert dette ved bruk av mine progresjonssymboler. Her har jeg valgt å bruke Schönbergs måte å indikere at en akkord har *stedfortredertoner* fra *Structural Functions*, der man putter en strek gjennom romertallet (Schoenberg, 1969, s.16). Streken indikerer at hvilken som helst tone i akkorden kan være erstattet med en stedfortredende tone, og er først og fremst et praktisk verktøy for å få oversikt.

Ut fra hvilken tone i en akkord som må erstattes kan vi med progresjonstypene lett systematisere hvilke progresjoner som gir diatonisk og kromatisk stemmeføring [figur 96].

Figure 96 consists of three musical examples, labeled a), b), and c), each showing a sequence of six chords in a treble clef. Above each chord are arrows indicating voice leading: (5↓), (5↑), (2↑), (2↓), (3↓), and (3↑). Below each chord is a Roman numeral with a horizontal line through it, indicating substitution possibilities. Example a) shows chords VII, VI, II, IV, V, and I. Example b) shows chords IV, VI, VII, II, V, and III. Example c) shows chords IV, VI, II, V, III, and VII. The chords are connected by stems, and some have accidentals (sharps and flats).

Figur 96: Systematisering av diatonisk og kromatisk stemmeføring

I alle eksemplene demonstrerer progresjonen før dobbeltstrek diatonisk stemmeføring, og etter kromatisk. I eksempel a) er det tersen i akkorden som er erstattet. I eksempel b) er det kvinten og i eksempel c) er det septimen. Eksemplene er gjort trestemt, og flere av progresjonene vil kunne by på stemmeføringsproblemer i firstemmig sats. I eksempel b) som forbindes med en forstørret akkord er det viktig å presisere at grunnbasen som analytisk prinsipp kan vær problematisk (s.212ff).

I [figur 97] demonstreres det hvordan man kan tenke på de tonale kreftene etter Schönbergs retningslinjer ved skriving av fraser. Jeg har her valgt ikkemodulerende eksempler for enklere å tydeliggjøre den tonale balansen, hvilket i Schönbergs eksempler kan bli noe utydelig.

T I #II D VI II V I #II SD III V I

Figur 97: Eksempel på utforming og avbalansering av frase

I eksempelet over har jeg indikert hvordan enkelte akkorder kan trekke i dominanten og subdominantens region for å illustrere hvordan jeg avbalanserer frasen. I 1. takt får vi en kromatisk bevegelse som ikke er noen trussel for det tonale sentrum, men i takt 2 blir dominantens dominant innført diatonisk i en progresjon som kan indikere en modulasjon (dog noe svakere siden dominantens dominant er i 1. omvendning). I takt 3 innfører jeg raskt en akkord med tonen *f* for å avfeie denne muligheten, for så i takt 4 gjennom den nøytrale akkorden VI krysse over i subdominantregionen for ytterligere å avbalansere de dominantiske implikasjonene tidligere i frasen. I takt 5 når jeg dominantens dominant ved kromatikk for å gi en liten avbalansert finish til subdominant regionen, for så å fullføre med en kadens i C. I både takt 5 og 6 bruker jeg stemmeføringsteknikken *utvidet stemmebytte (s.130)* for å gi mer bevegelighet i sopranstemmen.

5.10.1 Concerning the Diminished Seventh Chord (192-206)

Spekulativ orientering

Schönberg argumenterer for at den forminskede septimakkorden må oppfattes som en dominantnoneakkord med taus grunntone og at denne kan imiteres på andre trinn med analogi til bidominantene (193f). Akkordens symmetriske struktur gjør den meget fleksibel til omtolkning. Akkorden klinger identisk i alle omvendinger, og det er kun notasjonen som kan gi indikasjon på hvordan akkorden er tolket.

It is actually at home in no single key, is not the exclusive property of any; it is entitled, so to speak, to reside anywhere, yet is nowhere a permanent resident – it is a cosmopolitan or a tramp! I call such chords, *vagrant chords*, (...) (195)

Alle akkorder kan til en viss grad opptre som *tvetydige akkorder (vagrant chords)* [*vaigierender Akkorde*],⁶⁹ men den forminskede septimakkord og den forstørrede treklang har en unik posisjon. Schönberg trekker frem disse akkordene som eksempel på fenomener i det tonale systemet som leder mot oppløsning

The Vagrant chords do not appear directly by way of nature, yet they accomplish her will. Actually, they arise only out of the logical development of our tonal system, or its implications. They are the issue of inbreeding, inbreeding among the laws of that system. And that precisely these logical consequences of the system are the very undoing of the system itself, that the end of the system is brought about with such inescapable cruelty by its own functions, brings to mind the thought that death is the consequence of life. (196)

Praktisk orientering

På tross av den forminskede septimakkords tvetydige preg, skal akkorden her kun behandles på samme måte som bidominantene. Årsaken til denne strenge bruken er at den sørger for at eleven fortsatt skal være bevisst på hvilket trinn denne akkorden representerer og den vil da først og fremst gi mulighet for smidig stemmeføring. Den forminskede septimakkordens tvetydige struktur åpner for stemmeføring med forstørrede og forminskede intervaller, som her da oppfattes som mildere. Retningslinjer for tverrstand kan også behandles friere av samme grunn (194-197).

Oppløsningen av den forminskede septimakkord følger samme retningslinjer som oppløsningen av bidominanter. I (2↑) og (2↓) progresjoner vil dette ofte lede oss til akkorder utenfor tonearten (199), noe vi må unngå foreløpig, men som kan være mulig senere (**s.205**). Ved en eksepsjonell hendelse tillater Schönberg enharmonisk omtydning noe jeg her vil kommentere i videre detalj. Schönberg presenterer problemet på følgende måte:

⁶⁹ Begrepet kunne på norsk vært «landstrykerakkorder»

a)

140/B

C—F

†

CI II
FV VI II III VI II I V I

Figur 98: Eks. 140/B fra *Harmonielehre* (198)

(...) the diminished seventh chord, $b-d-f-a^b$, on the IInd degree of F is connected (at †) with I of F . This diminished seventh chord is of course designated here as the IInd degree (assumed root: g), which introduces the six-four chord of I. The a^b , however, goes to a a path that according to our previous conception only g^\sharp could take; an a^b had to go to g . But if we wrote g^\sharp instead of a^b , ignoring the the derivation of the chord, and assumed that we have the ninth chord on VII of F major (with omitted root), then the progression would be VII- I_4^6 . That is an unlikely assumption, for the VII proves to be unsuited (as shown on pp. 240f.) for introducing that particular, cadential six-four chord. Moreover, it is obviously not VII but II, and the problem can be explained as follows: Were the V chord to follow here right after the diminished seventh with the six-four of I omitted, all doubt whether it is II would be removed, as is still more evident if the minor key of the same name, f minor, is treated under the same conditions. In minor its designation as the IInd degree is indisputable even if the six-four chord of I follows the diminished seventh. Supported by these three analogous cases, we must assume here, too, none other [than the] root progression [a fourth upward]. The treatment of g^\sharp of the tone that enters as a^b can be explained on the grounds of the spontaneous ambiguity of all tones of the diminished seventh chord and their consequent disposition to enharmonic change. The a^b , which arose as the ninth of II, is for the ear the same as g^\sharp and behaves as if it came from VII of F major. Hence from the derivation it gets the right to be a part of the root progression (II- I_4^6), from the ambiguity of the actual sound, on the other hand, the permission to take the melodic step. (197ff)

Som et resultat av dette kan vi se at Schönberg i senere eksempler [figur 99] vil gi den forminskede septimakkord i denne funksjonen romertallet II selv om den er stavet som VII. Eksempelet under demonstrer dette i C-dur.

141

II II I⁶ VI II I⁶ IV II

Figur 99: Eks: 141/c (s.201).

Følgende eksempel [figur 100] illustrere ytterligere problemet.

a) b) c) d)

II V II I⁶ VII I⁶ II I⁶

Taus grunnbass

Figur 100: VII eller II som forminskert septimakkord

Eksempel a) viser den uproblematiske oppløsningen som går direkte til V. b) Viser kromatisk oppløsning til I₄⁶. c) Viser hvordan dette kan unngås med å stave akkorden som VII, men Schönberg mener at dette signaliserer en ukorrekt funksjon. d) Skjønt akkorden er stavet VII vil den derfor bli tolket som II.

Her er det åpenbart at Schönberg ønsker at romertallet tydeliggjør akkordens funksjon i denne konteksten. Dette valget åpner opp for noen kritiske spørsmål.

1. Skal romertallet fungere som et nøytralt system som alltid kartlegger grunntonen utfra akkordens tersstruktur og notasjon, eller skal den indikere akkordens funksjon?
2. Kunne dette spesifikke problemet vært løst enklere, ved å si at tonen $f^{\#}$ ikke er harmonisk, men heller melodisk i eksempel d) og at e^b i eksempel b) er et produkt av en variantmikstur (C-dur/c-moll), slik Schönberg til en viss grad insinuerer selv.

Mitt svar til spørsmål 1 er at det nå åpenbart blir en smule forvirring i Schönbergs system. At han tidligere har fulgt den tersstrukturerte bassen slavisk (også med taus grunntone) har hatt åpenbare fordeler for klassifisering og orientering rent praktisk for stemmeføringer. Han velger her en funksjonell lesing som tydeliggjør at akkorden er subdominantisk/predominantisk

noe som er forståelig, men siden den forminskede septimakkord som II leder inn i en kadensiell kvartsekkstakkord, burde også denne isåfall leses som en V og ikke I, et alternativ han tidligere har påpekt at er mulig (s.162). Hvis vi så følger Schönbergs argumentasjon om at VII-I₄⁶ er ulogisk ved å se på eksempelet han foreslår på s. 240 finner vi ytterligere materiale som kan problematisere dette.

Figur 101: Ex: 173 (s.241).

The old rule seems to have been: the diminished seventh chord can be connected with any chord, hence, also with the six-four chord of I. But, whether it be interpreted as VII (of c minor) or as V – it weakens the succeeding dominant, for it contains the most important elements of the latter: the ascending and descending leading tones. Moreover, the VII is generally only a substitute for V anyway, so that the root progression would read VII (= V), I, V, I, not a very favorable progression. Although such does appear in the works of masters (Mozart, Beethoven, Weber, Wagner, etc.) – for perhaps wrong only in relation to the other rules that the harmonic theory of the time gave – the pupil should not use it: Harmony exercises are not masterworks. The ear of these masters was of course right when it told them that the diminished seventh chord can be connected with any chord; it is not for the reason they assumed, however, that this particular connection is also good, rather, because with certain reservations, naturally, which one must know, which must first be part of one's sense of form, and for which one must be able to take responsibility. Therefore, such things are not for the pupil in his harmony exercises, but for the artist in his creative freedom.

Her blir problemene åpenbare. Fordi den forminskede septimakkorden i eksempelet kun kan forklares som enten V eller VII betyr dette for Schönberg at den må være av dominantisk karakter. Likevel sier han at den erfarne komponist kan bruke den med suksess ved å stole på sin formfølelse. Problemet blir derfor at det ikke nødvendigvis er noe galt med progresjonen i seg selv, men at den i Schönbergs system, som favoriserer variert diatonisk grunnbass og

tersstabet harmonikk, ikke kan tolkes som «subdominantisk/predominantisk». Dette har blant annet musikkteoretikeren Yizhak Sadai kritisert i sin bok *Harmony in its systematic and phenomenological aspects* (1980). Han foreslår følgende funksjonell lesning (Ex. XIX), til kontrast med den Schönberg impliserer (Ex. XX).

EXAMPLE XIX

VII⁴₃ I⁶₄ V I
SD D T

EXAMPLE XX

[**D T D T**]

Figur 102: Sadais kritikk av Schönberg (Sadai, 1980, s.XXXII).

Schoenberg's explanation is utterly erroneous. It emanates from an uncritical approach to inaccurate assumptions; confusion is the inevitable result. VII can assume either Two functional significances: dominant OR SUBDOMINANT – not only dominant as is generally accepted. (...) Consequently, we perceive the chord (f, d, b, ab) in C minor as a kind of $II\frac{6}{3}$ with a fourth instead of a fifth, i.e., as a clearly SUBDOMINANT chord and in no way as a dominant chord. (Sadai, 1980, s. XXXI)

Hvorfor Schönberg ikke ser muligheten for at denne forminskede septimakkorden kan være subdominantisk/predominantisk, er muligens fordi man i følge grunnbassen ikke kan finne et trinn som representerer denne funksjonen (II, IV, VI). Dog har Schönberg tidligere presisert at han favorisere en «subdominantisk/predominantisk» tolkning av den halvforminskede septimakkord (**s.184**). Han mener han faktisk helt bestemt at dens akkordstruktur vekker en slik *forventet progresjon* [figur 103].

a) b) ? c)

II⁷ V⁷ I VII⁹ V⁷ I (VII)V⁹ I

Figur 103: Halvforminsked septimakkord

I eks. a) leses akkorden uten taus grunntone noe som gir den en logisk funksjon av subdominant/predominant i denne kontekst. I eks. b) vil en taus grunnbass gi et absurd resultat der vi får en B⁹ akkord (fra ren moll) som umiddelbart blir etterfulgt av dominanten (melodisk moll). Her blir det da en tverrstand mellom den tause grunnbass og sopranen (den kunne derimot vært tolket slik (dominant) hvis den gikk til III). I eks c) hvor vi befinner oss i en C-dursetting er derimot den tause grunnbasen helt logisk. Schönberg mener derimot at denne tolkning, særlig hvis den blir brukt i modulasjon (191), ikke er god fordi den gir trinnvis progresjon VII-I. Følger vi derimot hans tidligere råd om at VII som treklang denne progresjonen kan tolkes som en stedfortreder for V, burde dette være uproblematisk (146).

Her merkes godt Schönbergs selvmotsigende personlighet, og det er ikke til å komme bort fra at favoriseringen av den halvforminskede septimakkord som subdominantisk/predominantisk og den forminskede septimakkord alltid som en form for dominant, er problematisk. Dette fremstår også som en selvmotsigelse til hans forklaring av funksjoner som noe ytterst fleksibelt avhengig av akkordenes kontekst (s.184).

Hvis vi for et øyeblikk prøver å forstå Schönberg på hans egne premisser, er det likevel mulig å finne en viss form for logikk tross alt. At han nedprioriterer den halvforminskede akkorden som dominantisk er vanskelig å forstå, men hans forsvar av den forminskede septimakkord som primært dominantisk kan derimot forklares. I [figur 101] argumenter Schönberg for at den forminskede septimakkorden har for mange like toner med den påfølgende dominanten, og at dette er en faktor som gjør at vi føler en monoton pendelbevegelse. Som Schönberg presiserer er slik monotoni spesielt merkbart i rene harmoniske øvelser, og som vi husker er bokens emne harmonikk løsrevet fra de andre parametere. I et musikkstykke, særlig av en mester, kan en slik progresjon fungere utmerket. Med andre ord kan denne akkorden oppfattes som subdominantisk/predominantisk, når vi har andre formmessige parametere tilgjengelig. I en rent harmonisk konstruert setting kreves det tydeligere harmonisk artikulasjon hvilket gjør den forminskede septimakkorden uegnet, særlig når vi har den halvforminskede septimakkord til vår disposisjon, som ville gitt (II⁷-I₄⁶-V-I). Det er viktig å presisere at Sadais kritikk er bygget på et argument om at den abstrakte teorien er for fjern fra musikalsk praksis og at dette absolutt berettiger hans kritikk av Schönberg. Dog glemmer han å nevne at denne abstraksjonen er bevisst fra Schönbergs side, noe Schönberg faktisk kommenterer i dette spesifikke eksempel. Det er likevel nå tydelig at Schönberg begynner å

blande det beskrivende trinnsystemet med mer spekulative funksjoner, og dette kommer stadig til å bli mer problematisk. Senere vil Schönbergs skille mellom et *teknisk og konseptuelt system* for å belyse dette problemet **(s.220ff)**.

For å besvare spørsmål 2 så vet vi at utgangspunktet for denne boken er at alt skal forklares fra et harmonisk synspunkt så langt det lar seg gjøre. Han vil derfor unngå melodiske forklaringer, noe som ytterligere problematiseres i kap XVII.

5.11 (XI) Rhythm (*Takt*) and Harmony (202-206)

Schönberg understreker hvorfor rytme er nedprioritert i denne boken samt kritiserer hvordan teorier om rytme ofte har liten sammenheng med komponisters praksis (Bach, Beethoven, Schumann og Brahms nevnes). Dessuten er teoriene om rytme bygget på en negativ pedagogikk.

Most of the rhythmic laws of the old theory are restrictions; they are never incentives. They never show how one should put things together (*kombinieren*), only how one should not. (202)

Schönberg nevner at vår notasjon generelt har problemer med å uttrykke rytme på en tilfredsstillende måte ved at vi må bruke artikulasjonstegn, tempoforandring og rytmisk forskyvning, hvilket motsier teoriene om rytme som følger taktstreken (204).

Han mener at rytme mest sannsynlig har sitt utspring fra språk og andre lyder fra naturen, men at teoriene som bygger på dette ender opp med å bli kunstige.

But as soon as the system professes also to be a yardstick by which to judge some artistic innovation emerging from rhythmic nature, we are justified in extinguishing the feeble spark that gives an aura of vitality to this phantom [i.e. to this artificial, quasi-mathematical, inbred system, with only a spark of life]. (204)

Dessuten har disse rytmiske teoriene i harmonilærekontekst den uheldige effekt at de fremmer ornamentering av en harmonisk sats.

Harmony texts apparently avail themselves of metrical subdivision [of exercises] so that they can give those particular assignments in which a harmonic skeleton is dressed up with passing tones, changing tones (*Wechelsnoten*) and other such ornaments. This method calls to mind a certain *Mauernmeister* (master-mason) architecture that sticks cheap stucco over every smooth, straight surface, merely because its practitioners cannot bear smooth surfaces and straight lines. (202)⁷⁰

Å kle en sats på denne måten, så lenge man ikke arbeider med motiver, er for Schönberg noe høyst uorganisk og dessuten meningsløst. Fra Schönbergs andre tekster, slik som *Fundamentals of Musical Composition*, kommer det tydelig frem at motivet i mer konkret forstand eller tanken/idéen i abstrakt forstand, må være utgangspunktet for en komposisjon.

⁷⁰ Dette er klart en tydelig kritikk av Simon Sechters metoder på dette området [figur 23-24]

Hva blir så poenget med disse harmoniske øvelsene til Schönberg? Dette er et spørsmål han tar opp og besvarer på følgende måte.

This objection is disposed of by the clear unpretentiousness of our exercises, which invite absolutely no comparison with actual composition. Their similarity to composition indeed consists in nothing more than that in both cases chords are arranged one after the other. And these exercises are distinguished from creative activity as calculation is from invention – in this sense they are not different from the ornamentation of voice leading. Nevertheless, our exercises are morally superior. For, to come back to our analogy, the value of our exercises is similar to that of the architect's exercises in which he sketches ground plans, schooling himself in an appropriate manner for the principal task. In doing that other kind of harmony exercise, however, the pupil resembles an architect who fills any empty space at all, wherever he finds the slightest opportunity, with any ornament whatsoever that he remembers without questioning whether it has any sense of justification. (203)

Ved å sammenligne sine egne harmonilæreøvelser til arkitektens skissering av fundamenter, kan han forsvare sin helt abstrakte fremgangsmåte i kontrast til de metoder som vinger på grensen mellom det abstrakte og faktisk musikk. For Schönberg kommer det her tydelig frem at hans øvelser først og fremst trener eleven i å beherske tonale krefter som han i sin analogi anser som det viktigste fundamentet for å komponere. For senere å kunne behandle motiver og idéer til å bli komposisjoner, må eleven ha utviklet en sans for tonalitet, hvilket hans øvelser stimulerer til. De stedene hvor han senere tillater ornamentering i boken, må disse utvikles fortløpende med satsen og ikke tillegges i etterkant (**s.236**).

Øvelsene vil derimot herfra og ut benytte taktstreker (firtakt med to halvnoter i hver takt), spesielt for å ta hensyn til orgelpunkt (diskuteres i neste kapittel) og kvartsekstakkorden i kadens.

5.12 (XII) Modulations: Continuation (207-221)

Modulasjon til 3. og 4 ledd i kvintsirkelen (3-4 flere eller mindre fortegn fra utgangstonearten) blir nå utforsket. Schönberg mener at disse relasjonene er nærmere enn de vi finner ved å bevege oss til 2. ledd i kvintsirkelen (207).

5.12.1 To the Third and Fourth Circle Upward (207-218)

For å komme seg til disse regionene, benytter Schönberg seg av prinsippet om at varantmessige dur-og molltonearter har en felles dominant. Med C-dur som utgangspunkt kan vi så komme oss til A-dur gjennom a-moll og til E-dur gjennom e-moll. Dette blir her gjort gjennom en rytmisk prosess hvor man *hviler på dominanten (lingering on the dominant)* [*Verweilen auf der Dominante*]. I en slik prosess brukes dominanten som orgelpunkt i en stemme, oftest bass, (1 taktslag), mens de resterende stemmene vandrer gjennom en annen akkord (3 taktslag) tilbake til dominantakkorden i neste takt (1 taktslag). Denne prosessen gjør at tonekjønnet (dur/moll) viskes ut slik at vi kan velge å gå til A-dur fremfor a-moll. Det spesielle med denne tolkningen i Schönbergs abstrakte akkordsystem, er at tid blir ansett som et viktig komponent for tonal bevegelse. Selv om han prøver å skalere ned rytme i sin framstilling, kan han ikke komme unna det faktum at tidsaspektet fortsatt spiller en vesentlig rolle, noe som også kom frem i hans forklaring av at et Wendepunkt ikke nødvendigvis må nøytraliseres hvis det er et tilstrekkelig antall akkorder imellom (**s.178**).

Fra A-dur kan man komme seg videre til f[#]-moll ved å benytte en «skuffende kadens» (V-III^{3#}) etter at man har hvilt på dominanten som leder til A-dur. Denne akkorden (III^{3#}) kan så omtolkes til V i f[#]-moll. Lignende prosedyrer demonstreres for å modulere til c[#]-moll, da gjennom e-moll. I øvelsene blir man, til å begynne med, anbefalt ikke å benytte seg av bidominanter og andre ikke-diatoniske akkorder. Senere kan disse utforskes

Wendepunkt

Schönberg påminner oss om at vi må ta hensyn til nøytralisering av Wendepunkt også i disse modulasjonene (208), men i flere av eksemplene blir ikke dette fulgt opp. I 148 a) (214) blir ikke tonen *g*, nøytralisert via *f* til *e*, men går direkte til *a* som så blir *g[#]*. Det er dog tre akkorder mellom *g* og *g[#]* og kan kanskje regnes som tilstrekkelig for at vi ikke oppfatter tverrstanden. I eksempel c) finner vi kromatisk stemmeføring i takt to fra *f-f[#]* hvor *f*, som Wendepunkt 4, burde gått ned til *e*.

5.12.2 To the Third and Fourth Circles Downward (218-221)

Ved disse modulasjonene trenger vi ikke å hvile på dominatene slik som i de foregående eksemplene (dog forlenger Schönberg C-dur akkord over hele første takt i alle eksemplene og tillegger den tonen b slik at den blir dominantisert). Her regnes C-durakkorden I i C-dur umiddelbart som dominanten til f-moll, og denne relasjonen blir brukt som utgangspunkt for alle disse modulasjonene (219). I oppgavene advarer Schönberg mot at det lett kan oppstå sekvenser (fallende kvint) og at disse må unngås ved bruk av skuffende kadenser og gjennomgangsakkorder.

And if we proscribe such progressions, we are perhaps justified, because whoever uses so obvious, so cheap a device shows too little imagination. In themselves these progressions are of course good. Just to good. So much goodness does not agree with us. Hence the pupil should strive to avoid such frequently repeated progressions. (220)

Senere i boken skriver han at sekvensering heller tilhører faget formlære, men at en sekvens i ny og ne ikke gjør noe skade (282f). Her er det viktig å understreke at Schönberg mener at hyppig variasjon må etterstrebtes fremfor mønstre i den abstrakte harmonilæren. I *Structural Functions* hvor han trekker inn formelementer finnes det et eget kapittel om nettopp slike sekvenser og hvordan de kan brukes i komposisjon (Schoenberg, 1969 s. 125).

Wendepunkt

Ved modulasjon fra a-moll, til tredje og fjerde ledd nedover, oppstår det en tverrstand (a/a^b) som Schönberg mener krever spesiell behandling (220). Det enkleste blir å behandle a som Wendepunkt 2 i c-moll ($a-h-c$), hvilket blir demonstrert i eks. 154 a) (221). Rett etter denne forklaringen viser Schönberg at det også er mulig å behandle denne tonen kromatisk ($a-a^b-g$) noe som blir gjort i eks. b), c) og e). I eks. d) får vi en tradisjonell tverrstand. I alle eksemplene opptrer a^b i en forminsket septimakkord. Han forklarer derimot ikke hvorfor en slik behandling er mulig, eller hvilke tonale implikasjoner det fører med seg. Man skulle tro at han her ville brukt mere tid på å forklare hvordan man kan bruke kromatiske prosesser i modulasjon, men dette blir ikke gjort. Jeg vil derfor forsøke å forklare hvordan denne kromatiske stemmeføringen kan regnes som akseptabel i modulasjon, på bakgrunn av resonering som kan minne om Schönbergs egen. Jeg har valgt å bruke eks. 154 e) som utgangspunkt for min forklaring **[figur 104]**.

a) b) etc.

a: I VII⁹ III IV I⁶₄ V I I V⁹ I⁶

c)

a: I VII⁹ f: III V V⁹ I⁶ VI I⁶₄ II⁹ I⁶₄ V⁷ I

Figur 104: Analyse av Schönbergs eks. 154e (221).

I eks. a) fremgår den kromatiske stemmeføringen og akkordprogresjonen kan oppfattes innad i a-moll. Her ser vi at den forminskede septimakkorden kan oppfattes som dominanten til III (husk at Schönberg ikke ville omtalt den som en «ekte» dominant, fordi den oppstår kromatisk). Samme akkord kan også ha den mer åpenbare *forventede progresjon* dominanten til tonika demonstrert i eks. b). I denne tolkningen ser vi at akkorden oppfattes diatonisk. Hva er så poenget med at jeg påpeker dette? Det gjør jeg fordi det er viktig å forstå at den forminskede septimakkorden her tydelige har funksjoner innad i a-moll uavhengig av at det forekommer en modulasjon. Hvis vi videre ser på eks. c) (som er modulasjonen fra Schönbergs eksempel) kan vi se at de tre første akkordene kan oppfattes i a-moll, noe som er viktig. Vi hører dermed den kromatiske progresjonen som at den forekommer i a-moll før fjerde akkord signaliserer den faktiske modulasjonen mot f-moll. Schönbergs forståelse av at kromatiske progresjoner er mindre faretruende for det tonale sentrum, underbygger denne tolkningen fremfor at modulasjonen finner sted ved andre akkord (se her at den faktiske modulasjonsakkorden (nr.4) oppstår diatonisk!). Utfra dette kan vi konkludere med at vi kan nøytralisere en tone kromatisk så lenge det skjer før den faktiske modulasjonen, noe alle eksemplene til Schönberg understreker.

5.13 (XIII) Relationship to the Minor Subdominant (222-237)

Spekulativ orientering

Som en motvekt til det utvidede akkordreportoaret fra «kirketoneartene» (bidominanter osv.) (s.180), som peker i dominantisk retning (fler \sharp -fortegn) søker Schönberg å finne krefter som kan avbalansere denne ubalansen (ved utvidet tonalitet oppstår det en ubalanse hvis vi kun benytter oss av akkorder som trekker i den ene retningen av kvintsirkelen). Schönberg finner sin ideelle modell i mollsubdominantregionen grunnet den nære relasjonen til tonika (tonika er mollsubdominantens dominant). På bakgrunn av hans bruk av gravitasjonsmodellene i sin forklaring av tonale krefter (s.110) kan man nå forstå hvorfor han har unngått å bruke en variantmessig modell. Gjennom å forklare at de nye akkordene [figur 105] kan relateres til mollsubdominanten understreker han at disse akkordene i stor grad trekker mot subdominantens regioner (fler \flat -fortegn), hvilket kan være en trussel mot tonika. Slik fungerer denne framstillingen som en modell for å diskutere og spekulere i den utvidede tonalitetens implikasjoner i forhold til det tonale sentrum.

Figur 105: Nye akkordrelasjoner fra mollsubdominanten og varianttonearten (222).

Det er her viktig å merke seg at Schönberg har inkludert noen akkorder fra c-moll (varianttonearten), som ikke finnes i f-moll, hvilket indikerer at han ikke kan ha vært helt fremmed for det Schenker ville kalt [*Mischungen*] (s.285f). Dette blir ytterligere bekreftet i *Structural Functions* i kapittelet med navn «*Interchangeability of Major and Minor*», hvor Schönberg bruker regionene tonikas varianttonerart (C-dur/c-moll) samt mollsubdominanten (f-moll) og molldominanten «v-Minor» (g-moll) som modeller for å «låne» akkorder (Schönberg, 1969, s. 51).

Å sidestille akkorder fra de subdominantiske og dominantiske regionene (begrepene dominant og subdominant illustrerer i denne sammenheng krefter som trekker i ulik retning av kvintsirkelen fra et tonalt sentrum) kan gi krasse resultater, noe han kommenterte i kapittelet om bidominanter og som nå er enda mer relevant ved utforskning av

subdominantens regioner. (Slik kan vi få akkordrelasjoner slik Riemann illustrerer i sin mediant kadesn [figur 40]). Akkordene fra disse regionene er ikke direkte relatert, men heller indirekte gjennom sine relasjoner til tonika.

Above all, the source of these chords should be kept in mind: The region of the minor subdominant. They are therefore strongly antithetical to the secondary dominants, which belong essentially to the region of the dominant (...) For the relationship of the two regions is not direct – this should not be forgotten – rather, it is indirect. The VI of C major and the I of f minor are related to each other only through the relation of both to the I of C major: they are, so to speak, only 'related by marriage'. (223)

Praktisk orientering

Schönberg har gjort en omfattende evaluering av hvilke tonale implikasjoner akkorder fra tonikas region har hvis de blir koblet sammen med akkorder fra mollsubdominanten og varianttoneartens region. Denne fremstillingen er svært uoversiktlig og kronglete (se illustrasjon (224)). Jeg vil her rydde opp og kommentere.

I *Harmonielehre* viser Schönberg relasjonene mellom tonika og mollsubdominantregionen ved å bruke trinnene slik de fungerer i hver sin region. I *Structural Functions* relateres alle akkordene til tonika sine trinn hvor akkorden som er skalafremmede indikeres med strek gjennom romertallet. I kapittelet om «extended tonality» fra samme bok, bruker også Schönberg fortegn til venstre for romertallet for å indikere at grunntonen i en akkord (en diatonisk grunntone) er erstattet (Schoenberg, 1969, s. 99). Jeg vil i mine eksempler bruke denne fremstillingen slik at de kan sammenlignes med det som er gjort i *Harmonielehre*. Symboler slik som (†) og (⊕) osv. brukes i Schönbergs illustrasjon eks. 156 (224). Jeg inkluderer også disse slik at en kan sammenligne.

1. Progresjoner som gir problematisk stemmeføring

1.1 (†) Parallele kvarter/kvinter i stemmeføringen

The image shows three pairs of chords on a single staff with a treble clef. Each pair consists of a chord with a horizontal line through its Roman numeral label, indicating it is chromatically altered. The chords are: II and \flat -II, III and \flat -III, VI and \flat -VI.

Figur 106: Akkordforbindelser ved 1.1 (†) etter eks. 156 (224)

I figuren over indikeres parallelle kvarter som kan bli parallelle kvinter i en annen posisjon. Senere forklarer Schönberg at disse progresjonene (med II - bII som eksempel) er problematiske fordi de innebærer en kromatisk alterasjon av grunntonen på samme trinn (234f). Grunntonen i en akkord kan ikke egentlig fordi siden poenget med trinnsystemet er å relatere alle akkorder til et diatonisk ankerpunkt.

Hence, it was assumed to be a chromatic alteration of II. To be correct, however, we must call it a substitute for II. (234)

Dette forholdet leder Schönberg inn på noen av hans mest interessante tanker om forholdet mellom diatonikk og kromatikk.

That is to say, if we assume it is a chromatically derived modification of II, then that means the root and fifth are lowered. But the assumption that the root is lowered is to be definitely rejected. Aside from the fact that the assumption of the lowered root is used only in one other case (in the augmented six-five chord, soon to be discussed) and therefore constitutes one of those noted exceptions, it is the most preposterous thing one can do. The roots are, in our conception, fixed points from which relationships are measured. The unity of all the measurements we have found is guaranteed by the immobility of these points. But then one may move them!! It is something quite different to assume that at the second place of the scale there are two roots: d and d^b (as in minor are the sixth and seventh places and many places in the church modes). That is an assumption that can easily be extended to all parts of the scale, whereby we obtain the chromatic scale as the basis for considering harmonic events. Hence, in C major there can be two chords of the second degree. Perhaps a new theory will be founded upon the chromatic scale; but then the degrees will probably be differently named. (234).

Her viser Schönberg at man kan tenke variantmessig for å oppnå alle de kromatiske trinn med referanse til ett tonalt sentrum. Hvorfor han da ikke velger en utelukkende variantmessig fremstilling av det utvidede akkordrepertoaret må derfor forstås på bakgrunn av diatonisk tonalitetsforståelse. Schönberg vil at eleven skal forstå akkordenes tonale implikasjoner så grundig som mulig, en nødvendighet for å kunne håndtere utvidet og kromatisk tonalitet. Schönberg ser dessuten kromatikk som en utvikling fra diatonikk, slik kan vi si at diatonikk og kromatikk er relatert over tid, og derfor er en historisk forståelse nødvendig.

1.2(⊕) progresjoner som gir forminskede og forstørrede intervaller

Figur 107 Akkordforbindelser ved 1.2(⊕) etter eks. 156 (224)

I eksempelet over indikerer strekene stemmeføring som gir forminskede eller forstørrede intervaller. Her er det interessant å merke seg at grunnbassprogresjonen i flere tilfeller blir forstørrede eller forminskede og gir resultater som ikke kan forekomme i en rent diatonisk grunnbass. $V-bII$ i revers, $bII-V$ gir en vanlig oppløsning av den neapolitanske sekstakkord (234).

2. (∇): Forminskede treklanger som er dårlig forberedt

Figur 108: Akkordforbindelser ved 2 (∇) etter eks. 156 (224)

Disse regnes trolig som dårlig forberedt på bakgrunn av at den dissonerende kvinten ikke er samme tone i akkorden før (skjønt dette ikke lengre er et krav for å introdusere den forminskede treklang (146f)), samt at grunnbassprogresjonene er fallende/svake. Det kan virke som at Schönberg har glemt å ta med progresjonen $II - VI (IV^7) = d\text{-moll} - a\text{-dim}(F^7)$.

3. (ϕ) Forbindelsen $IV - bVII$ (C: F-dur – b-moll/B-dur)

Forbindelsen med subdominanten fra tonikaregion (C: $IV=F\text{-dur}$) med subdominanten fra mollsubdominantregion (f: $IV=b\text{-moll}/B\text{-dur}$), er en veldig fjern relasjon, men ikke umulig. Derimot vil kreftene som behøves for å avbalansere kreve for mye oppmerksomhet. Her er det verdt å nevne at Schönberg i *Structural Functions* nevner mollsubdominantregionen sin neapolitaner ($bII = Gb\text{-dur}$) som enda fjernere. Denne krever ytterligere avbalansering som kan virke forstyrrende (Schoenberg 1969, s.54).

4. III⁶ som *parallell stedfortreder* for V i progresjonen IV – III⁶

Hvis vi får følgende progresjon i C-dur, (f: I= f-moll) etterfulgt av (C: III⁶= e-moll), må en være varsom fordi III, spesielt i første omvendning III⁶, kan oppfattes som en *parallell stedfortreder* (**s.163**) for V (noe Schönberg implisitt beskriver). Det er ikke noe galt i dette, men hvis man vil unngå at III⁶ blir oppfattet som V må man passe på hvilke akkorder som følger etter (226). Hvorfor Schönberg venter til nå med å forklare at III⁶ kan fungere som stedfortreder for V (dominanten) er dog en gåte, da IV-III⁶ i diatonisk C-dur klart kan gi samme tolkning.

5. Progresjoner som har en analogi i en ikke for fjern toneart

5.1 Hvor progresjonen oppfattes diatonisk

Som eksempel: I-IV (C: C-dur – f-moll) vil eksempelvis i f-moll oppfattes som V-I. II-^bVII (C: d-moll – B-dur), blir III-I i B-dur eller VI-IV i F-dur.

5.2 Hvor en av akkordene er en bidominant (bidominanter kan innføres kromatisk)

Som eksempel: II-^bIII (C: D-dur – E^b-dur) blir V-VI i g-moll (se side (227) for fler eksempler).

Den forminskede septimakkord kan på bakgrunn av dette bygges på I, II, V og VI hvor alle vanlige oppløsningsmuligheter (5↓)(2↑)(2↓) nå kan benyttes med referanse til mollsubdominant regionen og varianttonearten [**figur 109**]. Progresjoner som hører under dette punktet er generelt uproblematisk.



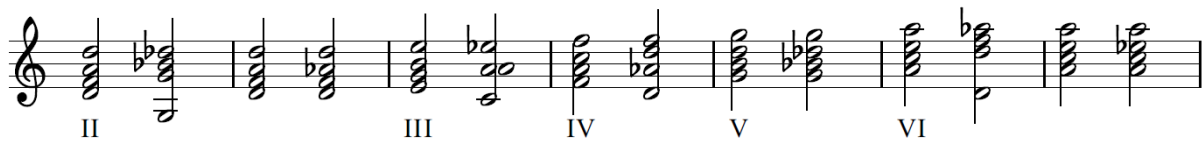
Figur 109: Den forminskede septimakkords nye muligheter (227).

6. Kromatisk stemmeføring

6.1 Kromatisk innført forminsket kvint og liten septim.

(se (226) punkt VI.) Her skriver Schönberg at kromatisk stemmeføring er mulig i progresjoner så lenge det ikke oppstår forstørrede og forminskede sprang i andre stemmer. Jeg tolker utfra Schönberg eks. 156 (224) at han mener den forminskede kvinten kan innføres kromatisk i den forminskede treklang. Fordi forminsket treklang kan være stedfortreder for

dominantseptimakkorder impliserer dette at septimen også kan innføres kromatisk, noe som ikke har vært tillatt tidligere (s.182).



Figur 110: Kromatisk innført kvint i forminsket treklang. Etter eks 156 (224)

Denne typen stemmeføring ved dominantseptimakkorder blir tydelig i et senere eksempel, dog med en akkord fra den dominantiske siden av kvintsirkelen. C: $\text{H}^7 - \text{V}^7 - \text{I}$



Figur 111: Kromatisk innført septim fra eks. 162 c) (230)

En slik behandling kan åpenbart vekke centrifugale krefter (dominantisk kvintsekvens) som kan anvendes for å avbalansere akkordene som trekker i mollsubdominantens retning.

6.2 (▣) Kromatisk omgjøring av durtreklang til molltreklang

Deytte viser at en durakkord blir til mollakkord over samme grunntone (ingen progresjon), hvilket er spesielt gunstig hvis tersen er i bassen, siden denne stemmen da ikke blir stasjonær. Disse progresjonene er av mer melodisk betydning (228).

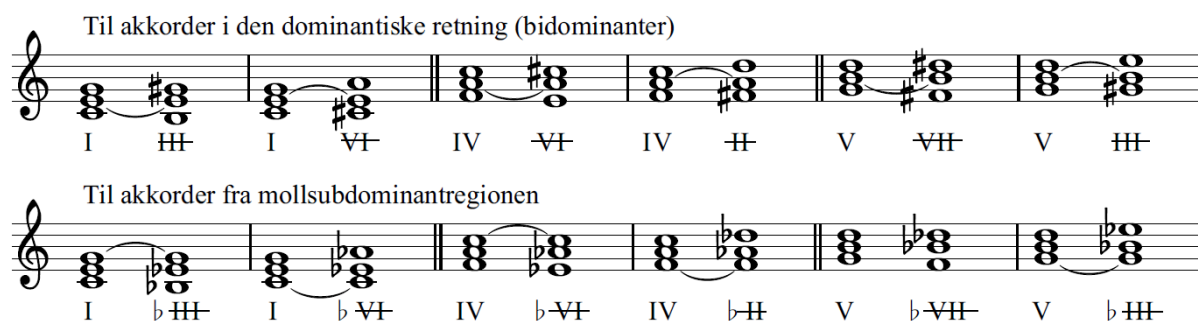
6.3 (⊗) Kromatisk stemmeføring ved (3↑) og (3↓) progresjoner mellom dur og molltreklanger, samt (fs5↓) progresjoner fra molltreklang (II, III, VI) til durtreklang.

Dette er forbindelser Schönberg kommenterer at har «far-reaching significance»



Figur 112: Akkordforbindelser ved (⊗) etter Schönberg eks. 160 (229).

Det er tydelig her at disse progresjonene vanskelig lar seg relatere til en diatonisk modell. Fra hovedtreklangerne gir alle tersprogresjonene grunnbassprogresjoner som ikke kan relateres til C-dur skala ($I3\uparrow$) og ($s3\downarrow$). Slike relasjoner stiller åpenbare spørsmålstegen ved en diatonisk forklaringsmodell. Tersprogresjonene gir her i mange tilfeller progresjoner mot akkorder med to ikke-diatoniske toner (i alle tilfeller fra hovedtreklanger). Bidominantene ved tersprogresjoner har i kontrast bare én ikke-diatonisk tone (med unntak av progresjonen V-VII, som gir to). Dette illustreres med hovedtreklangerne i figuren under.



Figur 113: Tersprogresjoner til akkorder i fra mollsubdominantregionen og bidominanter

Det kan tenkes at Schönberg mener at tersprogresjonen til akkorder fra mollsubdominantregionen har en «*far-reaching significance*» som er større enn tersprogresjoner i den dominantiske retning, hvilket kan tolkes til at førstnevnte utgjør en større trussel for det tonale sentrum. Likevel demonstreres det i [figur 114] at slike progresjoner kan ha en gjennomgangsfunksjon på linje med bidominantene.

Med disse relasjonene hinter Schönberg ytterligere frem mot at den kromatiske skala kan erstatte den diatoniske, og fungere slik som en inngangsport til neste kapittel.

Here, more and more, a single scale assumes all such functions: the chromatic scale. It is easy to see why. Since we acknowledged that the [diatonic] scale is a simple melody, a musical form based on a law rudimentary and easily comprehensible, so we cannot now deny that the scale also has this property. Its melodic power helps to connect what is more distantly related: such is the sense of chromaticism. (229)

I sine eksempler benytter Schönberg seg nå i større grad av nøytralisering ved kromatikk enn quasi-diatonikk (Wendepunkt). Dette blir på mange måter nødvendig siden vi i mollsubdominantentregionen har så mange akkorder med to ikke-diatoniske toner. En for omstendelig nøytraliseringsprosess ved bruk av diatonikk vil derfor være kronglete. Slik som med bidominantene kan for mye diatonisk behandling vekke en følelse av reél modulasjon (**s.181**). Schönberg sier derimot ikke så mye om hvordan man skal gå frem med nøytralisering, derfor må eksemplene hans studeres for å finne svar.

Figur 114: Analyse og forklaring av eks. 162 a) (230)

I eksempelet over har jeg illustrert innføring og videreføring av ikke-diatoniske toner. Striplede linjer illustrerer innføring og hele linjer viser oppløsning. Blå farge viser diatonisk innføring eller videreføring og rød viser kromatisk. I de første to taktene observerer vi at vi får to fallende/svake (3↑) progresjoner etter hverandre (noe Schönberg tidligere ikke anbefaler (120f)). Vi kan derfor forstå dette som «gjennomgangsakkorder» mot bVI , som gjør at progresjonen (I- $bIII$ -V- bVI) kan oppfattes som (I- bVI), indikert med pilen under eksempelet. Fra tidligere vet vi at kromatisk stemmeføring særlig kan benyttes når akkorder har gjennomgangsfunksjon (**s.182**). Ved overgangen fra siste akkord i takt 2. til første akkord i takt 3. får vi også en kromatisk oppløsning samtidig som vi igjen har en svak gjennomgangsprogresjon (3↑). Videre kan vi se at den resterende kromatikken (veksling

mellom stor og liten ters i alten) oppstår på bakgrunn av slike svake progresjoner. På første slag i takt 3, 4 og 5 ser vi at akkorden I_4^6 blir brnyttet, hvilketgir en statisk basslinje og uvarierte akkodprogresjon. Pilene illustrerer derimot at disse kan oppfattes som gjennomgangsakkorder og derfor likevel tolereres. Merk at sopranen fra og med 2. akkord kun har diatonisk innføring og videreføring. Utfra dette eksemplet kan vi se at kromatisk stemmeføring ofte blir brukt ved gjennomgangsakkorder skjønt dette ikke er eneste mulighet. På mange måter lar Schönberg det nå i større grad falle på elevens formfølelse og intuitivitet hvorvidt han velger å bruke kromatisk eller diatonisk innføring og oppløsning av ikke-diatoniske toner (234). Kun direkte erfaring med oppgaveløsning kan bygge opp en slik sans.

6.4 (○): Viser progresjoner fra molltrklang til durtreklang og forstørrede treklanger med grunnbassprogresjon på tritonusavstand ($fm5\uparrow$) samt en progresjon fra forminskete til forstørret akkord.

The image shows a musical staff with four pairs of chords. Each pair is connected by a tritone interval, labeled as (fm5↑). The chords are labeled as follows: II, b-VI, II, b-VI, VI, b-III, VI, b-III, VII, and b-III.

Figur 115: Akkordrelasjoner ved (○) etter eks. 156 (224)

Første og tredje eksempel gir progresjoner identiske med noen vi finner i [figur 107], men her får vi ingen forstørrede eller forminskete intervaller i stemmeføringen. Schönberg glemmer progresjonen III- $bVII$ (C: e-moll – B-dur) i denne kategorien selv om progresjonen vises i eks. 156 (224).

Akkorden $bIII$ (C: bD -dur) hvis den blir brukt i kadensen, kalles neapolitaner (et begrep som indikerer akkordens funksjon). Denne blir brukt som stedfortreder for det diatoniske II i kadensen. Schönberg har her et interessant sitat som sier noe om hans ambivalente forhold til å beskrive og navngi funksjoner

Whether this chord still deserves the name, Neapolitan sixth, in cases (168c) where it does not have a typical function of that chord (as a substitute degree in the cadence) is doubtful, but unimportant. (235)

Her er det klart at en D^b -dur treklang i C-dur kontekst kan oppfattes som en neapolitaner, men dette avhenger av at funksjonens *forventet progresjon* oppfylles, noe den ikke må gjøre (ved

at $\flat\text{II}$ oppløses til andre trinn enn I_4^6 og V). Neapolitanerens funksjon kan imiteres av andre durtreklanger på skalaens trinn, særlig som sekstakkorder (neapolitansk sekst). Her vil I og V i slik imitasjon fort lede ut av tonearten. Skalafremmede durtreklanger kan også benyttes hvis de leder til diatoniske akkorder (236f). Det er tydelig at denne idéen er inspirert av bidominantene. Durtreklanger blir på denne måten også *tvetydige akkorder* (*vagrant chords*) ved at de kan omtolkes til neapolitanere.

Vi har sett i dette kapitlet at de nye akkordrelasjonene som blir mulig gjennom mollsubdominantregionen byr på en rekke utfordringer for vårt tonalitetsbegrep. Det kan nå oppstå akkorder med forskjellig grunntone over samme trinn i skalaen, vi får en rekke progresjoner som gir forstørret og forminskert grunnbassprogresjon og akkorder med flere ikke-diatoniske toner byr på utfordringer for nøytraliseringsprinsippet. Disse problemene åpner så opp for videre diskusjon om hvordan vi skal forstå og evaluere disse virkemidlene som gir en utvidet tonalitetsforståelse.

5.14 (XIV) At The Frontiers of Tonality (238-267)

Her må det understrekes at den engelske oversettelsen av dette kapittelets overskrift er noe uheldig. I den tyske utgaven er overskriften som følger «*An den Grenzen der Tonart*». *Toneart* [*Tonart*] er da egentlig det samme som det engelske begrepet (*key*), mens *tonalitet* [*Tonalität*] blir (*tonality*). Schönberg skiller tydelig mellom disse to begrepene (**s.112**), noe som helt klart gjør at ordvalget for dette kapittelet er valgt med omhu. Ved å referere til begrepet *toneart* [*Tonart*] kan Schönberg understreke hvordan de utvidede akkordrelasjonene blir mer og mer problematiske hvis vi skal relatere dem til en diatonisk skala. Derav poenget om at vi står på grensen av en diatonisk forståelse, gjennom begrepet *toneart* [*Tonart*], av fenomenet *tonalitet* [*Tonalität*].

Det er spesielt *tvetydige akkorder (vagrant chords)* [*vagierende akkorde*] slik som de forminskede septimakkorder og forstørrede treklanger, tidligere forklart på bakgrunn av innavl i vårt tonale system (**s.189**), som gjør at vi står på grensen av en diatonisk forståelse av tonalitet. Schönberg påpeker at de forminskede septimakkorder var svært ekspressive i tidligere musikk, men at de med årene har blitt hverdagslige og mindre interessante, ja til slutt banale (238). Andre akkorder som den forstørrede treklang samt andre altererte akkorder søkte å erstatte den forminskede septimakkords unike kvaliteter, noe de både lyktes og feilet med. De var mindre tvetydige enn den forminskede septimakkord men på den andre side mindre banale, fordi de ikke sto i like stor fare for å bli overbrukt. Til slutt ble likevel også disse akkordene utslitt. På tross av dette er det viktig å bli grundig kjent med mulighetene de tilbyr (med andre ord så skal akkordens tvetydige kvaliteter nå utforskes), men studenten må ikke overvurdere verdien av disse nye mulighetene (239). Eleven skal fortsatt tenke innenfor tonale rammer og blir derfor fremdeles advart mot å bruke for mange relasjoner som befinner seg i mollsubdominantregionen på bakgrunn av problemer som oppstår ved å gjenopprette tonal balanse. Likevel har de nye relasjonene slike implikasjoner at selve fenomenet tonalitet får en ny betydning.

The inclusion of so many relationships in itself has already turned tonality into a phenomenon of greater activity. It now contains more unrest, in light of which a more vigorous action is no longer so inappropriate (240).

Det er tydelig at de ikke-diatoniske akkordene (forminsket septimakkord, forstørret treklang osv.) setter i gang centrifugale krefter som kun kan overvinnnes med krassere virkemidler. På

tross av denne forklaringen mener Schönberg at vi fortsatt må være bevisste på hva som gjør at noe oppfattes som krast, særlig stemmeføring (240).

5.14.1 The Augmented Triad (241-245)

Den forstørrede treklang, slik som den forminskede septimakkord, er symmetrisk noe som gir den lignende tvetydige egenskaper. Det finnes fire ulike klingende varianter av denne akkorden demonstrert i eks. b) [figur 116].

The image shows a musical staff with three measures labeled a), b), and c). Measure a) shows a C augmented triad (C, E, G#) in treble clef. Measure b) shows the same triad in G major (G, B, D#). Measure c) shows the triad in A minor (A, C, E). A large oval is drawn around measures b) and c). Below the staff, the following labels are present: III a minor, III c# minor, and III f minor.

Figur 116: Den forstørrede treklang (241).

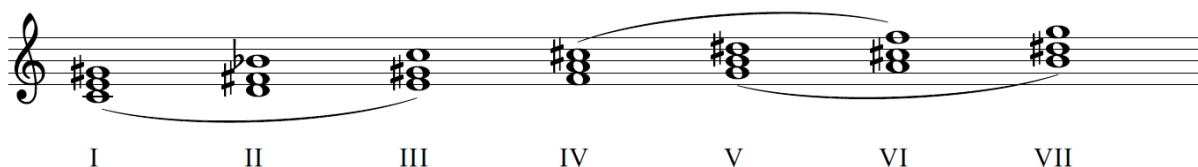
Akkorden har sin opprinnelse som på III trinn i moll, og kan således tolkes om til å representere dette trinnet i tre ulike tonearter slik som demonstrert i eks. c).

For å utforske akkordens nye muligheter viser Schönberg til hvordan denne akkorden oftest blir behandlet der den hadde sin opprinnelse i molltonearten. Her er den oftest å finne i progresjoner som III-I (a: C-aug – a-moll) (3↓) og III-VI (a: C-aug – F-dur) (5↓). Schönberg vektlegger spesielt sistnevnte siden den har en (5↓) progresjon og hevder at den forstørrede treklang III i denne progresjon har dominantisk funksjon hvor VI kan oppfattes som tonika. Derfor kan den forstørrede treklang, grunnet denne dominantiske funksjonen, benyttes på V trinn i alle tonearter. Ved analogi til bidominantene kan den forstørrede treklang videre brukes på alle trinnene i durskalaen. Ofte blir disse akkordene introdusert ved at kvinten heves kromatisk, men kan også introduseres på andre måter (242f). Stemmeføringen in i den forstørrede treklang kan være friere som ved den forminskede septimakkord (243).

Den symmetriske strukturen gjør akkordens omvendinger mindre viktig slik som den forminskede septimakkord. Enkelte varianter av denne akkorden kan derimot gi vanskelig notasjon i følge Schönberg (slik som den forstørrede treklang på II i dur. I tonearten C-dur får vi da tonene($d-f\#-a\#$). Han mener at vi i en C-durkontekst helst burde unngå å skrive tonen $a\#$ og heller erstatte den med b (243f). I Structural Functions har Schönberg en passasje som kan belyse hans valg av notasjon i dette spesifikke eksempel:

In C major, the ascending leading tones from **f** to **g**, **g** to **a** and **c** to **d** should be written respectively **f[#]**, **g[#]** and **c[#]**, and not **g^b**, **a^b** and **d^b**. Similarly, the descending leading tones should be written **b^b** between **b** and **a**, **e^b** between **e** and **d**, **a^b** between **a** and **g** and **d^b** between **d** and **c**. But between **g** and **f** the notation should preferably be accommodated to the tonality and key signature; the **f[#]** of Ex. 43b is preferable to the **g^b** of 43a. (Schoenberg, 1969, s. 24).

Årsaken til at tonene **g^b** og **a[#]** ikke bør brukes i en C-durkontekst, her nok hovedsakelig fordi disse tonene ikke blir tilgjengelige ved hjelp av Schönbergs «kirketonearter» eller mollsubdominantregionen, ergo kan ikke disse tonene forklares innenfor rammeverket av Schönbergs utvidede tonalitet med mindre man bruker veldig fjerne relasjoner.⁷¹ I følgende figur demonstrerer jeg forstørrede treklanger bygget på alle de diatoniske trinn i durskalaen med forenklet notasjon etter Schönbergs retningslinjer.



Figur 117: Forstørret treklang på alle trinn i diatonisk durskala

Ut fra denne modellen ser vi at alle de fire mulige forstørrede treklanger blir tilgjengelig i C-dur, hvorav akkorden på I og III, IV og VI, V og VII trinn er identiske, indikert med buer i eksempelet. Akkorden på II trinn står derimot alene.

Fordi alle variantene av den forstørrede treklang kan oppstå innad i en tonalitet, medfører dette en del forvirring ved evaluering av progresjonstyper, en utfordring Schönberg i liten grad nevner. Vi har så langt bare to måter å oppløse en forstørret treklang på, enten ved at to av stemmene ligger over og én stemme stiger ett lite sekund til en mollakkord, eller at én stemme ligger og to stemmer stiger små sekunder til en durakkord. Hvis vi følger Schönbergs prototype fra molltonearten, vil da førstnevnte oppløsning gi en (3↓) progresjon og sistnevnte en (5↓) progresjon. Men det er åpenbart at akkordens tvetydighet, spesielt ved at den oppstår på trinn med tersavstand, gjør at disse progresjonstypene kan forveksles.

⁷¹ I Simon Sechters forklaring av de kromatiske tonene i en C-durkontekst (ved hjelp av nærliggende tonearter) er også tonene **g^b** og **a[#]** fraverende (s.45). Ytterligere kan man hevde at Voglers *naturskala* [figur 8] som inneholder tonene **f[#]** og **b** understreker at disse tonene har en særstilling i C-dur som gjør andre tolkninger kronglete.

Figur 118: Hvilken progresjonstype? etter eks. 179 c fra Harmonielehre (244).

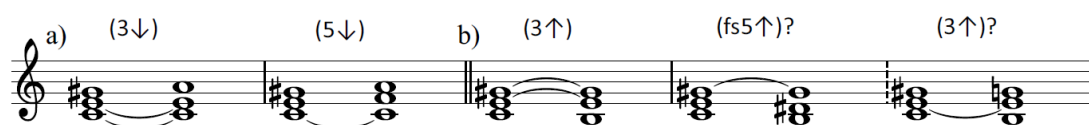
For å illustrere dette brukes et eksempel fra Schönberg som utgangspunkt **[figur 118]** hvor jeg selv har lagt til trinnanalyse. I eks a) er det åpenbart andre akkord skal tolkes som III med en (5↓) progresjon til VI, som er en durakkord. I eks b) har jeg så endret VI til å være en mollakkord (nøyaktig samme type situasjon finnes i Schönbergs eks. 179 e). Etter Schönbergs prototype burde da den forstørrede treklngen tolkes som I, men i sammenligning til eksempelet før virker III som en like tilfredsstillende tolkning (som en dominant som fører til en mollakkord istedenfor dur), hvilket ytterligere blir understreket av basstemmen. Eksempelet over demonstrer først og fremst de tvetydige egenskapene til den forstørrede treklang og at disse byr på problemer i forhold til grunnbassystemet. På bakgrunn av Schönbergs ønske om å lage et oversiktlig og objektivt system, virker det her mest naturlig å følge progresjonstypene som stammer fra akkordens opprinnelse i moll, at oppløsning til mollakkord gir (3↓) og durakkord gir (5↓). Det viktigste poenget er likevel at begge variantene tilhører de stigende/sterke progresjonstypene.

Schönberg nevner to andre oppløsninger som gir nøyaktig motsatt stemmeføring av de tidligere mulighetene **[figur 119]**. Her vil tonene som endrer plass falle istedenfor å stige. Disse progresjonene må i kontrast til dem vi kjenner være av fallende/svak karakter. Schönbergs eksempel på disse progresjonene vil her gjengis og kommenteres på bakgrunn av noen interessante observasjoner.

Figur 119: Fallende progresjoner fra forstørret treklang (245)

These resolutions are more likely to be heard as resolutions of suspensions, since they are built on a descending root progression (third upward). But they can be used as preparation for a strong progression immediately to follow. (245).

At disse kan oppfattes som oppløsning av forholdninger er viktig å legge merke til. Han søker likevel å forklare dem på grunnlag av den fallende/svake progresjonen (3↑) som her, slik som tidligere (120), beskrives som en mer melodisk progresjon. Hvis vi da ser på eks. a) første takt så er ikke denne figuren regnet som en oppløsning av tonen a^b over en C-dur akkord, men heller som progresjonene (A^b -aug - C-dur) (3↑). Vi ser slik at Schönberg likevel søker en harmonisk tolkning på tross av at han impliserer en forklaring på bakgrunn av akkordfremmede toner.⁷² I eks. b) finnes noen illustrasjoner som gir et tvetydig budskap. Første eksempel viser den noterte akkordprogresjonen (A^b -aug – e-moll), noe som gir progresjonen (fs5↑).⁷³ Andre eksempel viser derimot (F^b -aug – a^b -moll) (3↑), som gir en notert kromatisk oppløsning. Tredje eksempel gir samme resultat som første. Her kan man selvfølgelig si at notasjonen er uvesentlig i disse eksemplene, og at en (3↑) tolkning uansett må brukes slik Schönberg beskriver i sitatet over. Man kan derimot lure på hvorfor han da har valgt å notere eksemplene med så spesifikke akkorder som F^b -aug, hvis ikke han vil få frem et poeng. I disse eksemplene som er ment for å demonstrere, burde notasjonen være fremstilt slik at mine flertydige tolkninger ikke skulle vært mulig. Her er det dessuten interessant å se at han velger den notasjonen som fremmer den progresjonen han ikke beskriver i teksten flest ganger. (fs5↑) Vil også logisk nok, på tross av det forstørrede intervallet, være den naturlige motpolen til oppløsningen som blir beskrevet med (5↓). Det viktigste poenget med disse progresjonene er nok uansett å demonstrere at de er fallende/svake fremfor å tydeliggjøre en nøyaktig progresjonstype. Under vises en fremstilling av de mulige progresjonene (fra en C-aug akkord) med progresjonstypene Schönberg impliserer at beskriver disse.



Figur 120: Mulige progresjoner fra den forstørrede treklang

⁷² Et tema som senere problematiseres av Schönberg i kapittelet (XVII 'Non-Harmonic' Tones))

⁷³ Slike forstørrede progresjon vi møtte på i forige kapittel, som tydelig markerer problemer med grunnbassystemet.

I eksempelet under har jeg tatt for meg Schönbergs eks. 179 f)(244) og lagt til en trinnanalyse for å illustrer hvordan de forminskede akkordene kan brukes. Stjernene indikerer hvor han har brukt forstørrede akkorder.

The musical score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains chords, with three asterisks (*) above measures 1, 2, and 4, indicating augmented chords. The bass staff contains a bass line with notes. Below the staff is a chord analysis:

T I	\flat III	\natural V	\natural VI	\flat IV	\flat VII	III	VI	\flat VI	\flat III	I ⁶ ₄	V	I
	dor	IV	V	III	VI							
		sm	\natural	\natural VI	\flat III	V	I					

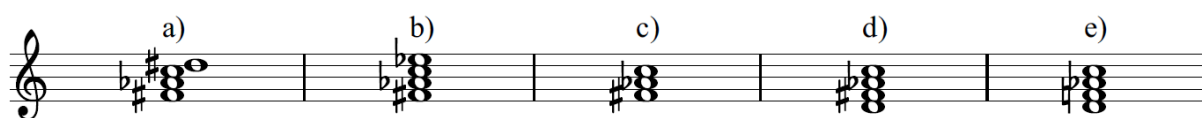
I første takt kommer det tydelig fram i notasjonen at Schönberg har hentet den forstørrede treklang fra varianttonearten (c-moll) og at denne blir brukt som en gjennomgangsakkord med progresjonen (3↑) til akkorden på V. Dette gir så to (3↑) progresjoner på rad, noe man egentlig er frarådet fra hans tidligere retningslinjer (120), men som han demonstrer i andre eksempler [figur 114]. Vi kan derimot forstå begge disse progresjonene som en utvidet variant av gjennomgangsprinsippet, hvilket gjør at progresjonen (I – \flat III – V – VI) egentlig er (I – VI) med gjennomgangsakkorder, noe som også er en grunn til at jeg ikke ser det nødvendig å registrere denne progresjonen i c-moll (**t**).⁷⁴ At akkordene på III og V trinn fungerer som gjennomgangsakkorder kan ytterligere rettferdiggjøres med den kromatisk fallende sopranstemmen. Fra takt 2-4 har jeg registrert satsen i (**dor**) region og (**sm**) region, særlig sistnevnte region er her relevant siden det oppstår en kadens i denne (takt 3-4) hvilket signaliserer en modulasjon etter Schönbergs prinsipper i *Harmonielehre*. Den forstørrede treklang i takt 3 får her en (5↓) progresjon til (**sm**) sin neapolitaner. I takt 5 møter vi på en forstørret treklang hentet fra mollsubdominantregionen (**sd**) (heller ikke registrert i eksempelet) som med en (5↓) progresjon havner på C-dur sin neapolitaner. Den signalisere videre en kadens som avslutter satsen. a-moll akkorden i takt 4 som VI blir til en A^b-aug akkord i neste takt \flat VI, og kan fremstå som en krass relasjon. Dette blir mildere av at denne forstørrede treklang også kan tolkes som V i a-moll. Med andre ord brukes den forminskede treklang her som en mild overgang. Hvis vi skal være litt kritiske mot Schönberg sitt eksempel, bør det nevnes at repetisjonen av tonen e i bassen mellom takt 4 og 5 burde vært unngått.

⁷⁴ Her brukes Schönbergs regionsymboler fra *Structural Functions* (s.168ff)

Eksempelet over demonstrer at Schönberg foreløpig ikke ønsker at eleven skal bruke den forstørrede treklang for å nå ekstremt fjerne relasjoner. I eksempelet bruker han den forstørrede treklang slik at vi fortsatt befinner oss innenfor de regionene Schönberg så langt har brukt for å beskrive utvidet tonalitet.

5.14.2 Augmented Six-Five, Four-Three, Two, and Sixth Chords, and Some Other Vagrant Chords (245-267)

Følgende akkorder blir nå utforsket [figur 121].



Figur 121: Nye tvetydige akkorder

Ved å referere akkordene i tabellen over til C-dur/c-moll kan vi forklare dem på følgende måte. a) forklares som en II_5^{\sharp} i C-dur der grunntonen og tersen er hevet, mens kvinten er senket. b) forklares som IV i c-moll der grunntonen er hevet og tersen er senket.⁷⁵ Disse to forklaringene er problematiske for Schönberg siden de er bygget på prinsippet om at grunntonen i akkorden heves, noe som gjør at vi mister den diatoniske referansen. Samtidig blir det forvirrende at to identisk klingende akkorder benevnes med ulike trinnsymboler, hvilket kan skape en forvirring om hvilken funksjon akkorden har (246). Schönberg foreslår at begge disse akkordene må tolkes som en noneakkord på II med taus grunntone. Dette gir en forminskert septimakkord der kvinten blir senket i forhold til den tause grunntonen. Slik får ikke notasjonen noen betydningen for hvilket trinn denne akkorden tilhører. Her er det igjen åpenbart at Schönberg mener at det viktigste er å vise at trinnet utgjør en faktisk funksjon subdominant/predominant. Samme problem ble tidligere diskutert med den vanlige forminskede septimakkord bygget på II med taus grunntone (s. 189ff). Han erkjenner dog at notasjonen kan si noe om akkordens opphav (implisitt som linjære prosesser), men at dette

⁷⁵ Slik forklarer Vogler denne akkorden ved hjelp av naturskalaen. [figur 12]

for ham er mindre viktig enn de harmoniske mulighetene den kan utføre (247). Akkordene i a) og b) blir av Schönberg kalt for (*Augmented six-five chord*).⁷⁶

Disse to akkordene har to vanlige oppløsninger, enten til V eller I_4^6 . I enkelte posisjoner kan det oppstå parallelle kvinter til akkorden på V (245f). Den kan videre oppløses til III (også da som bIII , både som E^b -dur og E^b -aug i C-durkontekst, med refereanse til variantonearten eller mollsubdominantregionen), en mulighet som er et følge av at akkorden kan behandles som en bidominant (246f) (Schönberg anbefaler de sterke progresjonene (5↓), (2↑) og (2↓), for oppløsning av bidominanter, etter modell fra kadensen (188)). Slik som med vanlige bidominanter kan denne akkorden imiteres på andre trinn enn der den opprinnelig stammer fra, så lenge man kan kompensere for de sterke centrifugale kreftene som oppstår (252). Akkorden klinger også identisk med en dominantseptimakkord, noe som gir den en dobbel identitet som betraktelig beriker tonaliteten (255).

Schönberg nevner at det finnes mange forskjellige navn for de akkordene som er illustrert i **[figur 121]**, begreper han tydelig ikke har noen interesse for (245). De navnene han sikter til er mest sannsynlig John Callcott sine nasjonale beskrivelser av akkordene. Overført til **[figur121]** blir da eks. b) *Tysk sekstakkord*, eks. c) *Italiensk sekstakkord* og eks. d) *Fransk sekstakkord* (Stigar, 2004, s. 324). Marc Devoto har i en revidert utgave av Piston sin harmonilære fremmet navnet *sveitsisk sekstakkord* for akkorden i eks. a) (Piston, 1987, s. 420). Devoto/Piston forklarer videre at forskjellen mellom notasjonen til eks. a) og b) har bakgrunn i hvordan akkorden skal oppløses. a) oppløses til I_4^6 i en C-durkontekst, mens b) oppløses til enten I_4^6 i en c-moll kontekst eller V i både dur og moll (Piston, 1987, s.422/425). Denne forklaringen kan underbygge hvorfor Schönberg hevder notasjonen ikke er så viktig.

Akkorden under c), som Callcott kaller for *Italiensk sekstakkord*, blir av Schönberg forklart som akkorden i b) med utelatt none målt mot den tause grunntonen (249).

Akkordene under d) og e) refererer Schönberg til som «*two other chords that also belong with the vagrant chords*» (255), noe som kan fremstå som rotete når han senere skal referere

⁷⁶ Schönberg kaller da akkorden for «augmented six-five» på bakgrunn av hvilken omvendning akkorden har i forhold til den tause grunntonen. Dette er derimot ikke den konvensjonelle måten akkorden er blitt beskrevet. Navnet kommer da heller av at intervallet «augmentnd sixt» finner sted mellom tonen a^b og f^\sharp slik som bekrrevet hos blant annet Walter Piston (Piston, 1962, s. 301). Schönberg kritisere denne måten å forklare akkorden på, siden den er mindre praktisk en hans egen som tillater oss å tenke akkorden i omvendinger målt mot den tause grunntonen (245).

tilbake til disse akkordene. Her vil jeg derfor bruke Callott sitt begrep *Fransk sekstakkord* for akkorden under d) og halvforminskede septimakkord for akkorden under e). Den *Franske sekstakkord* forklares som en septimakkord på II med hevet ters og senket kvint. Denne akkorden har derfor både elementer fra den dominantiske retning (f^\sharp) og den subdominantiske (a^b), en forklaring som minner om Sechters [*Zwitteraccord*] (s. 45). Man kan lure på hvorfor Schönberg kun nevner dette i akkurat denne akkorden og ikke de andre. Den halvforminskede septimakkorden sier han at er kjent fra mollsubdominantregionen, slik at den kan tolkes som enten II i c-moll eller VII i E^b -dur (256). Derimot blir ikke VII forklaringen videre utforsket her (255f), noe som underbygger min oppfattelse av at II er den tolkningen han foretrekker (s. 184). Han nevner at det forekommer en progresjon der både den *franske sekstakkord* og halvforminskede septimakkord gir en problematisk grunnbassforklaring. Situasjonen er som følger [figur 122] :

189

a) b) c)

d) e) f) g) h)

i)

II V II V (VI) III II III II I (VI) I

Figur 122: Hvilket trinn skal den franske og halvforminskede akkord ha i disse progresjoner? (256).

Schönberg sier at det blir problematisk å tolke den *franske sekstakkord* og halvforminskede septimakkord som II hvis denne beveger seg mot akkorden på bII (D^b -dur). Disse progresjonene blir demonstrert i eks b) og d). At en akkord på II forbindes med en annen akkord på II gir ifølge Schönberg ingen faktisk grunnbassprogresjon (257). I forrige kapittel diskuterte Schönberg på den annen side at slike forbindelser faktisk gir progresjoner hvis vi forlater det diatoniske system og bruker den kromatiske skala som referansepunkt (s.203). Videre nevner han at å forbinde forskjellige akkorder på samme trinn har blitt anvendt hyppig tidligere i boken, særlig ved at en diatonisk akkord blir til en bidominant eller forminskete

septimakkord (257). Den *Tyske sekststakkord* blir også etterfulgt av den neapolitanske sekst i eks. 188 (254).

Hvis vi vender tilbake til progresjonene i eks b) og d) foreslår Schönberg alternative tolkninger som gjør at tonen a^b kan oppfattes som grunntone (vi får da en bVI akkord i C-dur/moll kontekst). Notasjonen av disse akkordene i eks. c), e) og f) er ment for å illustrere mer tydelig at a^b må tolkes som grunntone.⁷⁷ Denne tolkningen har den fordel at den gir den stigende/sterke progresjonen (5↓). Denne forklaringen blir ytterligere forsterket av at D^b -durakkorden kan erstattes av D^b -moll som i eks. g) og h) (noe som gir en V-I tolkning i d^b -moll).

I eks. i) demonstrerer Schönberg derimot det han kaller «de vanligste oppløsningene» (5↓) (2↑) (2↓) av den franske sekstakkord og halvforminskede septimakkord som underbygger tolkningen av akkordene som II. Hvis a^b blir regnet som grunntone i disse eksemplene vil dette resultere i to fallende/svake progresjoner VI-I og VI-III, dessuten vil VI-V tolkningen gi overkomplisert notasjon (256f). Derfor foreslår Schönberg at akkorden alltid skal bli gitt trinnsymbolet II uavhengig av hvilke progresjon som følger. Dette blir forklart på følgende måte.

In the first place, our presentation is more uniform if we refer these chords, also, to the IInd degree, as we have done with so many others; to derive it from the VIth would be a novelty (*Novum*). The introduction of such a novelty would be impractical for the technical system, for actual application, even if it would be less harmful to the conceptual system. (256)

Det er åpenbart at det *tekniske systemet* her viser til hvordan vi refererer til en grunnbass basert utelukkende på akkordens tersstruktur, mens det *konseptuelle systemet*⁷⁸ i større grad prøver å lokalisere akkordens faktiske funksjon slik vi oppfatter den. Her oppstår det et problem for Schönberg siden han kan føle hvordan eks. b) og d) uttrykker en dominant-tonika funksjon, mens hans system ikke tilstrekkelig klarer å artikulere dette på en oversiktlig måte, hvilket gjør at han forlater denne tolkningen.

⁷⁷ I eks f) som illustrer den halvforminskede septimakkord tolket med a^b som grunntone, burde egentlig tonen f være notert som g^{bb} hvis akkorden skal tolkes utfra Schönbergs tersstrukturerte system. Dette nevner Schönberg kun i forbindelse med eks. g) og h) hvor eksemplene likevel ikke viser denne noteringen (256).

⁷⁸ I den tyske utgaven kalles det tekniske systemet for [*System der Behandlung*] og det konseptuelle systemet for [*System de Betrachtung*] (Schönberg, 1922, s.307).

Problemet her ligger i at han helst vil tolke den halvforminskede septimakkord til alltid å være en II akkord uavhengig av akkordens faktiske funksjon i en gitt kontekst. Hvis vi nå ser tilbake på eks i) som Schönberg brukte som argument for å tenke II ser vi at han i (2↑) progresjonen har valgt en E^b-aug akkord. Han kunne like gjerne ha valgt en E^b-dur akkord ved referanse til mollsubdominant regionen, noe som tydelig viser at (5↓) ville vært den mest logiske tolkningen her ved å tolke at den halvforminskede septimakkord har en taus grunntone. Dette gir akkordprogresjonen (B-dur – E^b-dur). Slik får vi da en dominantisk tolkning, ved referanse til E^b, noe det nærmest virker som at Schönberg med vilje prøver å unngå. Akkordprogresjonen i eks. b) og c) kan derimot ikke løses med en slik tolkning som tross alt, selv om han undertrykker den, hadde passet inn i Schönbergs system.

Schönbergs følelse av at den halvforminskede septimakkorden kan opptre som dominantisk blir tydelig hvis vi ser på dobleheten han demonstrerer at den *Tyske sekstakkord* har. Den *Tyske sekstakkord* (på bakgrunn av at den klinger som en dominantseptimakkord) kan tolkes om til en dominantseptimakkord i en annen toneart. Den *Tyske sekstakkord* i C-dur, kan omtolkes til dominantseptimakkorden i D^b-dur. Denne akkorden kan faktisk tolkes innad i en C-dur tonalitet ved hjelp av subdominant regionen, noe som gjør at denne akkorden har en dobbel funksjon innad i en tonalitet. Den samme følelsen kan derfor også bli tildelt den halvforminskede septimakkord, noe jeg demonstrerer i [figur 123].

T I IV H b-H I^6_4 V I I IV H b-H b-VI IV I^6_4 V I
sd H VI V H VI III I
Np V I V I

Figur 123: Problemer med å tolke den halvforminskede septimakkords funksjoner

I eks. a) demonstreres det hvordan den *tyske sekstakkord* blir omtolket (her demonstrert med fjerdedelsnoter) til en dominantseptimakkord som kan registreres i mollsubdominantisk og neapolitansk region. I eks. b) får da den halvforminskede septimakkord tydelig en lignende effekt, men krever som sagt en mer komplisert forklaring som ikke passer godt i Schönbergs sitt tersstrukturerte system.

Ved forklaringen over svekkes Schönbergs argument demonstrert i [figur 122] eks i) om at den halvforminskede septimakkords «vanligste oppløsninger», fordi disse oppløsningene er forutbestemt av at akkordens funksjon er representert av en *a priori* II akkord. Den kan like godt tolkes *a priori* som bVI slik som den *Tyske sekstakkord*, eller den forminskede septimakkord på II kan ha dobbeltfunksjon som dominanten til bII (neapolitaner), burde da den halvforminskede septimakkord ha nøyaktig samme mulighet.

Schönbergs omstendige håndtering av dette temaet er tydelig gjort på bakgrunn av at han er bevisst større funksjonelle sammenhenger, men at for mye fokus på slike tolkninger kan komme i veien for det praktiske. Mest sannsynlig er dette valget gjort for å skille seg fra Riemann sin pedagogikk som har en tendens til å drukne i avanserte funksjonelle forbindelser (det kan samtidig tenkes at Schönberg på dette stadiet mener at eleven må stole på sin formfølelse fremfor teorien ved sine valg av akkordprogresjoner). Ved å velge II som prototype for akkordstrukturene til *Fransk sekstakkord* og halvforminskede septimakkord, kan han enklere imitere disse akkordene og deres progresjoner på andre trinn i skalaen som demonstrert i [figur 124] (257).

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Major' and contains five chords: I, IV?, V, VI, and VII. The bottom staff is labeled 'Minor, in addition to the preceding' and contains five chords: I, IV, V, VI, and VII. The notation includes various accidentals and chord symbols.

Figur 124: Halvforminsket septimakkord og Fransk sekstakkord på alle trinn (255).

Hvis vi ser tilbake på [figur 123] kan vi legge merke til noen andre interessante tendenser. Hvordan vi nå oppfatter en progresjon avhenger av hvilken region vi faktisk hører progresjonen i. I eks. a) kan vi si at den *Tyske sekstakkorden* høres som en (5↓) progresjon i mollsubdominant og neapolitanerregionen, men hvis vi forestiller oss C som en alltid underliggende tonika, vil den *Tyske sekstakkord* til neapolitaner ($\text{II} - b\text{II}$) kunne oppfattes som en statisk grunnbass eller kromatisk grunnbassbevegelse.

Ut fra dette blir det helt tydelig at vi nå står på grensen til en diatonisk basert tonalitätsforståelse, ved at grunnbassprogresjoner stadig er av mer tvetydig karakter. Slik

fungerer Schönbergs trinnsystem på dette stadiet som et forsøk på å holde en viss praktisk orden i fenomenene vi skal utforske videre. Dette er spesielt gjort på bakgrunn av at Schönberg vil forstå hvordan mest mulig kan relateres til en toneart uten stadig å hoppe mellom tonearter (257). Med andre ord søker Schönberg å utvikle trinnteorien til å beskrive større tonale sammenhenger slik som Riemann, på samme grunnlag, så det nødvendig å utvikle funksjonssystemet (**s.59**). Som et siste innlegg før grensen overskrides trekker Schönberg inn den mye omtalte «Tristanakkorden» og problemene med å analysere denne.

Hvilket trinn tilhører Tristanakkorden? Schönberg demonstrerer problemet som oppstår her ved at vi absolutt må prøve å finne ut hvor akkorden stammer fra. Spørsmålet blir hvorvidt «Tristan akkorden» er en *Fransk sekstakkord* med ett forslag eller en halvforminsket septimakkord med gjennomgangstone (257). Første valg gjør at vi kan relatere akkorden til a-moll, mens siste valg gjør at e^b/d[#]-moll er akkordens opphav. Utfra Schönbergs eksempler fra *Harmonielehre* (255f) og *Structural Functions* (Schönberg, 1969, s.77) har jeg laget en illustrasjon for å demonstrere dette [**figur 125**]. Symbolet * betyr «akkordfremmed tone».

Figur 125:Tristan akkord analyse

Eks. a) viser tolkningen av Tristanakkorden som en *Fransk sekstakkord*, noe som gjør at satsen kan tolkes i a-moll. I eks. b) har jeg notert om akkorden slik at den illustrerer den halvforminskede septimakkord i e^b-moll på II. I dette eksempelet løses denne akkorden opp til V i e^b-moll for å illustrere akkordens tendens hvis tolket som å stamme fra denne tonearten. Jeg må nesten beklage dette siste eksempelet slik som Schönberg beklager sin tukling med Mozart tidligere i boken «*Please forgive the barbarism!*» (133).⁷⁹

⁷⁹ I takt 81-83 av Tristanforspillet henter faktisk Wagner om at vi beveger oss mot e^b-moll, ved å veksle mellom «tristanakkorden» og dominanten til e^b-moll. Denne forventningen blir så forlatt ved at «Tristan akkorden» viderføres til dominanten til a-moll i takt 84, slik som ved åpningen.

Hva er så Schönbergs poeng med å påpeke disse tolkningene? Schönberg hevder først at å tolke akkorden slik at den stammer fra e^b-moll er den verste tenkelige og mest ekstravagante tolkning man kan gjøre (257). Han vender derimot umiddelbart på flisa ved å påpeke at tonalitene a-moll og e^b-moll har flere relaterte akkorder [figur 126].

Figur 126: Relasjoner mellom a-moll og eb-moll

Poenget til Schönberg er at det er likegyldig hvor vi tolker at akkorden stammer fra, når vi vet hvor rike relasjonene mellom tonearter er.⁸⁰ Det er viktigere å forstå at akkorden er en *tvetydig akkord* som byr på enorme muligheter for omtolkning.

Later, the pupil will best take all these vagrant chords for what they are, without tracing them back to key or a degree: homeless phenomena, unbelievably adaptable and unbelievably lacking in independence; spies, who ferret out weaknesses and use them to cause confusion; turncoats, to whom abandonment of their individuality is an end in itself; agitators in every respect, but above all: most amusing fellows.

Once we abandon the desire to explain the derivation of these chords, their effect becomes much clearer. We understand then that it is not absolutely necessary for such chords to appear just in the function their derivation calls for, since the climate of their homeland has no influence on their character. (258)

Schönberg har i dette kapittelet demonstrert hvordan de nye *tvetydige akkordene* [figur 121] kan ha mange ulike betydninger innad i samme tonalitet, noe som gjør at den diatoniske måten å tolke akkorder på med grunnbassprogresjoner blir problematisk. Vi står dermed på grensen av å kunne beskrive tonale bevegelser fornuftig ved referanse til den diatoniske skala, hvilket blir problematisk for Schönbergs trinnsystem. Schönberg prøver å opprettholde en viss orden i systemet ved å vektlegge en teknisk beskrivelse av akkorder gjennom akkordens mest logiske referanse til en bestemt tonika, fremfor akkordenes lokale funksjonelle tendenser⁸¹

⁸⁰ Her kan det tenkes at Schönberg kritisere Richters elev Salomon Jadassohn sin analyse av åpningen av Tristan der hver eneste nye samklang blir analysert til å tilhøre ulike tonearter. Jadassohn tolker konsekvent de halvforminskede akkordene som VII og de franske sekstakkordene som II (Wason, 1985, s.95).

⁸¹ Dette er mest sannsynlig en av grunnene til at han heller ikke vektlegger parallelle stedfortredere

(slik som demonstrert i argumentasjonen om å tolke den halvforminskede akkord som II fremfor bVI). Derimot viser han at slik praktisk beskrivelse av akkorder kan gi problematiske analyser, slik at «Tristanakkorden» kan tolkes til å tilhøre e^b -moll. Dette blir brukt som et poeng for å påpeke at det ikke er opphavet til *de tvetydige akkordene* som er relevant, men heller mulighetene de gir. I siste instans vil da en trinnanalyse bli meningsløs.

Denne oppløsningen av diatonisk referanse leder Schönberg til å gi nye retningslinjer for å utforske de tvetydige akkordenes muligheter. Som han påpeker er det ikke lenger fornuftig å evaluere disse progresjonene utfra grunnbassen, og at stemmeføring da må substituere som utgangspunkt. Slik blir igjen, som i starten av boken, fellestoneprinsippet og stemmeføring kortest mulige vei (ofte kromatisk) et utgangspunkt for å utforske nye forbindelser.

Senere, ved alterasjon av akkorder, påpeker han på den annen side at akkorders funksjonalitet må stå i referanse til grunnbassen og ikke melodiske tendenser.

As we can see, even those alterations whose possible applications are not evident at first glance can produce good effects. Naturally, a melodic voice leading is responsible for part of this effect, and one will be inclined to consider the alterations as chromatic passing tones. But one should not, for reference to roots is always a more appropriate aid to harmonic analysis than melodic justification. The latter says something only about the origin of the chord. The former, however, gives a uniform account of its uses and its tendencies (357).

I *Structural Functions* nevner Schönberg at komponisten er i stand til å gjøre ting som ligger over vår fatteevne og er derfor utenfor analysens rekkevidde.

It must not be overlooked that harmony, besides providing structural advantages, is also capable of producing stimulating means of expression. Under such uncontrollable circumstances analysis has to resign in favour of faithful confidence in the thinking of a great composer (Schoenberg, 1969, s.91).

Schönberg gir en liste av mulige akkordrelasjoner som kan utforskes isolert, for så å prøve å bruke disse relasjonene i en sats der vi refererer til en grunntone (259). Noene av mine øvelser i å videreføre den forminskede septimakkord finnes i **(Vedlegg 2)**

5.15 De resterende kapitlene av Harmonielehre

5.15.1 (XV) Modulation to the IInd, Vth, and VIth Circle of fifths (...) (268-285)

På tross av forgående kapitlers implikasjoner om en mer utvidet tonalitätsforståelse, mener Schönberg at vi i disse modulasjonene først må arbeide med enklere virkemidler (268). Schönbergs oppfatning av at tonearter som står 2. ledd fra hverandre i kvintsirkelen har fjernere relasjoner til hverandre, leder han til å foreslå at disse modulasjonene må deles opp i flere modulasjonsledd. En slik fremgangsmåte erkjenner han at han har arvet fra Simon Sechter, og kritiserer her igjen andre metoder som kun søker å vise hvordan man kortest mulig kan gjøre en modulasjon (270). At modulasjonene her skal deles opp i flere modulasjonsledd, er først og fremst et verktøy for læring, fordi den utvidede forståelsen av tonalitet med bidominanter osv. bedre kan forklare disse modulasjonene (271).⁸² Etter at eleven har trent på modulasjoner på denne måten kan han så tilføre det utvidede akkordreportoaret gradvis. Her er det viktig at eleven er bevisst på hvilke konsekvenser virkemidlene han bruker har, og hvordan disse vil påvirke satsens forløp. Hvordan å kontrollere dette kan ikke styres av lover, men må behandles på grunnlag av elevens formfølelse (275).

Ved modulasjoner til 5. og 6. ledd benyttes også oppdeling i flere modulasjonsledd. Teknikken om å *hvile på dominanten* som ble benyttet ved modulasjon til 3. og 4. ledd i dominantens retning (flere kryss), kan her erstattes med en ny teknikk. Ved å bruke mer utvidede akkordrelasjoner tidlig i satsen kan man signalisere at man har tenkt til å bevege seg til en fjern toneart (282). Schönberg sier at dette er en teknikk han har observert hos J.S Bach.

But Bach's modulations happen, and this is very important, through preparatory passing and changing tones that suggest the key relationships. The essential point is that an apparently sudden modulation, almost without exception, has already been announced beforehand: either through a certain restlessness or looseness in the harmony or through alteration, generally enlargement, of intervals in the melody (...) (269)

Modulasjoner til fjerne tonearter innbyr til en rikere harmonikk rent stilistisk, og smidige modulasjoner slik vi har etterstrebet tidligere er ikke lengre mulig (285). I følgende eksempel

⁸² Hans fokus og utvikling av tonale regioner i *Structural Functions* viser tydelig at bevisstgjøring av hvordan progresjoner kan oppfattes i ulike tonearter ikke bare er nødvendig pedagogisk, men også analytisk. Konseptet om *svevende tonalitet* bygger nettopp på en slik dobbel analyse av hvordan progresjoner oppfører seg i to regioner samtidig.

[figur 127], som er en analyse av Schönbergs eks. 211 c) (278), forklares denne nye teknikken for modulasjon.

Figur 127: Eksempel på fjern modulasjon (278) C-B : B = H.

Ved å bruke den neapolitanske akkord ved modulasjon til dominanten, kan Schönberg signalisere at vi skal modulere til en region der toner fra denne akkorden finnes. Linjene jeg har lagt til viser at tonen e^b vender tilbake som d^\sharp og a^b blir til g^\sharp i midten av satsen. Slik kan man tenke at Schönberg mener at akkordene i 4. takt er mindre overaskende enn de ville vært om den neapolitanske akkord til G-dur ikke hadde blitt brukt tidlig i satsen. Denne fremgangsmåten mener Schönberg at skiller ham fra andre teoretikere som bruker fjernere akkordrelasjoner for faktisk å utføre modulasjonen (282).

Schönberg nevner at disse øvelsene til fjerne tonearter sjelden kan bli særlig gode, fordi slik modulasjon helst har sitt utgangspunkt i melodisk og motivisk behandling (285). Eksemplene er ment for å stimulere eleven til å utforske muligheter.

He himself should of course strive for something similar. And even if it does not turn out well, no harm is done. (my own examples are certainly not outstanding 'artistic accomplishments' and are supposed only to suggest, to stimulate; they are by no means to be considered exemplary.) What is important is: that one strives for something. Whether one reaches it is only of secondary importance. (282)

5.15.2 (XVI) Choral Harmonization (286-308)

Selv om Schönberg har visse reservasjoner mot koralharmonisering, velger han på dette stadiet å innføre slike oppgaver. Han bruker derimot mye tid på rettferdiggjøre hvorfor han gjør dette, og hva som skiller ham fra andre som bruker slike oppgaver. Hans første argument mot slike øvelser er som følger:

First of all: one does not harmonize, one invents with harmony. One then perhaps makes correction. (286)

Schönberg mener at teorien faller bort i en slik prosess og at komponisten i større grad arbeider intuitivt etter sin formfølelse. Slik kan vi tydelig se parallellen til Bruckner gjennom hans berømte sitat (**s.48**). Schönberg lager her en opposisjon mellom kalkulasjon, som teorien representerer, og det intuitive, representert av kunstneren. Schönberg rettferdiggjør dette med at det er et skille mellom en elev og en mester. Eleven må trene gjennom kalkulasjon for kanskje å nå det punktet der han kan si noe.

He still a pupil, still studying; he is simply practicing. He wants simply to advance far enough that he can say something, should he have anything to say. The pupil should think; but the artist, the master, composes by feeling (*Gefühl*). (287)

Øvelser i koralharmonisering kan derfor rettferdiggjøres, ikke som en kunstnerisk aktivitet, men heller en form for hjernetrim (305). Ved slike oppgaver er det viktig at eleven velger en melodi fra en mester, og Schönberg kritiserer sterkt andre pedagoger som selv finner opp slike melodier, som han kaller «defekte» (288). Selv nekter han å lage slike melodier:

For my part, I have no inspiration to invent melodies for harmonic exercises. If I had, I should not then have any for my compositions (...) (288).

I første rekke er det koralmelodier som skal velges, men senere kan eleven, om han ønsker, velge mer avanserte melodier av ulike komponister (288f). Ved å velge en melodi fra en mester, kan eleven sammenligne sitt resultat med originalen, og her er det viktig at eleven innser at hans resultat alltid vil være underlegen mesterens (288). Poenget med denne fremgangsmåten er at læreren ikke forteller studenten hva han må gjøre (gi estetiske normer for hva som er bra) (287).

This work is like the exercises in dissection performed by young doctors on cadavers: if they cut too deeply, nobody's hurt. (287)

Koralmelodien er artikulert på en slik måte at man får tydelige inndelinger ved fraseslutt. Disse frasesluttene blir markert av kadenser, som blir Schönbergs utgangspunkt for disse øvelsene. Eleven skal lage mange alternative kadenser på hver fraseslutt, for så å komme frem til hvilken som passer best i den større sammenheng. Her blir det utforsket kadenser til ulike skalatrinn som da i seg selv blir behandlet som tonikaer (291). Schönberg velger en Bachkoral for å demonstrere denne prosessen gradvis for så til slutt å vise Bach sin originale harmonisering.⁸³ Øvelsene skal skrives i halvnoter der Bach bruker fjerdedelsnoter. Vi har ulike kadenstyper vi kan benytte oss av, og Schönberg har utviklet en omstendig kadensklassifisering som her skal utforskes.

Schönbergs kadensprinsipper

For å forstå Schönbergs kadensprinsipper bedre, vil jeg først presentere en mer konvensjonell tolkning av kadenser som er hentet fra Walter Piston sin *Harmony* (Piston, 1962, s. 108-120).

The authentic cadence er bygget på den harmoniske formel V-I og er ofte utvidet med II eller IV foran denne formel. I_4^6 kan også interpoleres foran V-I i denne kadensen. Hvis begge akkordene i V-I progresjonen er i grunnstilling og sopranen har grunntonen i siste akkord får vi en *perfect authentic cadence*. I de tilfeller der disse kravene ikke oppfylles (ved at en av akkordene er i omvendning, eller at sopranen har en annen tone i siste akkord) kalles *imperfect authentic cadence*.

The half cadence fungerer som en *authentic cadens* med det unntak av at det er dominanten V isteden for tonika I som blir artikulert som mål. Denne kan også tilnærmes med dominantens dominant VofV.

The plagal cadence har den harmoniske formel IV-I og blir oftest brukt etter en *authentic cadence* på slutten av en sats, men kan opptre uavhengig av en foregående *authentic cadence*. II_5^6 kan også brukes som stedfortreder for IV i denne kadensen, samt kan mollvarianten av IV brukes i durtonearten.

⁸³ Det er på mange måter ironisk at Schönberg hevder at en komponist oppfinner harmoni og melodi samtidig for så å velge Bach sine koraler som modeller. Mange av Bach sine koraler skrevet over andres melodier.

The deceptive cadence er som en *authentic cadence* med det unntak at siste akkord (tonika) er erstattet av en annen akkord. Dette kan i prinsippet være hvilken som helst akkord, men den vanligste varianten er VI, IV⁶ og V⁷ofV er også mye brukt. Brukes ofte for å utvide kadensen på slutten av et stykke.

For Schönberg finnes det to grunnleggende kadens kategorier. Den første (A) heter (*authentic cadence*) [*autentischer Schluß*] og er identisk med Piston sin beskrivelse, med det unntak at hos Schönberg kan akkorden på VI også brukes i første ledd av kadensen. Den andre typen (B) er alle andre mulige progresjoner som ikke samsvarer med modellen over «*those in which the sequence is not adhered to*». Med andre ord kan hvilken som helst progresjon ha funksjon som en kadens for Schönberg

Videre kan man foreta en rekke variasjoner innenfor disse to typene, ved å (a) endre omvendingen til akkordene, (b) bruke septimakkorder og noneakkorder, eller (c) erstatte ikke-diatoniske toner slik at vi får bidominanter eller akkorder fra mollsubdominant regionen *variantmessige stedfortredere*. Man får ytterligere former ved å bruke *parallele stedfortredere* for primærtreklangerne (I, V, IV) samt variere disse trinnene slik som over. Disse kadensene kan så transponeres til andre trinn enten reelt eller tonalt.

Det er her fasinende at Schönberg for første gang faktisk forklarer hva han mener med hovedtreklanger, samt at andre trinn kan benyttes som *parallele stedfortredere* i en progresjon, noe som bare så vidt har vært hintet om et par ganger tidligere (s.173)(s.205). Det er også verdt å merke seg at bruken av stedfortredere i kategori (A) i prinsippet leder til kadenser i kategori (B), noe som ikke får noen ytterligere kommentar.

Disse kategoriene blir så brukt for å videre forklare mer spesifikke kadenstyper. Her blir det også to underkategorier. Den første kalles (*perfect cadence*)[*Ganzschlüsse*], og er en spesiell form av (*authentic cadence*) som må ha progresjonen IV-V-I eller II-V-I, også med interpolert I₄⁶ foran V, der siste akkord er tonisk. V og I kan kun bestå av diatoniske toner og de må begge være i grunnstilling. I motsetning til Pistons definisjon, spiller ikke sopranstemmens posisjon noen rolle for Schönberg, dog nevner han at det generelt i kadenser er enten kvinten eller grunntonen som brukes i siste akkord, men at tersen også kan brukes (295). Hvis en (*authentic cadence*) ikke er en (*perfect cadence*), tilhører den en ny kategori som kalles for (*half cadences*)

[*Halbschlüssen*], som da får en helt annen betydning enn hos Piston. Det samme gjelder for progresjoner som imiterer (*perfect cadence*) med andre trinn en I som mål, skjønt disse beskrives som at de ligner på (*perfect cadences*).⁸⁴ Under (*half cadence*) finnes det også andre progresjoner enn (*authentic cadence*). Dette er mer konvensjonelle former slik som (*plagal cadence*) [*Plagal-Schluss*] beskrevet som enten IV-I eller II-I og (*deceptive cadence*) [*Trugschluss*] som tidligere er beskrevet (136-143). Begge disse beskrivelsene er nesten identiske med Piston sine, dog er Pistons forklaring av (*deceptive cadence*) enda videre, men hvis vi følger Schönbergs retningslinjer kan vi i prinsippet omtransformere enhver kadens til å bli hva som helst og dermed få en like vid forståelse av den skuffende kadens. Vi kan også finne det Piston beskriver som en (*half cadence*) hos Schönberg, forklart som en (*authentic cadence*) som stopper på V.

I prinsippet betyr dette at alle kadenser som ikke er en (*perfect cadence*) må være en (*half cadence*), noe som her tydelig skiller Schönberg fra Piston sin mer konvensjonelle beskrivelse.⁸⁵ Schönbergs måte å legge dette materialet frem på kan virke noe kronglete, kanskje fordi han legger frem to oppopperende kadens kategorier. Først (*authentic cadence* - "those in which this sequence is not adhered to") og deretter (*perfect cadence* – *half cadence*). Derimot fremstår (*perfect cadence*) som en spesifikk underkategori av (*authentic cadence*) mens de typene (*authentic cadence*) som ikke kvalifiseres som en (*perfect cadence*), havner under (*half cadence*) kategorien. Under kategorien ("those in which the sequence is not adhered to") faller alle (*half cadence*), med unntak av de som er (*authentic cadence*). Her er det åpenbart ikke lett å holde tunga rett i munnen. Det viktigste jeg tror Schönberg her vil formidle, er at hvilken som helst akkordrekke i prinsippet kan utgjøre en kadens og at vi gjennom klassifisering i større grad kan bevisstgjøre differansen mellom de mer konvensjonelle og friere formene for kadenser, samt se hvordan de står i relasjon til hverandre.

I selve koralharmoniseringsøvelsene er det primært (*authentic cadence*) og særlig i form av (*perfect cadence*) som skal brukes, hvilket blir tydeliggjort gjennom Schönbergs eksempler. (*Half cadence*) kan også brukes der det trengs, men det kommer ikke helt tydelig frem om

⁸⁴ Dette er selvfølgelig tenkt utfra en monotonal tanke, der man ikke egentlig tenker at et musikkstykke modulerer, men heller har digresjoner til ulike tonearter som blir oppfattet i relasjon til stykkets hovedtoneart.

⁸⁵ I *Structural Functions* benytter derimot Schönberg seg av en kadensbeskrivelse som er mer konvensjonell, der (*half cadence*) har fått samme beskrivelse som hos Piston (Schoenberg, 1969, s.11-14).

Schönberg mener hele underkategorien av kadenser, eller den mer spesifikke typen slik som Piston beskriver, fordi det virker som Schönberg bruker samme begrep om to ulike ting. Dette blir videre bekreftet av at han sier at (*deceptive cadences*) også kan brukes ved enkelte tilfeller, noe som da burde vært underforstått hvis Schönberg snakket om den mer utvidete kategorien av (*half cadences*) (308).

Ved utforming av selve koralen påpeker Schönberg at den kan oppfattes som en stor utvidet kadens (290) der man ved hvert kadenspunkt kan behandle ett trinn i skalaen som om det var en tonika (291). Derfor bør man være nøye med å forberede disse tonale digresjonene til ulike trinn ved å bevege seg inn i kadensmålets toneart et stykke før kadensen (forberede kadensen). Dette er selvfølgelig ikke alltid mulig, og det kan tenkes at man vill oppnå en krass effekt ved plutselig å svinge ut til en annen toneart (301f). For å oppnå en balansert utvidelse av kadensen er det viktig at åpningen av koralen er avbalansert tonalt, ofte med kadenser på I og V trinn. I mellomdelene kan man ha større variasjon av trinn særlig ved bruk av VI og III. I kadensene som nærmer seg slutten bør man sikte mot de subdominantiske regioner IV og II, og siste kadens må selvfølgelig slutte på I (291f/300). Hvis man må repetere kadenser på samme trinn, særlig hvis melodien er lik, bør man forsøke å variere harmoniseringen (297).

Ut fra disse retningslinjene kan det tenkes at man ender opp med følgende kadensplan I-V-III-VI-IV-II-I. Slik ser vi at Schönbergs ideal om å oppnå variert bruk av trinn i øvelsene videre benyttes som en overordnet struktur for koralen.⁸⁶ Ved de siste tre kadensene anbefaler Schönberg den sekvensen som her er gitt på bakgrunn av at IV-II gir en sterk (3↓) progresjon og II vil nødvendigvis bevege seg mot V før kadensen mot I, noe som også gir sterke progresjoner.⁸⁷ Her sier Schönberg at idéen om progresjoner utvider seg fra akkord til akkord til å omfatte hele fraser (299). Dette underbygger oppfattelsen om at Schönbergs progresjonsøvelser kan forstås både på et detaljert akkordgramtikkplan og i en større utvidet forstand (**s.110**), som på mange måter minner om Schenkers prolongering av trinn. Denne idéen blir i *Structural Functions* utvidet med konseptet om monotonalitet. En egen harmonisering etter Schönbergs retningslinjer finnes i (**Vedlegg 3**)

⁸⁶ Modellen samsvarer med Bruckners utvidete kadens (**s.49**).

⁸⁷ Bacheksempelen han referer til har derimot omvendt struktur i slutten II-IV-I, noe Schönberg bruker som et poeng for å forklare at man ikke skal følge denne planen slavisk, og som en demonstrasjon på hvilke andre faktorer som påvirker Bach sitt valg (299).

5.15.3 (XVII) 'Non-Harmonic' Tones (309-344)

Vi møter her et høyst filosofisk og polemisk kapittel som stiller spørsmål ved bruken av akkordfremmede toner i en harmonilære. Schönberg er klar i sin mening:

Harmony, its theory, its pedagogy, is concerned with non-harmonic tones! But non-harmonic matters have just as little place in a textbook of harmony as do non-medical matters in a textbook of medicine. (...) Either there is no such thing as non-harmonic tones, or they are not non-harmonic. (309)

Mener Schönberg for alvor at akkordfremmede toner ikke eksisterer? Her kan vi si både ja og nei, og dette er viktig for å oppklare hvorfor dette kapittel ofte blir omtalt nedsettende.⁸⁸ Hvis vi kjøper Schönbergs prinsipper om en absolutt harmonilære der andre faktorer er fraværende, må selvfølgelig også akkordfremmede toner være med på denne listen. Vi må derimot huske at alt handler om perspektiv. Schönberg har tidligere påpekt at vi kan forstørre noe distansert for å se på detaljer, hvilket er *Harmonielehre* sitt utgangspunkt, men vi kan også ta et skritt bakover og få overblikk og perspektiv på det vi undersøker (11). Både i *Harmonielehre* og andre tekster bruker derfor Schönberg akkordfremmede toner, men dette innebærer et annet perspektiv. Relativitet blir her et filosofisk utgangspunkt slik som med konsonansen og dissonansen i kap. III. Spørsmålet blir da: hva er en akkord og hva er stemmeføring? Det blir åpenbart at dette er relativt for Schönberg, det kommer an på hvilket perspektiv man har. Senere kommenterer han at alt i et musikkstykke, med unntak av første og siste tonika, kan oppfattes som gjennomgangsfenomener hvis man ønsker (352).

Er virkelig akkorder et «tilfeldig» produkt av stemmeføring, og er det kun bestemte akkordstukturer som har rettigheten til å kalle seg selvstendige akkorder? Schönberg poengterer at teorien lenge har prøvd å klassifisere akkorder på et naturvitenskapelig grunnlag hvorav man enkelt finner durtreklingen, mens derimot molltreklingen blir vanskeligere, noe som ledet mot hypotesen om undertonrekka. Vi har dermed allerede problemer med mollakkorden, dette leder derfor til enda større problemer med forminskede og forstørrede akkorder, samt septimakkorder (312). Schönberg sikter tydelig både mot Riemann som kun mente at dur-og mollakkorden var selvstendige akkorder, mens alle andre samklanger må forklares som en variant av disse (**s.61**), og Schenker som mente at kun

⁸⁸ Robert W. Wason mener at Schönbergs bruk av begrepet "accidental harmonies" er uheldig i hans resonnerment, samt at hans teori nå utvikler seg slik for å underbygge hans egen musikk som eksemplarisk (Wason, 1985, s. 142).

treklangen kunne være selvstendig (Schenker, 1964, s.188). For ham var septimakkorder og noneakkorder produkter av stemmeføring og derfor ikke selvstendige akkorder. For Schönberg betyr ikke det faktum at en akkord er mere kompleks at den ikke kan være selvstendig, vi kan heller snakke om mer komplekse akkorder slik vi snakker om mer komplekse konsonanser.

Schönberg stiller spørsmål ved om noe kan være tilfeldig i en vellkonstruert organisme (311). Man kan her si: Hvis noe er tilfeldig i en komposisjon, hvorfor har da komponisten valgt å skrive det? Dette demonstrerer han i en analogi der noe som først kan virke tilfeldig, som at en mann blir truffet av en fallende takstein, faktisk er et produkt av to ikke tilfeldige hendelser. At taksteinen er løs gjør at den på ett eller annet tidspunkt må falle pga tyngdekraften, og at mannen passerer under er en konsekvens av at han må flytte seg fra A til B. Er det da tilfeldig at mannen blir truffet? Det kommer an på hvilket synspunkt man tar (310). En slik analogi har tydelig noen form for spirituelle eller åndelige undertoner. Dette kan på mange måter sammenlignes med hvordan Schönberg beskriver sin egen komposisjonsprosess som intuitiv og at det i denne prosessen oppstår forbindelser i verket som han selv ikke har vært bevisst, men som han likevel har funnet i etterkant (**s.114**). Er så disse forbindelsene tilfeldige?

Schönberg angriper i dette kapittelet særlig Schenker sine teorier noe, Carl Dahlhaus belyser i sin artikkel *Schoenberg and Schenker* (1974). Dahlhaus påpeker at både Schenker og Schönberg ikke klarte å sette seg inn i hverandres situasjon i debatten om akkordfremmede toner. I stedet benyttet de begge seg av eksempler løsrevet fra hverandres bøker for å ydmyke hverandre (Dahlhaus, 1974, s. 211).⁸⁹ Begges teorier var rotfestet i samme ønske om å forklare musikalsk sammenheng. Schenker var på sin side opptatt av å forklare musikk på bakgrunn av tonal sammenheng/logikk, mens Schönberg på sin side var opptatt av motivisk sammenheng. De tar begge utgangspunkt i en historisk forklaring der Dahlhaus påpeker at både tonal og

⁸⁹ Selv om Schönberg mener at han stort sett var uenig i Schenkers teorier, må han likevel ha funnet hans tanker verdifulle og stimulerende. I et brev til Hugo Leichtentritt hvor han sender en liste med tyske teoribøker som interesserer ham, nevner han først og fremst alle Heinrich Schenkers skrifter. Det er verdt å merke seg at ingen av Hugo Riemann sine bøker er på denne listen. Derimot nevnes den progressive funksjonsteoretikeren Herman Erpf (Schoenberg, 1964, s.206f). I et annet brev, til Josef Rufer, påpeker Schönberg sin misnøye med den generelle kunnskapen om musikalsk form, hvorav han anser seg selv og Schenker som de eneste med kompetanse på området (ibid, s. 154). I *Harmonielehre* nevner han også sin respekt ovenfor Schenker, særlig siden han elsker og forstår den gamle kunsten slik som Schönberg selv. Schönberg mener derimot at Schenker tar feil ved å være for nostalgisk og hevde at «alt var bedre før» (408f).

motivisk utvikling har vært viktig, og hvor motivisk sammenheng fikk mer fokus i løpet av 1800-tallet (ibid, s. 214). Dette leder da til helt ulike mål for deres teorier

Schenker, for whom the nature of a matter is comprehended in its origin, seeks the law concealed behind the manifestation. Schoenberg on the other hand, aspiring more to ends than to origin, follows the consequences that emerge from a musical idea. His traditionalism consists less in the discovery of the past in the present than in the discovery of the future in the past (ibid, s. 215).

Dahlhaus påpeker at Schönberg burde tatt utgangspunkt i motiviske og kontrapunktiske prosesser for å rettferdiggjøre ny musikk. Dette var derimot ikke nødvendig for Schönberg fordi han mente at en slik forståelse av ny musikk var en selvfølge. Det som plaget ham var å finne en måte å rettferdiggjøre at nye samklanger kunne være av funksjonelle og ikke bare av gjennomgående karakter (ibid, s. 213). Først med 12-tonemetoden kunne Schönberg selv hevde å ha funnet en funksjonell forklaring på ukonvensjonelle samklanger som et produkt av den frigjorte dissonansen, noe Dahlhaus mener at er ukorrekt.

It was this problem that he later – incorrectly – believed to have been solved by twelve-note methods. Schoenberg, who dissolved tonality, nevertheless strove against abandoning the function which it had fulfilled (ibid, s. 214).

Tidligere, i kapittel XIV, nevner Schönberg at evaluering av forbindelse mellom tvetydige akkorder i mange tilfelle nettopp må rettferdiggjøres på melodisk fremfor harmonisk grunnlag (grunnbassprogresjonen fungerer ikke lenger som en god målestokk) **(s.225)**. Samtidig fremmer han et teknisk fremfor konseptuelt system selv om det er viktig å tenke konseptuelt **(s.220)**. Begge disse valgene er med på å underbygge ytterligere problemer med å forklare enda mer kompliserte samklanger, noe som leder Schönberg fra å forlate forsøket om en ny teori på dette stadiet. Senere påpeker han at ny musikk nå befinner seg på et generalbasstadiet hvor teknisk beskriving er det eneste som er mulig **(s.244)**

Schönberg konkluderer dermed ikke med å foreslå noe nytt system, men dweler heller ved at separasjon av harmonilære og kontrapunkt er problemet, men at å blande sammen disse disiplinene er for komplisert. Dette fører så Schönberg til å ta en helomvending der han på pedagogisk grunnlag likevel introduserer og forklarer akkordfremmede toner på en konvensjonell måte, dog advarer han sterkt mot å ornamentere harmoniske satser med

akkordfremmede toner. Hvis man skal bruke slike toner må de oppstå samtidig med komponeringen av satsen.

There is a certain exercise which, as it is given in almost all textbooks, I have to reject: in it the pupil is to add decorative suspensions and passing tones to a phrase already sketched out in half or whole notes. This assignment is ridiculous, inartistic to the highest degree. This decoration with ornaments, 'tattooing'. As Adolf Loos says, is a childish activity. I have no objection if the pupil undertakes an occasional correction in a piece he has completed, in which there are already passing tones and suspensions *that occurred to him simultaneously with the melody, as harmony*. He might, for example, improve a stiff-sounding connection with a passing tone or a faltering rhythm with a suspension. There is little to criticize in such corrections. But what the pupil must strive for is the ability *to invent* these non-harmonic tones *together with the rest of the harmony*. (339f)

5.15.4 (XVIII) A Few Remarks Concerning Ninth Chords (355-349).

Selv om Schönberg ikke klarer å lage en ny teori for å forstå komplekse samklanger i forhold til grunnbasssystemet, kan han gjennom sin resonering likevel gi aksept til enkelte akkordstrukturer som av andre teoretikere er uakseptable.⁹⁰ Schönberg gir slik aksept til noneakkorden basert på logiske og praktiske argumenter. Han kritiserer andre teoretikers resonnement på dette tema.

Theory too willingly says: ninth chords do not appear in inversions, hence they are bad; or: ninth chords do not appear in inversions, hence, they just don't exist. Of course, the other way would not be right, either: namely, that the theorists should invent the inversions of the ninth chords rather than wait for the composers to do so. Theory cannot and may not take the lead. (345).

Dette sitatet fungerer som et dobbelt argument for Schönberg noe han viser med referanse til sin strykersekstett *Verklärte Nacht*. I dette stykket skriver Schönberg en noneakkord i fjerde omvendning [**figur 128**] (eks. a) 2. takt, første akkord), noe han mener at han gjorde ubevisst ved å skrive etter sitt øre. Denne akkorden skal så ha ledet konsertforeningen til å nekte å fremføre stykket siden denne akkorden ikke eksisterer. Derfor måtte fremførelsen utsettes. Da den først ble fremført var det ingen som la merke til denne akkorden (346). Slik kan Schönberg argumentere for at noneakkorden i fjerdeomvendning er mulig, samt at han selv oppdaget den intuitivt og ikke teoretisk. Dermed tar Schönberg et skritt lenger enn det Bruckner gjorde ved å tillate denne omvendingen (**s.49**)

Therefore, as I said, the ninth chord and its inversions exist today, or at least they can exist (346).

Den passasjen fra *Verklärte Nacht* Schönberg referer til er et ypperlig eksempel for å illustrere flere av temaene som Schönberg i de siste kapitlene har streift innom. Skal vi tolke Schönbergs passasje på bakgrunn av et teknisk eller konseptuelt system og hva er det han selv gjør? Er akkorden han omtaler faktisk en noneakkord i fjerdeomvendning? Kan denne passasjen også tolkes mer lineært a lá Schenker og er dette en bedre tolkning?

⁹⁰ Den norske komponisten David Monrad Johansen har uttalt at han fikk «et annet rommelig syn på det harmoniske system», hvorav særlig Schönbergs kapittel om noneakkorden gjorde «sterkt inntrykk». Han forklarer hvordan dette kapittelet hadde direkte påvirkning på noen av hans komposisjoner (NRK, 1964).

a) Teknisk system [System der Behandlung]

Dm/A A7 Ab9/Bb G9/B C9 DbΔ7#5 D°7 B° G#° Dm/A A7

I⁶₄ V b-V IV VII b-I + II I⁶₄ V

b) Konseptuelt system [System der Betrachtung]

I⁶₄ V + IV VII III -VI II I⁶₄ V

c) Neo-Schenckeriansk analyse

V

Figur 128: Analyse av *Verklärte Nacht* takt: 41-45. (Bessifringen er med engelske notenanavn)

I eks. a) illustres en teknisk tolkning der alle samklanger leses som akkorder gjort på bakgrunn av Schönbergs notasjon. Dette kan rettferdiggjøres av at Schönberg mener akkorden på første slag i takt 2. er en noneakkord i fjerdeomvending slik som notasjonen uttrykker. Som vi kan se resulterer dette i en trinnanalyse som ikke sier mye om hva vi hører, men som bare representerer akkorden som en besifring som også vises over akkordene. Den eneste forskjellen fra besifringen er at trinnanalysen tar hensyn til tause grunntoner i forminskede septimakkorder. Hvis vi beveger oss mot et mer konseptuelt system som Schönberg tidligere

beskriver (s.220f), kan vi derimot få en tolkning som kanskje sier mer om hva vi hører, eller hva vi kan innbille oss at vi hører.

I eks. b) illustreres et slik forsøk. Her blir den omdiskuterte noneakkorden i takt 2. derimot tolket som en D^9 -akkord med taus grunntone samt hevet og senket kvint (her er notasjonen endret for å illustrere). En slik tolkning kan gjøres på bakgrunn av at en dominantseptimakkord (A^{b7}) ifølge Schönberg kan tolkes som en *Tysk sekstakkord* (D^9). En slik analogi må da kunne videreføres til en noneakkord. Samtidig illustrerer han senere i boken hvordan en kvint kan være både senket og hevet samtidig i en dominantnoneakkord [figur 130]. Denne tolkningen gir da en logisk ($5\downarrow$) progresjon til neste akkord (en tolkning stemmeføringen også underbygger). Slik kan man argumentere for at Schönbergs noneakkord i fjerde omvendning i realiteten ikke er det den ser ut som og kan forklare hvorfor ingen i publikummet reagerte på den, fordi den i realiteten er en alterert form for dominantnoneakkord på første trinn i tonearten (en form for subdominantens dominant). Denne tolkningen gir videre en fallende kvintsekvens hvor siste akkord i tredje takt kan tolkes som en F-dur akkord der basstemmen fungerer som en kromatisk gjennomgangstone (eventuelt en F-dur akkord med både ren og forstørret kvint). Første akkord i 4. takt kan tolkes som en halvforminsket septimakkord med taus grunntone *b* hvor tonen *c* fungerer som en forholdning. Denne forminskede septimakkorden omtolkes så i løpet av takten til å ha den tause grunntonen *e*. En slik tolkning gjør at vi får en komplett fallende kvintsekvens (I-IV-VII-III-VI-II-V) mellom dominantkvartsekstakkordene som rammer inn passasjen.

I eks. c) vises en Neo-Schenckeriansk analyse. Her kan hele passasjen tolkes til å være én eneste stor lineær utbrodering av en kadensiell kvarsekstakkords vei mot å bli en dominantseptimakkord. Figuren illustrer også at både bass-og sopranstemmen beveger seg kromatisk mot hverandre, noe som kan rettferdiggjøre en tolkning av Schönbergs akkorder i denne passasjen som lineære.

Hva sier så disse tre forskjellige tolkningene? Alle tre illustrerer tre ulike perspektiver, hvorav de belyser ulike sider av musikken, og som vi vet mener Schönberg at ulike perspektiv gjør at vi verdsetter ting ulikt. Den første kan sies å være på et rent detaljplan der akkordene blir tolket utfra tradisjonell tersstabling. Den andre, som befinner seg på et mellomplan, prøver å forklare hvordan disse akkordene opererer funksjonelt/auditivt og understreker dermed alle

akkordenes egenverdi i frasen. Den siste tolkningen tar et fugleperspektiv og viser at enkeltakkordenes egenverdi ikke er viktig, men at det heller er den lineære stemmeføringen i ytterstemmene som er med på å prolongere en eneste stor dominantfunksjon. Dermed kan man si at alle tre tolkninger gir verdifulle resultater.

De to siste tolkningene (b og c) prøver å illustrere hvordan vi kan oppfatte satsen rent auditivt. Kan vi da si at den ene tolkningen er bedre enn den andre? Hvis vi lytter til Schönbergs egen innspilling av stykket (strykeorkesterversjon) kan vi kanskje komme nærmere et svar på dette spørsmål (Schönberg, 1928). Det interessante med Schönbergs innspilling er at han bruker veldig god tid i denne passasjen, nærmest så god tid at man kan stille spørsmål ved om man egentlig oppfatter de kromatiske linjene i ytterstemmen.⁹¹ Det kan heller virke som han vektlegger akkordens ekspressive klangegenskaper. Slik kan kanskje tolkning b) samsvare i større grad med Schönbergs intensjoner enn tolkning c). Med tanke på at hele debatten mellom Schenker og Schönberg omhandler perspektiv virker dette som plausibel gjetting. Det kan dog også tenkes at Schönberg ikke ville vært fremmed for perspektivet i c), men heller åpen for at det kun fremmer et annet perspektiv.

⁹¹ Schönberg bruker ca 25 sekunder på denne passasjen. Til sammenligning bruker Pierre Boulez (Boulez, 1985) og Daniel Barenboim (Barenboim, 1995) begge ca 20 sekunder. Zubin Mehta bruker ca 16 sekunder (Mehta, 2012).

5.15.5 (XIX) Some Additions and Schematic Presentations to Round out the System (350-389)

Schönberg innfører her retningslinjer for å utforske flere akkordstrukturer og kombinasjoner, samt diskuterer nye teknikker for komposisjon. Jeg vil her kommentere noen av de mest relevante og problematiske stedene.

Schönberg har tidligere vært inne på tanken om at en akkordprogresjon i form av en klisjé kan endres på bakgrunn av forventingene den stiller lytteren ovenfor. Her nevner han spesielt hvordan å eliminere et mellomledd i en klisjéprogresjon, særlig kadenser, kan være mulig på bakgrunn av denne resoneringen (359). Slik kan man si at vår kultur særlig gjennom disse normative klisjéene, kan fungere som brensel for utvikling av vår musikalske forståelse. Schönberg spekulerer i hvorvidt den autentiske kadensen IV-V-I kan ha vært et produkt av en ellipse ved at II i progresjonen IV-II-V-I ble eliminert. Han går enda lenger ved å foreslå at de plagale kadensene IV-I og II-I kan være produkt av å eliminere midterste ledd i de autentiske kadensene IV-V-I og II-V-I (359). Schönberg beveger seg her inn på tanker om at de plagale kadensene kan oppfattes som strukturelle, noe han såvidt henter om tidligere (306f)

Det blir gitt øvelser i å forbinde alle dur-og moll treklanger med hverandre (alle progresjonstyper testes først fra en C-dur treklang, så c-moll treklang) (361). Dette gjøres først uten tonal referanse, deretter demonstreres det hvordan man kan utforske slike progresjoner i små fraser.

Schönberg nevner at Robert Neumann skal ha påpekt at han ikke gir tilstrekkelige retningslinjer for hvordan enkelte mollakkorder står i relasjon til en tonika. Han nevner da særlig mollakkorder på d^b , e^b , f^\sharp/g^b , a^b og h^{92} treklanger i relasjon til en C-dur tonika. Schönberg ser denne kritikken som korrekt, og påpeker at det ikke er noen direkte relasjon. Generelt sier han at alle de akkordene som nevnes over i durform blir forklart gjennom bidominanter og mollsubdominantregionen. Videre kan mollvariantene av disse akkordene forklares gjennom en stedfortrederprosess som endrer molltreklanger til dur og motsatt. Disse mollakkordene kan også forklares som en slags mollsubdominant til mollsubdominanten med prototype i mollsubdominanten IV. trinn. Dette er dog en veldig fjern relasjon. En siste løsning blir heller å ta utgangspunkt i den kromatiske skala fremfor den diatoniske som referansepunkt, en tankegang som ikke blir utforsket videre i *Harmonielehre* (384ff).

⁹² Hos Riemann Regnes h-moll som en nært beslektet akkord i forhold til C-dur tonika [figur 37]

Av spesiell interesse er Schönbergs forsøk på å forklare progresjonen fra en dominantseptimakkord på IV til I (C: F⁷ – C-dur), basert på imitasjon av den forminskede septimakkord. Schönberg viser følgende figur og forklarer den slik [figur 129]:

Figur 129: Dominantseptimakkord på IV trinn med oppløsning til I (382)

[a] reminds us very much of Example 315b and is familiar to us as 315c, as one of the resolutions of the augmented six-five (four-three) chord. Moreover, it occurs also with the lowered fifth (*d^b* – 315d) or as a kind of ninth chord (315e) Indeed, even 315f is nothing uncommon. This progression can give valuable assistance with modulations. The first chord has dominant character here, so to speak, in spite of the descending bass progression. (382)

Schönberg mener her at den fallende (5↑) progresjonen i a) kan oppfattes som en dominant-tonika på bakgrunn av b) den forminskede septimakkord og c) den tyske sekstakkord sin oppløsning til samme akkord. For å forstå hva Schönberg mener må vi huske a den tyske sekstakkorden av Schönberg har en tonal prototype som II, noe som gjør at progresjonen i eks. c) mest naturlig må tolkes som II-III i d-moll, hvilket gir den sterke progresjonen (2↑). Utfra Schönbergs logikk kan denne progresjonen imiteres på andre trinn noe som da gjør at eks. c) også kan tolkes som VII-I i F-dur. Fordi eks. c) viser forbindelse av de samme samklangene som i a) kan tilsynelatende progresjonen IV-I i a) også tolkes som VII-I. Vi merker her at det igjen blir konflikt mellom Schönbergs tekniske system som beskriver det han ser, og det konseptuelle som beskriver det han hører. Schönberg har også tidligere advart mot at imitasjon av progresjoner på andre trinn enn der de opprinnelig har oppstått, krever varsom behandling for å opprettholde den tonale balansen (252). Dette kommer nok av at progresjonen der den oppstår har bygget opp tonale forventninger i form av en klisjé. Akkorden slik den fremstår i c) har derfor opprinnelig en dominantisk/bidominantisk funksjon, som i dette eksempelet gir en skuffende oppløsning. At denne tendensen så kan overføres til å representere en dominant-tonika oppløsning er derimot en ganske stor funksjonsforandring.

Dette kan forsvares ved at progresjonen i forhold til F-dur gir VII-I, hvor VII kan oppfattes som stedfortreder til V.

Ved sin introduksjon av ytterligere midler for modulasjon kommenterer Schönberg at det for ham er mer viktig å vise hvordan modulasjoner kan oppfattes i forhold til en sentral tonika, på bakgrunn av hvordan modulasjoner fremstår som digresjoner som alltid vender tilbake til tonika i avrundede former av den gamle kunsten. Dette er en tanke som blir ytterligere utforsket i hans teori om monotonalitet fra *Structural Functions*. En annen mulighet der en overordnet tonika ikke er styrende, har vist seg mulig særlig gjennom operaformen, leder frem mot konseptet om *kansellert tonalitet (suspended tonality) [aufgehobene Tonalität]*⁹³ (369f). Her sikter nok Schönberg først og fremst til Wagner som eksempel på at tonale sammenhenger blir ofret fremfor motivisk og tematisk sammenheng. Senere påpeker han at det var Wagner som sto for overgangen mellom de tolv-dur og molltoneartene til tolv kromatiske tonearter (389).

Schönberg nevner også her noen egne estetiske meninger om harmonikk som er av relevans.

I believe that harmonic richness does not come about by going through a great many keys, but by making the *riches possible use of the degrees*. In this sense a chorale of Bach is harmonically richer than most modern compositions (...) Rich, varied use of the degrees (*Stufenreichtum*) is thus the most essential feature of the harmonic art. (370)

Med dette kommer det fram hvorfor Schönberg oppfordrer eleven til å variere trinn helt fra starten av boken. Dette estetiske idealet kan nok ha sine røtter i den Brahmske estetikken hvor variasjon holdes høyt. At Schönberg finner harmonisk rikdom først og fremst i variert bruk av trinnene i en toneart (i de første øvelsene skal ingen trinn repeteres) peker også tydelig frem mot 12-toneestetikken der variasjon mellom de tolv tonene er essensielt.

Schönberg legger frem noen forslag om hvordan man kan bygge en teori basert på den kromatiske skala. Generelt kan *Harmonielehren* brukes som modell opp til det punkt der vi ender opp med 12 kromatiske skalaer som et resultat av Wagners musikk, hvorav den harmoniske signifikansen enda ikke er mulig å forklare, noe Schönberg tydelig kom frem til i

⁹³ Se (s.167f)

kap XVII. Siste ledd vil være å ende opp i kun én polytonal kromatisk skala (389), hvor Schönberg åpenbart alluderer frem mot sin egen 12-tone teori.⁹⁴

Han hevder også at den nye musikken nå har beveget seg inn i en polyfonisk stil hvor harmonisk funksjon ikke lett kan forklares ved referanse til trinn. Dermed kan det hende at man nå heller må klassifisere akkorder på en beskrivende måte som generalbassen gjorde (389). På mange måter skjer dette til en viss grad gjennom Schönbergs tekniske trinnsystem som kategoriserer akkorder etter trestruktur. Vi har dog sett at slik teknisk beskrivelse blir mer krongletes jo nærmere vi beveger oss utvidet tonalitet og blir nærmest meningsløs i *kansellert tonalitet (suspended tonality)* hvor det tonale sentrum intensjonelt unngås. Med Neo-Riemannske teorier (**s.264f**) har man i senere tid prøvd å bevege seg i den retning at man kan evaluere akkordpogresjoner i forhold til hverandre fremfor i forhold til en tonika.

⁹⁴ Denne listen om forslag til en teori over den kromatiske skala ble først med i 3.utgaven fra 1922.

5.15.6 (XX) The Whole-Tone Scale and Related Five and Six-Part Chords (390-398)

Schönberg spekulerer i opphavet til heltoneskalaen, samt akkorder som kan dannes fra denne. Han tror i motsetning til mange andre at denne skalaens popularitet rundt hans egen tid ikke er et resultat av påvirkning fra «eksotiske kulturer»

As for myself, however, I have never been acquainted with exotic music. My connection with these people could only be telepathic, at most; for I have made no use of the other media of cultural exchange. (390)

Derimot er den et naturlig produkt av musikkens utvikling. Hvis vi husker tilbake nevner Schönberg at den forstørrede treklang er et produkt av vår tukling med de diatoniske skalaene, og det er nettopp denne akkorden som sto som døråpner for heltoneskalaen (390f). Hvis vi har en dominantnoneakkord hvor vi både senker og hever kvinten kromatisk, får vi en komplett heltoneakkord.



Figur 130: Heltoneakkorden (392).

Slik forklarer Schönberg hvorfor så mange komponister slik som han selv, Strauss, Debussy og Pfitzner kom fram til heltoneskalaen og deres akkorder uavhengig av hverandre (392f).

Schönberg mener at Debussy og Strauss bruker denne skalaen som et impresjonistisk eller ekspressivt virkemiddel (som selvfølgelig ikke må være negativt (397)), mens de i hans egne verk er av harmonisk og melodisk signifikans (393). Heltoneskalaen har på mange måter ledet komponister til å lete etter og konstruere egne eksotiske skalaer, noe Schönberg er kritisk til, dette på bakgrunn av at en slik fremgangsmåte er basert på kalkulasjon fremfor innovasjon og intuitivitet. Her nevner han Georg Capellen, Bussoni og Felix Weingartner som komponister som arbeider slik (395f).

But I do not believe one has to set up special scales to arrive at these and other sorts of melodic figures, that one has to prefabricate what ought to be invented, because I know for sure that it can be done differently, and because I firmly believe that one must not compose that way. Invention, but not calculation! One may compose by taking thought, but one must not

deliberately observe how one is thinking. One can create freely within a tonality (*Tonart*) only if there is the feeling for this tonality in the unconscious. (395)

Schönberg skulle derimot senere i 1923 angre på dette utsagnet, og særlig sin kritikk mot Weingartner som hadde forskjellige skalaer klistret over sin pult når han arbeidet. Han skriver:

(...) It is by no means impossible to compose that way. However, the [musical] result is more important; that alone is to be judged, and not how it was achieved. If the result is good, then the method must have been correct. (396)

Det er tydelig at Schönberg var tvunget til å skifte holdning på bakgrunn av sin egen 12-tone teori, som han selv høstet mye kritikk for. Han skriver følgende i artikkelen *Hart and Brain in Music* (1946):

It is perhaps necessary to show also some melodies of my later period, especially of the composition with twelve tones, which has earned me the title of constructionist, engineer, mathematician, etc., meaning that these compositions are produced exclusively by the brain without the slightest participation of something like a human heart. (Schoenberg, 1975, s. 69ff)

I denne artikkelen understreker han at man både kan arbeide kalkulert og intuitivt «med hjernen og hjertet», og at dette er prosesser som går om hverandre. Hvor kompleks eller enkel en passasje er sier derimot ikke noe om den ble komponert spontant eller med kalkulasjon (ibid, s. 74f).

At Schönberg vegret seg for å undervise i 12-tonemetoden, samt at det ikke ble utgitt noen lærebok om temaet, kan da ha hatt sin bakgrunn i at han fryktet at mange ville misbruke metoden som en måte å kunne lage musikk på en kalkulert og kjølig måte. At det kun var elever som hadde studert hos han lenge som fikk undervisning i moderne teknikker springer nok fra slike motiver, han ville at elvene skulle absorbere 12-toneteknikken på en slik måte at de kunne arbeide fritt innenfor dens rammer, noe som krever en lang dannelsesprosess med forankring i tradisjoner og historisk utvikling. 12-tonemetoden var heller ikke ment som et verktøy for at det skulle bli lettere å komponere, men heller vanskeligere:

But, though it seems to increase the listener's difficulties, it compensates for this deficiency by penalizing the composer. For composing thus does not become easier, but rather ten times more difficult. Only the better-prepared composer can compose for the better-prepared music lover. (ibid, s. 215)

5.15.7 (XXI) Chords Constructed in Fourths (399-410)

Schönberg spekulerer i om det er mulig å bygge et system på kvarter fremfor terser. Han mener at et slik system vil kunne forklare enkelte fenomener bedre en terssystemet, men på den annen side gjøre andre fenomener som er enkle i terssystemet komplekse (treklangen c-e-g vil i kvartsystemet være en kompleks struktur). Schönberg forlater derfor idéen om et nytt kvartsystem til fordel for midlertidig å prøve å forklare kvartharmonikk innenfor terssystemet (399).

Schönberg mener at kvartakkorder oppsto som et impresjonistisk uttrykksmiddel før det ble standardiserte tekniske fenomener innenfor musikken (399). Her drar han tydelig parallell til sin idé om at det som tidligere var gjennomgangs fenomener i dag kan få posisjon som funksjonelle og strukturelle akkorder. Det samme gjelder da kvartakkordene. Schönberg trekker særlig frem to passasjer fra Beethovens *Pastoral symfoni*⁹⁵ og Wagners *Tristan* der kvartharmonikk blir brukt. Disse passasjene mener han at er roten til all kvartharmonikk brukt av senere komponister (402). Det er interessant å merke at han sier at akkurat disse passasjene alltid vil gjøre stort inntrykk på bakgrunn av deres originalitet ved å innføre noe nytt (401f).

Slik som med heltoneskalaen og akkordene, mener Schönberg at de fleste komponister har behandlet kvartakkordene på en impresjonistisk måte, hvor han særlig roser Debussy (402f). Han selv derimot bruker dem som strukturelle akkorder. Han legger her til at det kan hende at andre komponister slik som Mahler, Strauss og Pfitzner bruker akkordene på samme måte som han selv, men at han i så fall ikke har fått det med seg (403).

Schönbergs eksempler

Slik som med de forstørrede og forminskede treklangene, demonstrerer Schönberg hvordan kvartakkordene er av en tvetydig karakter som muliggjør mange oppløsninger til akkorder innenfor terssystemet. I eksempelet under demonstrer han dette ved å vise en kvartakkord med tre ulike toner (h-e-a), og hvordan denne kan oppløses. Her prøver han ikke å finne noen grunnbassforklaring, men han lener seg heller tydelig på en forklaring gjennom å videreføre

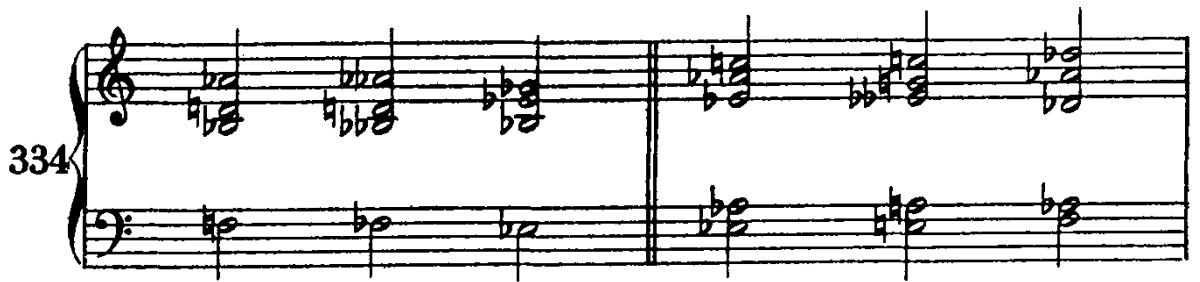
⁹⁵ François-Joseph Fétis kommenterer i sin *Traite la harmonie* (1844) at Beethoven burde ha introdusert et tonika orgelpunkt før akkorden som i Schönbergs eksempel gir en kvartakkord for smidigere overgang (Damschroder, 2008, s. 55). Dette er et faktum som kan underbygge hvorfor denne akkorden ble oppfattet som ny og frisk av mange.

stemmene etter korteste vei prinsippet, noe han beskrev som en alternativ måte for å utforske mer komplekse akkorders muligheter (s.225). Merk at han i eksempelet under ikke utforsker oppløsninger der bare én tone beveger seg (eksempelvis oppløsning til E-dur, e-moll, a-moll, A-dur). Det kan tenkes at Schönberg anser disse oppløsningene som mer melodiske og derfor har valgt å utelate dem.

Figur 131: oppløsning av kvartakkord med tre ulike toner (404).

Hvis vi prøver å ta på oss mer «funksjonelle briller», kan det tenkes at kvartakkorden i de to første eksemplene [figur 131] kan tolkes som en slags dominant i C-durkontekst (ledetone *h* og stor none *a*, som i første eksempel får en autentisk (5↓) progresjon, og i andre en skuffende (2↑). Ved tredje eksempel kan den få en dominantisk funksjon med (5↓) oppløsning i B-durkontekst (*a* fungerer som ledetone og *h* som en senket kvint. *e* kan da tolkes som en «speiling» av den stigende ledetonen *a*). Disse eksemplene er med å underbygge at kvartakkordene har en ytterst tvetydig karakter i kontekst med tersbasert harmonikk og derfor kan regnes som *tvetydige akkorder (vagrant chords)*.

Ved kvartakkorder som består av fire og fem toner, foreslår Schönberg hvordan disse akkordene kan opptre som stedfortredere for dominantakkorder [figur 132].



Figur 132: Kvartakkorder som stedfortreder for dominanten (405).

I første eksempel mener Schönberg at kvartakkorden, som er i midten, kan forklares som en alterasjon av dominantseptimakkorden B^7 der grunntonen, kvinten og septimen er senket. I andre eksempel blir A^b -dur som dominant, alterert ved at grunntonen og kvinten både senkes og heves (405). I begge disse tilfeller får vi akkorder der grunntonen er alterert, noe som tidligere har vært problematisk, men som Schönberg nå nonchalant sier at man kan gjøre hvis man ønsker (405). Hvis vi ser nøyere på disse eksemplene, kan vi se at alle tonene til kvartakkorden oppløses med små sekunder til en durtreklang (tonika). Det kommer tydelig frem fra dette at kvartakkordenes kontrast ved at den ikke har noen fellestoner med oppløsningsakkorden, samt den smidige stemmeføringen, gjør at disse akkordene for Schönberg kan få en dominantisk funksjon. Vi ser også at den tradisjonelle stigende ledetone (7-1) er tilstede i begge kvartakkordene ($d-e^b$ og $c-d^b$), også fallende liten none (2-1) (f^b-e^b og $e^{bb}-d^b$). Samtidig får vi en intensivertt dissonans-konsonans ved oppløsning slik som ved den vanlige dominantseptimakkordens oppløsning til tonika. Schönberg demonstrerer ytterligere oppløsninger av kvartakkorden med fem toner, uten noen form for teoretisk forklaring utover at stemmeføringen blir trinnvis.

5.15.8 (XXII) Aesthetic Evaluation of Chords with Six or More Tones (411-422)

På tross av dette kapittelets tittel, er det generelt Schönbergs filosofiske tanker fra de første kapitlene som her blir gjenopptatt. Når det kommer til akkorder med seks eller flere toner, sier han at disse ikke kan evalueres på noe estetisk eller teoretisk grunnlag og at det først og fremst er komponistens formfølelse som avgjør hvordan de skal brukes (417). Han gir likevel enkelte råd basert på observasjoner fra litteraturen, som at slike akkorder ofte er spredt utover ved analogi til overtonerekka, at de generelt har en tendens til å oppløses i en klang som inneholder de tonene som ikke er tilstede fra før (slik som Schönbergs dominantiske kvartakkord **(s249)**). De inneholder sjeldent doblinger siden dette kan gi følelsen av en grunntone. Disse akkorden løses nesten aldri opp til «enkle» akkorder slik som dur og molltreklanger, noe Schönberg mener kan forklares på bakgrunn av at disse akkordene vil virke for primitive i kontekst med de mer kompliserte (420). Her kan vi dra en parallell tilbake til hans forklaring av at parallelle kvinter kan virke primitive på bakgrunn av deres naturlighet og derfor ble regnet av komponister i senere tider som uegnet (68f).

Schönberg understreker også at det eksisterer et problem ved at teorien kun fokuserer på dimensjonen «tonehøyde» på bekostning av «klangfarge» og «volum». Han mener at de andre dimensjonene må utforskes og at det på dette tidspunkt ikke er mulig å skape en teori om dette. Siden vi kan bygge progresjoner ut av å evaluere sammenhenger mellom «tonehøydedimensjonen» bør det samme være mulig innenfor de andre dimensjonene. Dette leder så videre til idéen om *klangfargemelodier* [*Klangfarbenmelodien*] som han har stor tro på at vil bli utforsket i fremtiden (421f). I hans eget verk *Fem stykker for orkester Op. 16* (1909) har han benyttet seg av denne idéen, noe som i stor grad skulle påvirke hans elev Anton Webern.

Slik slutter Schönbergs *Harmonielehre*, men jeg vil nå se tilbake på de andre mer filosofiske temaene han diskuterer i dette kapitlet. Dette er temaer som forståelse av historiske linjer, hva det vil si å være kunstner, problemet med estetikk og hva som egentlig er hensikten med denne boken.

Ved å vende tilbake til tanken om at man kan utforske det spesifikke ved et objekt på nært hold, mens man på avstand kan se større sammenhenger (11) vrir Schönberg sitt opprinnelige pedagogiske poeng om til å bli et historisk. Når vi har fått en tidsepoke på tilstrekkelig lang avstand har vi en tendens til å se likheter mellom komponister fremfor ulikheter, og blir

avstanden tilstrekkelig stor er det vanskelig å skille komponistene fra hverandre. Med tilstrekkelig avstand kan vi se tidsånden, og den som har evne til virkelig å distansere seg kan da se menneskehetens ånd [Geist der Menschheit] (411). Schönberg hevder at de sammenhengene vi ser på avstand ikke representerer sammenhenger i kunstarten eller kunstartens teknikk, men at de heller viser mer dyptgående sammenhenger (412). På dialektisk vis hevder dog Schönberg at avstanden også kan framheve individets særegenheter på bakgrunn av at vi bedre forstår hva som er ordinært (412).

Schönberg hevder slik at historien er lineær og at det som kan virke som utspring og avgreininger på nært hold fra distanse likevel vil bli observert som en linje (412). En slik forståelse av historien blir ofte kalt for *Whig History*, hvor man har troen på at menneskeheten beveger seg lineært mot et mål, en type tanke vi tidligere har sett at Riemann ble kritisert for (s.57). Hva er så Schönbergs poeng med å si dette? Han sier at vi som lever i vår samtid ikke kan vite hvor historien går fordi alt fortsatt er på nært hold. Selv om man er sikker på hva utfallet vil bli må man kjempe like seriøst som om man ikke visste.

But the struggle will not release us, even though its outcome is predetermined. Its goal we know. We know who will be victorious. As with maneuvers, where in fact the victor is determined in advance. The struggle must be carried on, nevertheless, just as seriously as if we did not know which idea would conquer. Although this idea would conquer anyway, even if we did not fight, since its victory is predestined. Perhaps our struggle itself is predestined; anyway, the passion is justified. (412)

På bakgrunn av dette understreker Schönberg hvor viktig det er å lytte til sin egen stemme og se inn i seg selv.

What really matters, the ability to listen to oneself, to look deep into oneself, that can hardly be acquired; certainly it cannot be taught. The average person seems to possess this ability only in a few sublime moments, and to live the rest of the time, not according to his own inclinations, but according to principles. He who really has principles, principles of humanity, lives according to his own inclination. (413)

En slik filosofi minner svært mye om Rudolf Steiners konsept med de tre ulike *bevissthetstilstander* igjen basert på Schopenhauers filosofi (som vi vet Schönberg var mye påvirket av (18/414)). Det finnes tre ulike bevissthetstilstander: Den våkne dagsbevisstheten, den drømmefylte søvnen og den drømmeløse søvnen. Den første av disse er den eneste som

er allment kjent, den andre er delvis kjent og den siste er ukjent for de aller fleste individer. Steiner mener at denne siste tilstanden kan forvandles til en bevisst tilstand og at det er denne verden de store mestre intuitivt formidler gjennom sin egen musikk. Selv om vi ikke har erfart denne tilstand selv, er vi tiltrukket av den store musikken på bakgrunn av et underbevisst ønske om å nå denne tilstanden⁹⁶ (Varkøy, 2015, s. 62f). Det kan sies å være tydelige sammenhenger mellom den drømmeløse søvnen og det Schönberg beskriver som troen på sin egen stemme og evnen til å se inn i seg selv, men Schönberg hevder derimot at man ikke kan lære å bli en kunstner, men at det er en medfødt evne.

The teacher has influence only on one component of this relation, on the ability to express. Perhaps not even on that; I doubt whether even this ability can be increased by imparting technical devices. The pupil does not learn to express *himself* when he imitates the techniques of models. Actually, the real artist is unteachable in the first place. If we show him 'how he must do it', and base what we say on the fact that others have also done it that way, then that may be instruction in art, but it is not instruction of the artist. Ability to express oneself certainly does not depend on the kind and number of means placed at one's command. But inability depends on that. Inability can develop only by way of techniques; for it does not exist through what it produces of itself, but thrives on what others have produced. The work of the truly gifted, however, ultimately manifests very little external relationship with the literature that was once his model. (411)

Hvis man i utgangspunktet ikke kan lære å bli en kunstner, hva er så poenget med denne boken? Uavhengig av om man har talent eller ei understreker Schönberg at det er viktig for alle å studere. Selv en ekte kunstner som uansett kan få til ting rent intuitivt (413), vil kunne utrette mer ved å studere, selv om all den erfaringen han erverver seg til slutt må forkastes (415).

But I think that a person should study. The artist, perhaps, only so that he will get into errors from which he must free himself. The surge of energy that washes away the error then cleanses him also of whatever other inhibitions were soiling him. A catarrh of the eye is healed by provoking inflammation of the eye. The healing process heals not only this inflammation but

⁹⁶ Schönberg holder en lignende oppfatning, noe han skriver i sin artikkel *Criteria for the Evaluation of Music* (1946).

My personal feeling is that music conveys a prophetic message revealing a higher form of life towards which mankind evolves. And it is because of this message that music appeals to men of all races and cultures (Schoenberg, 1976, s. 136).

also the actual illness. But the artist should also study because not everyone has to begin at the beginning, not everyone has to experience first-hand all the errors that accompany the progress of human knowledge. (415)

På tross av sin sterke intuisjon må den ekte kunstneren studere, og han kan ikke ta noe skade av lærdom (416). Men hva så med oss ordinære gjennomsnittsmennesker? For oss er det enda viktigere å studere i følge Schönberg. Uansett talent må man strebe etter å bli så god som man kan og hvis man arbeider hardt kan en i det minste lære seg virkelig å verdsette kunst, noe som i seg selv er et mål som bør etterstrebnes (416f). Her understreker Schönberg, slik som han gjorde i starten av boken, prosess fremfor resultat.

Hvordan kan man på den annen side lære om kunst hvis det ikke finnes en estetisk målestokk som forklarer hva som er bra og dårlig? Schönberg sier at en kunstner ikke bryr seg om hva andre oppfatter som vakkert eller stygt, men utelukkende arbeider etter egne impulser. Dessuten hevder han at «mannen i gata» ofte kan være mer sensitiv ovenfor musikk enn en profesjonell musiker på tross av at han ikke kjenner til musikkens koder [*Tabulatur*] (414). Den estetiske målestokken sier egentlig bare noe om en spesiell smak for musikk. Med dette kan vi tolke det til at man må stole på sin egen respons til kunst uavhengig av en estetisk målestokk, på samme måte som man må stole på sin indre stemme når man lager musikk. Videre hevder da Schönberg at estetiske regler kun fungerer som et skalkeskjul som middelmådigheter kan gjemme seg bak og bruke for å heve seg over andre.⁹⁷

But fools are always afraid that they will be taken for fools, that is: recognized. They fear they will be duped. This, their uncertainty, is what demands protection. Since the aesthetic laws, in this form at least, cannot be ends in themselves, it seems to me almost as if their sole purpose were to protect the inferior from being taken for fools. Or, perhaps also, secretly, to protect the inferior against being overwhelmed by a new beauty. (415)

⁹⁷ Slik som da konsertforening i Wien nektet å fremføre hans *Verklärte nacht* på bakgrunn av noneakkorden i fjerde omvendning (s.239). Dette eksempelet og andre interessante tanker om dette temaet er å finne i Schönbergs artikkel *Criteria for the Evaluation of Music* (1946). I denne artikkelen sammenligner Schönberg Beckmesser fra Wagners opera *Der Meistersinger*, med en person som kjenner til alle musikkens koder (*Tabulature*) men ikke klarer å bruke dem, mens Hans Sachs på den annen side er den intuitive sangeren som ikke kjenner kodene. Videre konkluderer han med at det er en viss mystisisme som er en del av musikken og derfor gjør den vanskelig å evaluere. Likevel påpeker han her at det er problematisk at en person som ikke har tilstrekkelig kunnskap om musikk kan evaluere hva som er bra og dårlig (Schoenberg, 1976, s. 135f).

På den annen side mener Schönberg at «estetiske regler» kan rettferdiggjøres som et middel for å prøve å organisere fenomener dedusert fra mesterverker for å gi oss perspektiv. Med andre ord for å finne generelle fellestrekk i musikken. Her fungerer ikke de estetiske reglene som en målestokk, men heller som hjelpemidler for læring (415).

Utenom å være til hjelp for både begavede og mindre begavede studenter viser Schönberg at boken har fungert som en måte å undervise seg selv på. Eleven han snakker til i boken er kanskje bare en projeksjon av ham selv.

The teacher speaks to himself when he speaks to the pupil. 'Mit mir nur rat ich, red ich zu dir' ('I am only deliberating with myself when I speak to you'). He instructs himself, is his own teacher, his own pupil. That he allows the public to listen in, when his intention is actually to make things clear to himself, by removing the rubble of old errors and setting up in their place new errors, perhaps, but at least more farsighted ones – that here he allows the public to listen in is analogous to the work of art that he creates and turns over to the public. He comes to terms with himself, and the public listens; for the people know: it concerns them (417).

Hvis eleven er en projeksjon av selvet, så har kanskje Schönberg lært denne boken av seg selv?

This book I have learned from my pupils (1).

6 Konklusjon

6.1 Lærdom fra *Harmonielehre*

6.1.1 Pedagogikk

I *Harmonielehre* fremmer Schönberg en pedagogikk der innlæring av «harmoniske formler» i stor grad er undertrykt til fordel for at eleven selv skal utforske og systematisere muligheter på egenhånd. Schönberg er på ingen måte fremmed for førstnevnte pedagogikk, og anser dette som en nødvendighet ved studiet av form, noe som kommer ettertrykkelig til syne i hans lærebøker *Models for Beginners in Composition* (1943) og *Fundamentals of Musical Composition* (1967). Schönberg understreker derimot at en ekte kunstner, når han er moden, vil produsere stykker som har ytterst lite til felles med det som en gang var hans modeller (411). Modellkomposisjon viste seg også å være Schönbergs autodidakte måte å tilnærme seg faget og han beskriver tydelig i flere artikler spesielt hvordan Brahms og Wagner påvirket hans tidlige musikk (**s.85f**). På den annen side er han kritisk til lærebøker som lener seg for mye på stil i sin fremgangsmåte, slik han kritiserer bruk av Palestrina som modell i kontrapunktundervisning (**s.15**). En slik kritikk kan forståes på bakgrunn av at Schönberg ser det nødvendig med en pedagogisk arena som er «stilfri» og abstrakt.

Selv om utforsking av mønstre og komposisjonsteknikker er viktig for Schönberg må eleven samtidig utvikle evner til selv å utforske og erfare fenomenene fra et personlig perspektiv (se sitat (**s.138**)), en prosess hans elev Erwin Stein beskrev på en ypperlig måte (**s.87f**). For Schönberg blir en abstrakt harmonilære en arena (nærmest som et laboratorium) der eleven kan utforske, reflektere og filosofere over et avgrenset og partikulært område. At Schönbergs *Harmonielehre* er hans lengste læreverk, samt at han på slutten av sitt liv arbeidet med en ny harmonilære *Structural Functions of Harmony*, er med på å underbygge at fenomenet tonalitet alltid har fasinert ham. Schönberg understreker at en komponist uten harmonisk sans (som da kan tolkes som tonal sans) vil møte på problemer (**s.89f**). Hans 12- metode har på mange måter overskygget det faktum at tonalitet er et av de mest sentrale punktene i hans pedagogiske og filosofiske prosjekt. Det er interessant å nevne at han aldri skrev noen lærebok om 12-tonemetoden.

Det er åpenbart at Schönberg ser det nødvendig å fremme en pedagogisk motvekt til modellkomposisjon for å lede eleven unna å bli en slave for teknikker. I forordet til *Harmonielehre* skrev han at komposisjonsutdanningen bør bli mer håndverksorientert med analogien mellom en teoretiker og håndverker. En håndverker kjenner sitt fag godt og må ha god teknikk. Dog kan man stå i fare for å bli en slave av teknikken og Schönberg har andre steder påpekt at det er en vesentlig forskjell mellom en kunstner og en håndverker. En kunstner gjør noe fordi han må, men en håndverker fordi han kan (Schoenberg, 1976, s.365).

It is said of many author that he may have technique, but no invention. That is wrong; he has no technique either, or he has invention too. You don't have technique when you can neatly imitate something; technique has you. Other people's technique. (ibid, s.366)

Ved å etterligne andres teknikk vil man ikke kunne komme frem til et personlig uttrykk, selv om det er mye verdifull kunnskap i å studere de store mestres musikk. Fremgangsmåten i Schönbergs *Harmonielehre* prøver derfor å utvikle eleven til å tenke selvstendig og å finne egne veier, samtidig som fenomenet tonalitet utforskes. I siste kapittel av *Harmonielehre* nevner han kort noe som leder inn på denne tanken.

He who listens to himself acquires this technique. By a route different from that of the curriculum, by roundabout ways perhaps, but with unerring certainty. (413)

Fremgangsmåten I *Harmonielehre* leder nettopp eleven inn på egne stier ved at man blir tvunget til å tenke selv, samtidig som Schönberg får forklart sin egen forståelse av fenomenet tonalitet. Det eneste stedet man blir vist «harmoniske formler» er ved forklaringen av kadenser (**s.154ff**). Senere utvides kadensprinsippene så mye at en hvilken som helst progresjon i prinsippet kan være en kadens (**s.229ff**). Eleven blir også aktivt oppfordret til å unngå å skrive sekvenser, noe Schönberg mener tilhører formlærens domene. I en harmonilære krever slike «formler» for lite av eleven (**s.140**).

Gjennom en fremgangsmåte der eleven kun blir gitt et materiale og noen generelle retningslinjer står man fritt til å utforske muligheter innfor rammer som stadig utvides. I starten av boken blir det heller ikke gjort noe forsøk fra Schönbergs side på å forklare tonale implikasjoner progresjonene gir, men eleven står heller selv helt fritt til å tolke. Først senere trekker han inn teorien som et hjelpemiddel eleven kan bruke til refleksjon. I starten legges det opp til at eleven skal systematisere og bevisstgjøre prosesser og vil da gjennom

mengdetrening få en personlig erfaring ved å utforske muligheter. Denne mengdetreningen etterfulgt av teoretisk refleksjon fører da forhåpentligvis frem til at eleven opparbeider seg en *formfølelse* [Formgefühl] hvor man frigjør seg fra det bevisste og stoler på sin intuitive tonalitetsforståelse ved utforming av satser, slik Schönberg selv beskrev hvordan han komponerte *Verklärte Nacht* (s.237). Hvorvidt teorien er rett eller gal, er mindre viktig for Schönberg. Det viktigste er at teorien kan fungere som et verktøy for refleksjon som kan være med på å stimulere elevens nysgjerrighet og søkelyst. Den pedagogiske prosessen i *Harmonielehre* kan derfor illustreres slik:

<p>Bevegelse: Utforsking og systematisering av materiale "uavhengig" av teori, hvor bevisstgjøring av prosesser er viktig.</p>	<p>Teoretisk refleksjon: Teori blir brukt for å stimulere til refleksjon over fenomenet.</p>	<p>Formfølelse: Eleven må løsrive seg fra bevisste prosesser og stole på sin indre intuitive stemme.</p>
---	---	---

Figur 133: Pedagogisk forløp i *Harmonielehre*

Ved å se tilbake på Polanyi sine tanker om å studere et avgrenset område (s.104) kan vi se at Schönberg har troen på at slike spesialiserte studier kan integreres i en større forståelse av fenomenet og til og med i ytterste instans frigjøre oss til å handle mer intuitivt. Slik kan vi tolke det til at Schönberg mener at vi aldri kan ta skade av kunnskap. Hvorvidt kunnskapen leder til at tanken kan bli frigjort ligger derimot utenfor vår kontroll, enten så skjer det eller ikke (3). Kun gjennom arbeid kan vi få svaret på dette, og vi vil uansett forbedre oss og få større forståelse av kunst selv om vi ikke ender opp med å bli store kunstnere (s.252f).

Fungerer så denne pedagogikken? Kan det være stimulerende for en student å arbeide i et utelukkende abstrakt landskap som kan virke veldig fjernt fra den levende musikken? En slik pedagogikk kan fungere, men det avhenger av at eleven er villig til å godta Schönbergs betingelser. Pedagogikken kan fungere hvis man tror på den, er dedikert og inneforstått med at den ikke representerer en «sannhet» men heller fungerer som stimulus for å utvide ens egen horisont. Har man ikke troen vil den ikke fungere, noe Schönberg selv erfarte med sitt forsøk på å undervise fra *Harmonielehre* i USA (s.89f).

På tross av at det er en relativt stor forskjell mellom Schönbergs abstrakte harmonilære og modellkomposisjonsmetode, finnes det også noen klare pedagogiske fellestrekk mellom disse fremgangsmåtene. De kan sies å ta utgangspunkt i motsatt hold, den ene i en abstrakt verden

og den andre i musikkitteraturen, og har til hensikt å trene ulike evner. De har derimot begge som mål å utvikle elevens formfølelse gjennom å eksperimentere med et materiale. I *Fundamentals of Musical Composition* skriver Schönberg:

To make sketches is a humble and unpretentious approach toward perfection. A beginner who is not too self-assured, who does not believe too firmly in his 'infallibility', and who knows that he has not yet reached technical maturity, will consider everything he writes as tentative. Later he will be able to base his composing exclusively on his sense of form. (Schoenberg, 1967, s. 117f).

Hvordan kan så Schönbergs pedagogikk ha relevans i dag? Det er åpenbart at den abstrakte tilnærmingen i *Harmonielehre* ikke egner seg så godt for klasseromsundervisning der eleven har som krav å kunne demonstrere spesifikke ferdigheter. Hans modellkomposisjonsmetode kan på den annen side være mer fruktbart i en slik setting, noe han selv erfarte (**s 90f**). Generelt kan det sies at *Harmonielehre* er en bok for spesielt interesserte elever, særlig med interesse for komposisjon, men jeg tror at den filosofiske tilnærming til faget kan være av relevans i et satslærefag. Vi har sett at de norske satslærebøkene har vært pragmatisk orientert, der fokus ligger i å demonstrere hva eleven skal gjøre. Kanskje det kunne vært mer rom for å diskutere og stille spørsmålstegn ved fenomener i dette faget. Ludvig Holtmeier påpekte at det utelukkende pragmatiske er et problem i det tyske satslærefaget [*Tonsatz*] (**s.18f**), og den samme tendens er klart sporbar i de norske lærebøkene. I min historiske gjennomgang av harmonilærefaget har jeg oppdaget at mye av den praktiske teorien er basert på høyst spekulative tanker om fenomenet tonalitet, noe som kanskje viser oss at vi egentlig har mindre forståelse av dette fenomenet enn det vi skulle tro. Blir det da riktig å presentere tonalitet som et lukket system eller burde læreren heller demonstrere at det er et fleksibelt fenomen som man gjennom teorien kan belyse fra ulike vinkler? Det kunstige skillet som Holtmeier har påpekt at finnes mellom trinn og funksjonsteori (**s.72f**), er på mange måter et slik resultat av at vi ønsker oss et lukket system for å forklare, fremfor å erkjenne at de ulike teoriene egner seg for å belyse ulike aspekter av fenomenet. Schönbergs referansepunkt i skalaer for å demonstrere utvidet tonalitet kan slik også være en interessant vinkel som nå videre blir utforsket.

6.1.2 Tonalitet

Schönbergs forståelse av fenomenet tonalitet er en kompleks materie der alle musikkens parametre er i spill. I eksempelet fra Brahms 3. symfoni (**s.102f**) demonstrerer han hvordan motivets implikasjoner fremmer en modulasjon til medianten. I en diskusjon om kadenser argumenterer han for at rytme og melodi uavhengig av harmoni kan artikulere en kadens kanskje enda tydeligere enn harmoni alene (**s.155f**). I siste kapittel henter han også frem mot at klangfarge kan ha en større funksjon enn det vi har vært klar over (**s.250**). Motivet og rytmens viktige rolle som meningsbærende element i musikken kunne i ytterste instans føre frem mot Schönbergs 12-tonemusikk, hvor man kan si at melodien og rytmen artikulerer en form for tonalitet mens harmonikken på sin side er et mer tilfeldig produkt av stemmeføring.

I *Harmonielehre* derimot har Schönberg prøvd å nedtone elementene melodi og rytme så mye som mulig, for heller å fokusere på hvordan ulike sammenstillinger av tonehøyder (harmoni) i seg selv artikulerer tonalitet. Det er selvfølgelig ikke mulig å unngå rytmiske implikasjoner hvorav Schönberg viser at første og siste akkord i en sats vil tiltrekke seg ekstra oppmerksomhet (**s.120**), samt at kvartsekstakkorden har en spesiell funksjon når den blir betont av rytmen (**s.162**). Hvordan akkordene bindes sammen viser da også selvfølgelig melodiske tendenser, men disse tendensene skal ikke artikuleres slik at vi får motiver.

For å forklare tonal bevegelse i denne abstrakte harmoniske verden benytter Schönberg seg av grunnbassmetoden nedarvet fra Rameau via Simon Sechter og Bruckner, samt Rameau sin gravitasjonsmodell der tonika blir holdt i balanse av sin dominant og subdominant, samme prinsipp som ledet frem mot Hugo Riemann sin funksjonsteori. Schönberg bruker også begrepet «funksjon», men på en annen måte enn det Riemann gjør. Han var svært kritisk til Riemann sin reduksjon der alle akkordstrukturer må representere en av tre funksjoner *T*, *S*, *D*, noe han mente at ikke ville lære eleven noe som helst (**s.161**). Hva mener så Schönberg når han bruker begrepet funksjon?

Hvis vi ser på begrepet funksjonsharmonikk noe videre enn at det representerer Riemanns reduksjon til tre funksjoner, kan vi forstå det som en måte å prøve å forstå hvordan ulike klangprogresjoner forholder seg til et tonalt sentrum. På dette viset ble den første trinnteorien en form for funksjonell beskrivelse der man i analysen kunne demonstrere hvordan ulike samklanger er posisjonert i forhold til tonika. Grunnbassmetoden kunne sammen med trinnsystemet beskrive (og med teorien forklare) forholdet mellom ulike akkordprogresjoner.

Slik kan vi også forstå trinnmetoden og grunnbassmetoden som metoder for å beskrive funksjonalitet. Mange mente at dette var en for primitiv metode som bare beskrev fremfor å forklare hva som skjer i musikken. Følelsen av at det var et dypere hierarki mellom akkordene ledet blant annet fram til Riemann sitt stedfortrederprinsipp der bitreklanger alltid blir forstått som transformasjoner av hovedtreklanger. Mange var kritiske til denne tanken hvor blant annet Heinrich Schenker mente at akkorder over alle trinn kunne ha ulik grad av vekt avhengig av musikkens kontekst hvor bitreklangerne også da kan være selvstendige (s.51). Louis og Thuille er også på utkikk etter en nyansert forståelse av bitreklangerens funksjoner (s.69f). Riemann ønsket også å forklare akkordrelasjoner som ikke var diatoniske til å likevel kunne artikulere en tonalitet og mente trinnsystemet ikke egnet seg for dette (s.59f). Schenker mente at den harmoniske analysen i for stor grad så på relasjoner fra samklang til samklang og forsøkte å ta et skritt tilbake for å finne relasjoner over større tidsspenn i musikken (s.50ff).

Schönberg bruker den gamle trinnteorien og grunnbassmetoden som sitt utgangspunkt for å beskrive funksjonell tonalitet, men prøver å utvide disse metodene for å forklare mer komplekse relasjoner. Særlig hans bruk av bidominanter og akkorder fra mollsubdominantregionen, prøver Schönberg å forklare hvordan ikke-diatoniske akkorder har krefter som trekker i dominanten eller subdominantens retning (etter kvintsirkelen) og hvordan disse akkordene må brukes for å få et avbalansert tonalt sentrum. Slik prøver Schönberg å forklare utvidet kromatisk tonalitet på bakgrunn av diatonikk. Hans konsept om *Wendepunkt* blir så brukt for å demonstrere forskjell på kromatisk og diatonisk bruk av skala-fremmede toner. *Centripitale* og *centrifugale* krefter som først fikk navn i *Structural Functions*, men er et konsept Schönberg implisitt bruker i *Harmonielehre*, forklarer hvilke prosesser som leder vekk fra et tonalt sentrum og hvilke som etablerer det. Gjennom en diatonisk forklaring av utvidet tonalitet prøver Schönberg å demonstrere at det tonale system gradvis går i oppløsning, noe som blir tydelig gjennom kompliserte grunnbassprogresjoner og problematisk stemmeføring. Gjennom begreper som *utvidet tonalitet*, *svevende tonalitet* og *kansellert tonalitet* (s.167f) kan Schönberg differensiere mellom ulike former for tonal orientering. Slik som Schönberg, påpeker Daniel Harrison i sin nye og oppdaterte funksjonsteori at selv kompleks kromatisk musikk må forstås på bakgrunn av diatonikk (Harrison, 1994, s.25).

Schönberg favoriserer et *teknisk system*, noe som innebærer at akkorder uavhengig av kontekst blir evaluert etter deres tersstruktur (med taus grunntone i akkorder som forminsket

septimakkord og tysk sekstakkord). Han påpeker selv problemer med dette valget og at et *konseptuelt system* bedre kan forklare hva vi hører, men at et slik system vil komme i veien for det praktiske (**s.220f**). Sammen med hans interessante konsept om at akkordstrukturer kan vekke en forventning om hvilke akkorder som skal følge «*forventet progresjon*» (**s.184**), trekker han konklusjoner om at mollseptimakkorden og den halvforminskede septimakkord så godt som alltid oppfattes som «II», mens den forminskede septimakkord alltid opptrer som en form for dominant. Sistnevnte tolkning ble blandt annet kritisert av Yizhak Sadai, ved at Schönberg dermed ikke kan tolke den forminskede septimakkord som en subdominant (**s.193**). Schönberg hevder også at en dominantseptimakkord på fjerde trinn i skalaen kan påta seg en funksjon som dominant til akkorden på første trinn, en tolkning han viser at ikke passer særlig godt inn i hans system siden det gir en fallende/svak grunnbassbevegelse (**s.242**).

Schönbergs tekniske system kan også være en av grunnene til at *parallele stedfortredere* kun sporadisk blir nevnt i løpet av *Harmonielehre* (**s.173/205/230**) og er helt utelatt i *Structural Functions*. Det virker som han hadde en forståelse av at slike stedfortredere kunne forklare noe, men at det helst vil komme i veien for pedagogikken.

Schönbergs grunnbassteori viser at det finnes et hierarki mellom progresjonstyper der de fallende/svake progresjonene (3↑) og (5↑) generelt demonstrerer en gjennomgang eller vekselfunksjon, noe som vises i [**figur 114**]. Ved Gárdonayi sin omdøping av Schönbergs stigende/sterke og fallende/svake progresjoner, til å bli autentiske og plagale progresjoner (etter kadenser) (**s.152f**) finner vi en interessant forskjell mellom Gárdonayi og Schönberg. Progresjonen (2↓) er av Gárdonayi regnet som fallende/plagal, men av Schönberg stigende/autentisk. Schönberg hadde mest sannsynlig behov for å inkludere denne progresjonen som strukturell på bakgrunn av at progresjoner som $II^6-I_4^6$ blir en (2↓) progresjon i hans tekniske system fremfor (5↓) som den kunne blitt hvis siste akkord ble tolket som en dominant. Samtidig er den skuffende kadensen $V-IV^6$ regnet som en viktig progresjon for Schönberg.

På bakgrunn av denne beskrivelsen kan vi forstå at Schönberg fremmer et autentisk/stigende system for forståelse av tonalitet og at fraværet av rytme og melodi spesielt krever en slik forståelse. Enkelte steder nevner han dog at de plagale/fallende progresjoner også kan være av strukturell verdi (306f), noe som ikke blir videre utforsket, heller ikke i *Structural Functions*. På den annen siden fremmer han også en teori om at de plagale kadensene kan være resultat

av en ellipse ved en autentisk/stigende progresjon **(s.241)**. Daniel Harrison har påpekt at et plagalt system også kan være strukturelt, noe som har vært undertrykt av mange teoretikere, deriblant Heinrich Schenker (Harrison, 1994, s.98).

I modulasjoner til fjerne tonearter innfører Schönberg konseptet om at en tidlig i satsen kan innføre en akkord med en distansert relasjon til utgangstonearten, som så fungerer som et signal om at en distansert modulasjon snart vil forekomme **(s.226f)**. Ved mer komplekse akkordforbindelser (bruk av flere tvetydige akkorder) innrømmer Schönberg at både trinn og grunnbass kommer til kort og melodiske hensyn blir viktigere for evaluering **(s.225f)**. Samtidig må eleven stole på sin formfølelse hvis slike progresjoner skal brukes i en tonal kontekst. Ved bruk av kvartstrukturerte akkorder hinter Schönberg frem mot at en akkord kan få en dominantisk funksjon hvis den ikke har fellestoner med sin oppløsningsakkord, samt at stemmeføringen er veldig smidig **(s.248f)**.

6.2 Idéer til pedagogisk tilpasning og videreutvikling

6.2.1 Abstrakte eksempler kontra musikk litteratur

Schönbergs *Harmonielehre* er nesten utlukkende basert på abstrakte musikk eksempler og øvelser, noe han bruker god tid på å rettferdiggjøre. I min analyse av Schönbergs fremgangsmåte kom jeg fram til at den avgrensingen han søker å gjøre (fokus på harmoniske progresjoner løsrevet fra andre faktorer, som en studie i tonalitetsforståelse) er problematisk for elever som ikke har tilstrekkelig med kunnskap for å relatere det han prøver å formidle i forhold til faktisk musikk. Slik som i mange av de tidligere norske harmonilære bøkene kan eleven fort få en følelse av at teorien er fremmed i forhold til musikk litteraturen, noe som kan føre til innaktivitet og liten interesse hos eleven (en av farene Schönberg også frykter **(s.93)**). Et slik abstrakt og spesifikk studium kan kun ha nytte for særlig dedikerte elever slik Schönberg hadde mange av i Wien. Det ble derimot tydelig etter hans emigrasjon til USA hvor han måtte undervise elever med større nivåforskjell at denne fremgangsmåten ble problematisk. I *Structural Functions* finner vi derfor både abstrakte musikk eksempler side om side med analyser fra litteraturen. Dette må tolkes som en pedagogisk nødvendighet for elevenes skyld.

Jeg er av den oppfatning at broen mellom abstrakte musikk eksempler og levende musikk må være til stede i satslærefaget som tross alt ikke er et spesialstudium, men heller et elementærfag som skal stimulere elevens interesser for teori og refleksjon. Den praktiske

nytt er da en faktor som ikke må mistes av syne. I *Structural Functions* har Schönberg prøvd å fylle dette gapet, men en kan si at han kommer til kort med å forklare overgangen mellom de abstrakte eksemplene og utdrag fra litteraturen.

Samtidig kan Schönbergs konsepter slik som *Wendepunkt*, de *centrifugale* og *centripitale* kreftene, samt stigende og fallende progresjoner bli forvirrende hvis man prøver å overføre dem direkte fra de abstrakte eksemplene til faktisk musikk der flere faktorer er i spill. Som Schönberg tidligere har sagt er det vanskelig, kanskje umulig å forklare alle relasjoner mellom de ulike faktorene som opererer i et musikkstykke. Jeg tror likevel læreren må søke etter å forklare dette, tross den store utfordringen. På den annen side må det også understrekes at det abstrakte, som da er en forenkling, er et viktig verktøy for å hjelpe oss å reflektere over musikken.

6.2.2 Grunnbass som praktisk og analytisk metode

Å tenke progresjonstyper etter grunnbassprinsippet har noen store fordeler ved både skriving av øvelser og analyse av musikk. Det er derimot viktig å skille mellom grunnbass som hjelpemiddel for å organisere stemmeføringer, (dissonansforberedning og oppløsning) basert på et *teknisk system* [*System der Behandlung*], og på den annen side et *konseptuelt system* [*System de Betrachtung*] som kan gi en mer nyansert analyse. Skal det brukes som analysemetode, er det åpenbart at man også må ta hensyn til faktorer som rytme og melodi for å evaluere progresjoner. Som vi har sett tidligere er dette særlig relevant ved kvartsekstakkorden i kadenser. Ved enkelte tilfeller burde da *parallele stedfortredere* benyttes, noe Louis og Thuille demonstrerer [**Figur 42**]. Man må også finne en løsning på mer kompliserte funksjonelle forbindelser som Schönberg ikke klarer å tilpasse sitt system (**s.220f**). Prolongasjonsprinsipper slik som kommer til syne både hos Sechter og Schenker, som til en viss grad er til stede ved Schönbergs fallende/svake progresjoner, vil ha relevans i en slik konseptuell grunnbasstolkning.

I arbeidet med Schönberg kom jeg nærmere inn på Simon Sechter sin pedagogikk. Jeg tror særlig hans idéer om sekvensøvelser kan være av stor verdi hvis de blir brukt med omhu. I slike øvelser kan eleven lære å skille mellom strukturelle nivåer på akkordene. Enkelte akkorder fungerer som strukturelle, mens andre har gjennomgangsfunksjon (**s.42f**).

En felles arv fra både Sechter og Schönberg, er den pedagogiske framstillingen på ett notesystem for å tydeliggjøre stemmeføring ved ulike progresjonstyper. Jeg tror slike

fremstillinger er av stor verdi, ikke minst fordi det kan hjelpe elever som ikke har tilstrekkelig erfaring med å lese bassnøkkel til enklere å kunne komme inn i materialet. Slik sett kunne det vært interessant å bruke denne fremstillingen ikke bare som stemmeføringseksempel, men også for å skrive satsøvelser.

Det er dog tydelig at grunnbassprinsippene blir mer problematiske når vi beveger oss vekk fra diatonisk til kromatisk tonalitet, noe Schönberg brukte som et poeng i *Harmonielehre*. Finnes det da noen metoder for å kunne tilpasse grunnbassen til et mer nyttig verktøy for kromatisk og utvidet tonalitet? Som Schönberg har vist er det mulig å bruke grunnbassen for å forklare utvidet tonalitet et godt stykke på vei, ved å vise hvordan enkelte akkorder kan lene seg i subdominantens eller dominantens retning. Dette er en tanke som ytterligere leder til idéen om *svevende tonalitet*, der progresjonene som finner sted er ubestemte i forhold til et tonalt sentrum, og slik kan refereres til flere sentrum samtidig. Dette blir særlig godt demonstrert i *Structural Functions* ved Schönbergs analyse av sitt eget stykke *Lockung* op.6, nr 7. Her kan hele stykket i stor grad analyseres til å eksistere både i E^b-dur og C-moll samtidig (Schoenberg, 1969, s. 112f). Dog gir ikke disse to metodene fra Schönberg alltid gode resultater, noe som ble spesielt merkbart i *Harmonielehre* kap XIII og XIV hvor vi får merkelige forstørrede og forminske progresjoner, samt problemer med å definere den forstørrede treklangs funksjoner.

Det finnes derimot en tredje mulighet der man kun ser på forholdet mellom akkordene seg imellom uten referanse til et tonalt sentrum. På bakgrunn av denne forståelsen har det vokst fram en ny teoretisk retning basert på Hugo Riemann sine teorier om akkordtransformasjoner og kalles for «*neo-Riemannian theories*». Her kan man relatere akkorder til hverandre uten referansen til et sentrum, noe som gjør at Schönbergs konsept om tverrstand mellom skalaer kan forlates. En kort beskrivelse er som følger:

The fundamental insight of neo-Riemannian theory is that the relationships of the harmonic structures of 12-note chromaticism are direct, unmediated by the tonal centres inherent to both functional and *Stufen* theories. The connection to Riemann is not through his influential theory of harmonic functions but rather to his development, in *Skizze einer neue Methode der Harmonielehre* (1880), of the system of *Schritte* (triadic transpositions) and *Wechsel* (exchanges of major for minor triads) first introduced by von Oettingen in 1866. Initially conceived in the context of just intonation, the *Schritte* and *Wechsel* are translated by

neo-Riemannian theory into equal temperament, with particular attention to the characteristic 19th-century transformations that maximize common tones and semitonal motion. (Cohn, 2001)

Slike neoriemanske prosesser har mye felles med grunnbassmetodens muligheter for å organisere stemmeføringer, og det kunne vært et nyttig verktøy til bruk i *Harmonielehre* i de senere kapitlene der referansen til et tonalt sentrum er mindre viktig enn eksperimentering med avanserte akkordsammensettinger. En slik systematisk utforskning av akkordrelasjoner kunne sikkert vært av stor interesse for komposisjonsstudenter uavhengig av om de er tonalt eller atonalt orientert. For mer informasjon om «*Neo-Riemannian theories*» kan *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories* (2011) anbefales.

6.2.3 Stemmeføringstyper

I mitt arbeid med *Harmonielehre* kom jeg fram til et eget system for å klassifisere stemmeføringer ved ulike progresjoner kalt *Stemmeføringstyper* (s.129). Denne systematiseringen av stemmeføringer er på mange måter problematisk, siden den vokser ut av det utgangspunkt at de harmoniske progresjonene generer stemmeføring i kontrast til at stemmeføring produserer akkordprogresjoner (som på mange måter er mer historisk korrekt). Likevel tror jeg at en slik stemmføringskategorisering kan være til hjelp for at eleven kan komme i gang med å skrive akkordrekker med et bevisst forhold til stemmeføring i motsetning til en mer intuitiv og tilfeldig tilnærming. Målet er her at eleven kan få et bevisst forhold til hvilke fordeler og ulemper de ulike stemmeføringene gir ved enkelte progresjoner. Det er dog viktig å understreke at en slik organisering først og fremst burde fremlegge de simpleste stemmeføringene som et utgangspunkt for eleven. Slik som det kommer fram fra min fremstilling kan stemmeføringstypene bli noe kronglete særlig når en annen stemme enn bassen dobles, og ved bruk av septimakkorder. Lineære prosesser bør derfor også suppleres til disse stemmeføringstypene. Stemmeføringstypene jobber utfra et *teknisk system* og er slik sett et rent praktisk fremfor teoretisk verktøy.

Stemmeføringstyper i forhold til (3↑)(5↑)(3↓)(5↓) progresjoner finnes på (s.129ff). Ved (2↑)(2↓) progresjoner på (s.148f) og ved septimakkorder på (s.136ff).

6.2.4 Wendepunkt og nøytralisering

Schönbergs Wendepunkt og nøytralisering er et konsept som kan belyse enkelte problemer mellom diatonikk og kromatikk som også kan ha analytisk relevans. Det er dog, slik som Leonard Stein har beskrevet, et temmelig kronglete konsept som ofte skaper problemer (Schoenberg, 1963, s. xiif). Spesielt er Schönbergs inkonsekvente og utydelige bruk av konseptet forvirrende. Jeg vil derfor utforske enkelte problemer med dette konseptet med det mål om å gjøre det mer praktisk anvendelig.

1. Tydeligere retningslinjer for bruk av Wendepunkt

Schönberg gir i utgangspunktet ganske strenge regler for å behandle Wendepunkt, som raskt blir behandlet mye friere av ham selv i sine eksempler. Det er tydelig at reglene kun fungerer som et hjelpemiddel hvor Schönberg har i tankene at elevens formfølelse til slutt vil avgjøre hvilke valg man tar. Som et pedagogisk verktøy kunne det derimot vært til nytte å prøve å lage en gradering der man gradvis går fra streng bruk av Wendepunkt til en mer fri bruk.

2. Wendepunkt som analyseverktøy

Ved å se på komponisters praksis ved behandling av tverrstander mellom skalaer kan Wendepunkt brukes som verktøy for å belyse enkelte interessante effekter. Dette har vært utforsket av musikkforsker Murray Dineen. Ved en analyse av Beethovens klaversonate i f-moll op. 2, 1. sats, påpeker han hvordan tverrstander som oppstår mellom ulike regioner er med på å skape en tonalt rastløs sats der centrifugale krefter er i spill. Ved de første åtte taktene av stykket påpeker han at tonen e^{\sharp} (som ledetone i f-moll/Wendepunkt 1.) alltid nøytraliseres opp mot tonen f . Ved overgangen til takt 9 nøytraliseres derimot ikke denne tonen, men blir i stedet til en e^{\flat} , noe som gjør at det oppstår en tverrstand mellom skalaene. Dette skiftet gjør at det tonale sentrum blir ustabil og centrifugale krefter trer inn (Dineen, 1987, s.33f).



Figur 134: Tverrstand mellom skalaer hvor ledetonen ikke blir nøytralisert (Dineen, 1987, s.33). Beethoven op. 2, nr.1 (1 sats) takt 8-9.

6.2.6 Et åpent utgangspunkt

Schönbergs pedagogiske utgangspunkt, der eleven står fritt til å eksperimentere og utforske uten for mye teoretisk resonnement, tror jeg kan være av stor relevans for satslærefaget. Et slik åpent utgangspunkt har den fordel at elever med ulik musikalsk bakgrunn (rytmisk eller klassisk) kan starte på en felles nøytral plattform som har relevans for alle. Gjennom å utforske og diskutere ulike progresjoner vil forhåpentligvis elevene få et større eierskap til materialet, som igjen kan føre til større interesse for faget. Jeg tror en slik introduksjon kan være mer fruktbar enn den mer tradisjonelle varianten med streng koralstil som kanskje passer bedre som et spesialstudie. Ved å åpne faget mer fritt uten for mange regler, vil eleven få større forståelse av ulike restriksjoner som en eventuell teori eller stil vil medbringe. Når teorien så blir innført tror jeg man vil dra fordel av å demonstrere ulike teorier og vise hvordan disse kan brukes for å forklare musikk (analyse) og som hjelpemiddel til komponering. Her kan da eksempelvis Schönbergs grunnbasteori benyttes side om side med funksjonsteori, schenkeriansk teori, neo-riemanssk teori osv. Selvfølgelig vil rammefaktorene sette begrensninger på hva man har tid til, men jeg tror et mangfold i større grad vil ha potensial til å oppmuntre elevene til å utforske mer på egenhånd.

Koda

Fra mine egne erfaringer med å løse oppgaver, har jeg slik som Erwin Stein beskriver (**s.87f**), fått et større eierskap til materialet jeg jobber med. Ved å utforske selv har jeg ved flere anledninger hatt eureka-lignede øyeblikk hvor min forståelse av det jeg arbeider med har blitt forandret. Gjennom å vektlegge prosess og søkelyst fremfor et konkret mål, vil jeg definitivt si at min horisont har blitt utvidet, særlig i forhold til forståelsen av hva fenomenet tonalitet kan være.

One searches for the sake of searching.

– Arnold Schönberg

Figurliste

Figur 1: Spekulativ musikkteori	12
Figur 2: Besifring av basslinje fra Agostino Agazzari (ibid, s. 541).....	20
Figur 3: Oppdagelse av omvendinger.....	23
Figur 4: Illustrasjon av Cadence parfaite og Cadence irrégulère, i både dur og moll. Basstonen er i disse eksemplene også grunnbass	24
Figur 5: Eksempel på taus grunn tone.....	24
Figur 6: Intropolert grunnbass; double emploi	25
Figur 7: Rameaus demonstrasjon av symmetriske relasjoner mellom subdominant og dominant med tillagt liten ters (ibid, s. 769). Merk at tonen B i eksempelet er tone H i det norske notasjonssystemet.	26
Figur 8: Voglers naturskala generert fra tonen (F).....	29
Figur 9: Voglers kadensmønstre (Grave & Grave, 1987, s. 24).	30
Figur 10: Enharmonisk omtydning av den forminskede septimakkord (Bernstein, 2002, s. 781)	31
Figur 11: Enharmonisk omtydning av IV [#] septimakkord (ibid, s. 781).....	31
Figur 12: Webers grunnleggende akkordtyper og raffinerte trinnsystem (ibid, s. 735)	33
Figur 13: Webers gradering av tonale relasjoner; etter (Weber, 1846, s. 316ff) Merk at tonen B ^b på norsk blir B og tonen B blir H.....	34
Figur 14: Webers kart over tonale relasjoner (Weber, 1846, s. 320).....	35
Figur 15: Forberedning og oppløsning av den dissonerende kvinten i akkorden på II. trinn (Sechter, 1871, s. 22)	39
Figur 16: Fallende kvint sekvens «Sechtersche Kette» (Bernstein, 2002, s. 789)	40
Figur 17: Forstørret fallende kvint progresjon fra G [#] til C (Sechter, 1871, s. 85)	40
Figur 18: Forklaring av stigende sekund med interpolert taus grunnbass (Sechter, 1871, s. 53).....	40
Figur 19: Forklaring av fallende sekund med interpolert grunnbass (Sechter, 1871, s.50)	41
Figur 20: Fallende sekund der Sechter ignorerer dissonansbehandling (Sechter, 1871, s.53)	41
Figur 21: Forlengelse av grunntone (Bernstein, 2002, s. 790)	42
Figur 22: Flere eksempler på forlengelse av grunntone (Sechter, 1871, s. 35).....	43
Figur 23: Skjelett for utbrodering (Sechter, 1871, s. 188).....	43
Figur 24: Utbrodering av skjelett (Sechter, 1871, s. 189).....	43
Figur 25: Behandling av 6. og 7. skalatrinn i moll (Wason , 1985, s. 52).....	45
Figur 26: Hybridakkord (tysk sekst) bygget på II trinn (D) (Sechter, 1871, s. 152).....	46
Figur 27: Tonikalisering artikulerte av dominanter (Sechter,1871, s. 158).....	46
Figur 28: Tonikalisering artikulert av subdominanter (Sechter, 1871, s. 159).....	46
Figur 29: Eksempel på "unfolding" av trinn i Chopins h-moll preludium (Schenker, 1954, s.214).	51
Figur 30: Eksempel på en Ursatz (Drabkin, 2002, s.819).....	52
Figur 31: Hauptmann sin forklaring av durakkorden (Hauptmann, 1888, s. 16)	54
Figur 32: Hauptmann sin forklaring av mollakkorden (Hauptmann, 1888, s. 17)	55
Figur 33: Hauptmann sin moll-dur toneart (Hauptmann, 1888, s. 22).	55
Figur 34: Riemann sin undertonerekke (Steege, 2011, s. 77). Tegnet * indikerer undertoner som ikke er tempererte.....	58
Figur 35: Riemann sin problematisering av trinnsystemet (Harrison, 1994, s. 277).....	60
Figur 36: Riemann sine funksjoner representert av hovedtreklangerne i dur og moll (Riemann, 1896, s. 8).....	60
Figur 37: Hoved og bitreklanger i dur og moll (Hyer, 2011, s. 106).	62
Figur 38: dominantens dominant og subdominantens subdominant.....	63
Figur 39: Riemann analyse av Beethoven op.90 1. sats takt 68-71 (Harrison, 1994, s. 291).	64

Figur 40: Riemanns kromatiske kadens (Kopp, 2011, s. 401).....	65
Figur 41: Belinfantes forslag til hvordan funksjonene i molltonearten burde oppfattes dualistisk (Klumpenhouwer, 2011, s. 201).	67
Figur 42: Eksempel på notering av stellvertreter (Louis & Thuille, 1920, s. 103).....	70
Figur 43: Stedfortrederakkorder hos Øyen (Øyen, 1975, s.125).....	77
Figur 44:Omvendt skuffende kadens hos Øyen (Øyen, 1975, s.128).....	78
Figur 45:Funksjoner og trinn hos Tveit (Tveit, 1984, s.190).....	80
Figur 46: Tveitt og Schönbergs progresjonsklassifisering	81
Figur 47: Harmonisk hierarki fra preludium i B-dur av J.S Bach (takt 1-3) (Stigar, 2004, s. 146).	83
Figur 48: Overtonespekter til tonene C,F og G (Schoenberg, 1975, s. 271).....	109
Figur 49: Gravitasjonsmodell (23).	110
Figur 50: Tett og Spredt leie	118
Figur 51:Stemmeføring etter korteste vei prinsippet	119
Figur 52:Med tillagt basstemme: Type 1.....	120
Figur 53: Øvelse fra Riemann (Riemann, 1896, s.25).	121
Figur 54: Skulte paralleller i (5↑) og (5↓)	121
Figur 55: Stemmeføring fra VII	123
Figur 56: Problemer med stemmeføring c).....	124
Figur 57: Nye stemmeføringsmuligheter for kvintprogresjoner	124
Figur 58: eksempel 32 (84).....	128
Figur 59: Sekstakkorden	128
Figur 60: Stemmeføringstyper.....	130
Figur 61: Grunnstilling til sekstakkord (tersprogresjoner)	131
Figur 62: Grunnstilling til sekstakkord (kvintprogresjoner).....	132
Figur 63: Sekstakkord til sekstakkord med Type 1	132
Figur 64: kommentar til Harmonielehre, eks. 23c) (72)	133
Figur 65: Parallell oktav til kvartsekstakkord.....	135
Figur 66: Forbereding med (5↓)	136
Figur 67: oppløsning av septimakkord	137
Figur 68: Septimakkord med septimakkord	139
Figur 69: eksempel 40/m (s.93).....	140
Figur 70:Wendepunkt 3 og 4 (problematiske progresjoner)	143
Figur 71:eksempel på avvik av nøytralisering (106); piler et tillagt eksempelet.....	144
Figur 72:Utvidet stemmebytte	145
Figur 73: Nøytralisering av 3 og 4 Wendepunkt (106); piler er tillagt eksempelet.....	145
Figur 74: Stemmeføringsmodell	148
Figur 75: sekundprogresjon-grunnstilling til sekstakkord	149
Figur 76: Gárdonyi sine progresjonstyper (Gárdonyi & Nordhoff, 1990, s. 7).	153
Figur 77: Schönbergs dialektiske modell (Schoenberg, 2006, s. 208).	157
Figur 78: Kadenstabell	158
Figur 79: Oppløsning av septimakkord med sekundprogresjoner	161
Figur 80: Oppløsning av forminskert septimakkord	164
Figur 81: fri stemmeføring i forbindelse med forminskert septimakkord(148).....	165
Figur 82: Kart over tonale regioner fra Structural Functions (Schoenberg, 1969, s.20)	168
Figur 83: Scönbergs "Chart of the Regions" (Schoenberg, 1969, s. 20).	169
Figur 84: Klassifisering av tonale relasjoner (Schoenberg, 1969, s.68).	169
Figur 85:"Chart of Regions in minor" (Schoenberg, 1969, s.30).	170
Figur 86: Modulasjonskart: 1. ledd i kvintsirkelen	174

Figur 87: imaginær kadens og nøytralisering	175
Figur 88: Eksempel 219: Nøytralisering ved modulasjon til dominantplan (295). Merk at disse eksemplene er notert i B-dur og vi har da tonene b og e ^b som faste fortegn selv om dette ikke vises over.....	176
Figur 89: Nøytralisering til subdominant og dominant (Schoenberg, 1969, s. 22).....	176
Figur 90: Eks.109: C-dur til a-moll (160p).....	177
Figur 91: Eks.117 (s.171).....	178
Figur 92: Modulasjon fra Richters harmonilære (Richter, 1860, s. 90).....	179
Figur 93: Stedfortredende toner fra «kirketoneartene» (Schoenberg, 1969, s. 15).....	180
Figur 94: Nye akkorder fra «Kirketoneartene»	180
Figur 95: Riemanns doriske sekst (Riemann, 1896, s.92).....	186
Figur 96: Systematisering av diatonisk og kromatisk stemmeføring	187
Figur 97: Eksempel på utforming og avbalansering av frase.....	188
Figur 98: Eks. 140/B fra Harmonielehre (198).....	190
Figur 99: Eks: 141/c (s.201).....	191
Figur 100: VII eller II som forminsket septimakkord	191
Figur 101: Ex: 173 (s.241).....	192
Figur 102: Sadais kritikk av Schönberg (Sadai, 1980, s.XXXII).....	193
Figur 103: Halvforminsket septimakkord	193
Figur 104: Analyse av Schönbergs eks. 154e (221).....	200
Figur 105: Nye akkordrelasjoner fra mollsubdominanten og varianttonearten (222).....	201
Figur 106: Akkordforbindelser ved 1.1 (†) etter eks. 156 (224).....	202
Figur 107 Akkordforbindelser ved 1.2 (⊕) etter eks. 156 (224).....	204
Figur 108: Akkordforbindelser ved 2 (∇) etter eks. 156 (224).....	204
Figur 109: Den forminskede septimakkords nye muligheter (227).....	205
Figur 110: Kromatisk innført kvint i forminsket treklang. Etter eks 156 (224).....	206
Figur 111: Kromatisk innført septim fra eks. 162 c) (230).....	206
Figur 112: Akkordforbindelser ved (⊗) etter Schönberg eks. 160 (229).....	207
Figur 113: Tersprogresjoner til akkorder i fra mollsubdominantregionen og bidominanter.....	207
Figur 114: Analyse og forklaring av eks. 162 a) (230).....	208
Figur 115: Akkordrelasjoner ved (○) etter eks. 156 (224).....	209
Figur 116: Den forstørrede treklang (241).....	212
Figur 117: Forstørret treklang på alle trinn i diatonisk durskala.....	213
Figur 118: Hvilken progresjonstype? etter eks. 179 c fra Harmonielehre (244).....	214
Figur 119: Fallende progresjoner fra forstørret treklang (245).....	214
Figur 120: Mulige progresjoner fra den forstørrede treklang.....	215
Figur 121: Nye tvetydige akkorder	217
Figur 122: Hvilket trinn skal den franske og halvforminskede akkord ha i disse progresjoner? (256).	219
Figur 123: Problemer med å tolke den halvforminskede septimakkords funksjoner	221
Figur 124: Halvforminsket septimakkord og Fransk sekstakkord på alle trinn (255).....	222
Figur 125:Tristan akkord analyse	223
Figur 126:Relasjoner mellom a-moll og eb-moll	224
Figur 127: Eksempel på fjern modulasjon (278) C-B : B = H.....	227
Figur 128: Analyse av Verklärte Nacht takt: 41-45. (Bessifringen er med engelske notenanvn).....	238
Figur 129: Dominatseptimakkord på IV trinn med oppløsning til I (382).....	242
Figur 130: Heltoneakkorden (392).....	245
Figur 131: oppløsning av kvartakkord med tre ulike toner (404).....	248

Figur 132: Kvartakkorder som stedfortreder for dominanten (405).....	249
Figur 133: Pedagogisk forløp i Harmonielehre.....	257
Figur 134: Tverstand mellom skalaer hvor ledetonen ikke blir nøytralisert (Dineen, 1987, s.33).	
Beethoven op. 2, nr.1 (1 sats) takt 8-9.....	266
Figur 135: Brudd på wendepunktgesetze for modale effekter.....	267
Figur 136: Figurering av sats.....	267

Kilder

Bach, C.P.E. (1949) *Essay on the True art of Playing Keyboard Instruments*.

New York: W.W Norton & Company

Oversatt fra tysk til engelsk av William J. Mitchell

Barenboim, D. (1995) *Verklärte Nacht* [Videoklipp]

Hentet fra: <https://www.youtube.com/watch?v=RqloMc9mYBM> [Sett 11. juni 2018].

Barnett, G. (2002) Tonal organization in seventeenth-century music theory.

Christensen, T. (Red.) *The Cambridge History of Western Music Theory* (407-455).

Cambridge: Cambridge University Press

Bent, I. (2011) The Problem of Harmonic Dualism: A Translation and Commentary.

Gollin, E. & Rehding, A. (Red.), *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories* (167-193).

Oxford: Oxford University Press

Berg, A. (1904) *Harmonielehre-Kurz (3 Notizhefte)*.

Katalog der Musikhandschriften, Schriften und Studien Alban Bergs

Wien: Der Österreichischen Nationalbibliothek

Bernstein, D.W. (1992) Schoenberg contra Riemann: Stufen, Regions, Verwandtschaft, and the Theory of Tonal Function.

Theoria, 1992 (Volume 6) 22-53

Bernstein, D. W. (2002) Nineteenth-century harmonic theory: the Austro-German legacy.

Christensen, T. (Red.) *The Cambridge History of Western Music Theory* (778-811).

Cambridge: Cambridge University Press

Bekkevold, L. (1988) *Harmonilære og Harmonisk analyse*.

Oslo: Aschehoug

Bjerkestrand, N.E. (2014) *Harmonilære*. (SNL)

Hentet fra URL: <https://snl.no/harmonil%C3%A6re> [Lest 16. september 2017].

Bjerkestrand, N.E. (2014) *Kontrapunkt*. (SNL)

Hentet fra URL: <https://snl.no/kontrapunkt> [Lest 16. september 2017].

Bjerkestrand, N.E. (2013) *Musikkteori*. (SNL)

Hentet fra URL: <https://snl.no/musikkteori> [Lest 16. september 2017].

Bjerkestrand, N.E. (2015) *Satslære*. (SNL)

Hentet fra URL: <https://snl.no/satsl%C3%A6re> [Lest 16. september 2017].

Boulez, P. (1985). *Verklärte Nacht* [Videoklipp]

Hentet fra: <https://www.youtube.com/watch?v=U-pVz2LTakM> [Sett 11. juni 2018].

- Calico, J.H. (2010) Schoenberg as teacher.
Shaw, J. & Auner, J. (Red.) *The Cambridge Companion to Schoenberg* (137-146).
Cambridge: Cambridge University Press
- Christensen, T. (2002) *The Cambridge History of Western Music Theory*.
Cambridge: Cambridge University Press
- Christensen, T. (2004) *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*.
Cambridge: Cambridge University Press
- Cohen, A. (2002) Performance theory.
Christensen, T. (Red.) *The Cambridge History of Western Music Theory* (534-553).
Cambridge: Cambridge University Press
- Cohn, R. Hyer, B. Dahlhaus, C. Anderson, J. & Wilson, C. (2001) *Harmony*
Grove Music Online: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.50818>
[Lest 3. mai 2018]
- Cook, N. (1987) *A Guide to Musical Analysis*.
Oxford: Oxford University Press
- Gollin, E. & Rehding, A. (2011) *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories*.
Oxford: Oxford University Press
- Dahlhaus, C. (1974) Schoenberg and Schenker.
Proceedings of the Royal Musical Association (Vol. 100) 209-215
- Damschroder, D. (2008) *Thinking about Harmony*.
Cambridge: Cambridge University Press
- Dudeque, N. (2005) *Music Theory and Analysis in the Writings of Arnold Schoenberg (1874-1951)*.
Aldershot: Ashgat Publishing Ltd
- Dineen, M (1987) Schoenberg's Concept of Neutralization.
Theoria, 1987 (Volume 2) 13-38
- Dineen, M. (2009) Schoenberg and the Radical Economies of Harmonielehre.
Culture Unbound, 2009 (Volum 1) 105-135
- Drabkin, W. (2002) Heinrich Schenker.
Christensen, T. (Red.) *The Cambridge History of Western Music Theory* (812-843).
Cambridge: Cambridge University Press
- Eken, T. (1948) *Harmonilære*.
Norsk notestik & forlag: Oslo

Gárdonay, Z. & Nordhoff, H. (1990) *Harmonik*.
Wolfenbüttel: Karl Heinrich Möslers Verlag

Grave, F. K., & Grave, M. G. (1987). *In praise of harmony: The teachings of Abbé Georg Joseph Vogler*.
Lincoln, Neb: University of Nebraska Press.

Grinde, N. (2009) *Gustav Lange*. (SNL)
Hentet fra URL: [https://nbl.snl.no/Gustav Lange](https://nbl.snl.no/Gustav_Lange) [Lest 7. Desember 2017].

Hamburger, P. (1951) *Harmonisk analyse*.
Aschehoug Dansk Forlag: København

Harrison, D. (1994) *Harmonic Function in Chromatic Music*.
Chicago: The University of Chicago Press

Hauptmann, M. (1888) *The Nature of Harmony And Meter*.
London: Swan Sonnenschein & Co
Oversatt fra tysk til engelsk av W.E Heathcote

Hicks, M. (1990) John Cage's Studies with Schoenberg.
American Music (Vol. 8, No. 2) 125-140

Holter, S. W. (2016) *Anfinn Øyen*. (SNL)
Hentet fra URL: [https://snl.no/Anfinn Øyen](https://snl.no/Anfinn_Øyen) [Lest 10. Desember 2017].

Holtmeier, L. (2004) From 'Musiktheorie' to 'Tonsatz': National Socialism and German Music Theory after 1945.
Music Analysis (Vol. 23, No. 2/3) 245-266

Holtmeier, L. (2011) The Reception of Hugo Riemann's Music Theory.
Gollin, E. & Rehding, A. (Red.), *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories* (3-54)
Oxford: Oxford University Press

Hovland, E. (2017) The Decline of Music History: A Case Study of the Grieg Research.
Mattes, A.C. (Red.), *Studia Musicologica Norvegica 01/2017 (Volum 43)* (31-57)
Universitetsforlaget

Hyer, B. (2011) What Is a Function?
Gollin, E. & Rehding, A. (Red.), *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories* (92-139)
Oxford: Oxford University Press

Klumpenhouwer, H. (2002) Dualist tonal space and transformation in nineteenth-century musical thought.

Christensen, T. (Red.), *The Cambridge History of Western Music Theory (456-476)*.
Cambridge : Cambridge University Press

Klumpenhouwer, H. (2011) Harmonic Dualism as Historical and Structural Imperative.
Gollin, E. & Rehding, A. (Red.), *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories (194-217)*

Oxford: Oxford University Press

Kopp, D. (2002) *Chromatic Transformations in Nineteenth-Century Music*.

Cambridge: Cambridge University Press

Kopp, D. (2011) Chromaticism and the Question of Tonality.

Gollin, E. & Rehding, A. (Red.), *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories (400-416)*

Oxford: Oxford University Press

Krämer, U. (1996) Alban Berg als Schüler Arnold Schönbergs.

Wien: Universal-Edition

Lange, G.F. (19-?) *Praktisk Harmonilære*.

Oslo: Norsk musikkforlag

Lester, J. (2002) Rameau and eighteenth-century harmonic theory.

Christensen, T. (Red.) *The Cambridge History of Western Music Theory (753-777)*.

Cambridge: Cambridge University Press

Louis, R. & Thuille, L.W.A.M. (1920) *Harmonielehre*.

Stuttgart: Verlag von Carl Grüninger nachf. Ernst Klett

MacDonald, M. (1976) *Schoenberg*.

London: J.M. Dent & sons Ltd

Mehta, Z. (2012) *Verklärte Nacht* [Videoklipp]

Hentet fra: <https://www.youtube.com/watch?v=P0uADb5DAy8> [Sett 11. juni 2018].

NRK. (1964). *David Monrad Johansen – Toner og tanker* [Videoklipp]

Hentet fra: <https://tv.nrk.no/program/FTEM64001264/david-monrad-johansen-toner-og-tanker#t=11m44s>

Pisk, P. A. (1975) Arnold Schoenberg, the teacher.

American Music Teacher, (Vol 24, No.3) 12-13

Music Teachers National Association

Piston, W. (1962) *Harmony (third edition)*.

New York: W.W Norton & Company inc

Piston, W. (1987) *Harmony (fifth edition)*.
New York: W.W Norton & Company inc
Revised by Mark Devoto

Polanyi, M. (1966) *The Tacit Dimension*.
London: The University of Chicago Press

Rameau, J.P. (1971) *Treatise on harmony*.
Toronto: Dover Publication
Oversatt fra fransk til engelsk av Philip Gosset

Rehding, A. (2003) *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*.
Cambridge University Press: Cambridge

Reich, W. (1974) *Alban Berg*.
New York: Vienna House, inc.
Oversatt fra tysk til engelsk av Cornelius Cardew

Reich, W. (1981) *Schoenberg a critical biography*.
New York: Da Capo Press
Oversatt fra tysk til engelsk av Leo Black

Riemann, H. (1896) *Harmony Simplified*.
London: Augner Ltd
Oversatt fra tysk til engelsk

Richter, E.F. (1860) *Lerbuch der Harmonie (Dritte Auflage)*.
Leipzig: Breitkopf und Härtel

Root, G. (2016) *Schoenberg's Models for Beginners in Composition*.
Oxford: Oxford University Press

Sadai, Y. (1980) *Harmony in its Systematic and Phenomenological Aspects*.
Jerusalem: Yanetz Ltd
Oversatt fra hebraisk til engelsk av J. Davis & M. Shlesinger

Saslaw, J. (2017) *Richter, Ernst Friedrich*. Hentet fra URL:
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23399?q=ernst+friedrich+richter&article_section=all&search=article&pos=1&start=1#firsthit
[Lest 20. November 2017]

Salzer, F. (1952) *Structural Hearing*.
New York : Dover Publications, Inc

Schenker, H. (1954) *Harmony*.
Chicago: The University of Chicago Press
Oversatt fra tysk til engelsk av Elisabeth Mann Borges

Schenker, H. (1977) *Free Composition*.
New York: Pendragon Press
Oversatt fra tysk til engelsk av Ernst Oster

Schenker, H. (1997) *The Masterwork in Music: Volume 3, 1930: A Yearbook*.
Cambridge: Cambridge University Press

Sechter, S. (1871) *The Correct Order of Fundamental Harmonies*.
New York: WM. A. Pond & Co
Oversatt fra tysk til engelsk av C.C Müller

Schönberg, A. (1911) *Harmonielehre* (1. utgave).
Wien: Universal-Edition

Schönberg, A. (1922) *Harmonielehre* (3. utgave).
Wien: Universal-Edition

Schönberg, A. (1928) *Verklärte Nacht* [Videoklipp]
Hentet fra: <https://www.youtube.com/watch?v=fOzM8C3ffnY>

Schoenberg, A. (1957) *Die formbildenden Tendenzen der Harmonie*.
Mainz: B. Schott's Söhne
Oversatt fra engelsk til tysk av Erwin Stein

Schoenberg, A. (1963) *Preliminary Exercises in Counterpoint*.
London: Faber & Faber Ltd
Edited by Leonard Stein

Schoenberg, A. (1964) *Arnold Schoenberg Letters*.
New York: St. Martin's Press
Edited by Erwin Stein

Schoenberg, A. (1967) *Fundamentals of Musical Composition*.
London: Faber & Faber Ltd
Edited by Gerald Strang & Leonard Stein

Schoenberg, A. (1969) *Structural Functions of Harmony* (2nd edition).
London: Faber & Faber Ltd
Edited by Leonard Stein

Schoenberg, A. (1975) *Style and Idea*.
London: Faber & Faber
Edited by Leonard Stein

Schoenberg, A. (1978) *Theory of Harmony*.
London: Faber & Faber Ltd
Oversatt fra tysk til engelsk av Roy E. Carter

Schoenberg, A. (2006) *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of its Presentation*.
Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press
Oversatt og revidert av Patricia Carpenter og Severine Neff

Simms, B.R (1982) Reviewed Work: *Theory of Harmony* by Arnold Schoenberg, Roy E. Carter.
Music Theory Spectrum (Vol. 4) (spring, 1982) 155-162

Sloboda, J.A. (1985) *The Musical Mind*.
Oxford: Clarendon Press

Smith, J.A. (1986) *Schoenberg and His Circle*.
New York: Schirmer Books

Steege, B. (2011) "The Nature of Harmony": A Translation and Commentary.
Gollin, E. & Rehding, A. (Red.), *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories* (55-91)
Oxford: Oxford University Press

Stigar, P. (2004) *Elementær harmonilære*.
Bergen: Fagbokforlaget

Svartdal, F. (2016) *growth mindset* (SNL)
Hentet fra URL: https://snl.no/growth_mindset [Lest 1. februar 2018]

Thoresen, L. (1981) En fenomenologisk tilnærming til musikkteorien.
Studia Musicologica Norvegica (no.7) 105-140
Drammen: Universitetsforlaget

Tveit, S. (2008) *Harmonilære: fra en ny innfalsvinkel*. (2. utgave)
Oslo: Universitetsforlaget

Varkøy, Ø. (2015) *Hvorfor musikk? En musikkpedagogisk idéhistorie*.
Oslo: Gyldendal Akademisk

Wason, R. (1983) Schenker's "Notion of Scale-Step in Historical Perspective: Non-Essential Harmonies in Viennese Fundamental Bass Theory".
Journal of Music Theory, 1983 (Vol. 27, No 1) 49-73

Wason R. (1985) *Viennese Harmonic Theory from Albrechtberger to Schenker and Schoenberg*.
Rochester: University of Rochester Press

Weber, G. (1846) *Theory of Musical Composition*.
Boston: Wilkins, Carter and Company, and O.C.B Carter
Oversatt fra tysk til engelsk av James F. Warner

Wellesz, Egon. (1969) *Arnold Sc nberg*.
New York: Da Capo Press
Oversatt fra tysk til engelsk av W.H. Kerridge

Whittall, A. (2001). Form. I Stanley, S. (Red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians vol.9* (2.utg.) Macmillan Publisher Limited: London

Willams, P. & Cafiero, R. (2017) *Partimento*. Hentet fra URL:
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20981?q=partimento&search=quick&pos=1&start=1#firsthit> [Lest 5. oktoberr 2017]

Vedlegg 1

The image shows a handwritten musical score for guitar, consisting of ten systems of music. Each system includes a treble clef staff with a melodic line, a bass clef staff with a bass line, and a line of guitar tablature. The tablature uses numbers 1-5 to indicate fret positions. Chord diagrams are drawn above the bass staff, often with Roman numerals (I-VI) indicating the chord quality. The score is written in various keys, including G major, D major, and C major. Some systems have specific markings like 'obs!' and 'Alternative Bass'. The page is numbered '5' at the bottom center. On the left margin, there is a logo and text: "STAR" Nr. 7, 14-Systeme ©.

Vedlegg 2

Handwritten musical score for guitar, consisting of six systems of staves. The first system contains two staves with musical notation, including notes and chords. The second system consists of two empty staves. The third system contains two staves with musical notation and the text "Bass L (fons) C Gb F# A". The fourth system contains two staves with musical notation and the text "Ava-ka!". The fifth system contains two staves with musical notation. The sixth system contains two staves with musical notation. The page number "192" is written at the bottom center of the page.

Vedlegg 3

20. Ein fest Burg ist unser Gott

The image shows a handwritten musical score for the hymn "Ein fest Burg ist unser Gott". The score is written on five systems of staves. The first system consists of three staves: a vocal line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), and two piano accompaniment staves. The second system consists of two staves, each with a treble and bass clef, representing a piano accompaniment. The third system consists of two staves, each with a treble and bass clef, representing a piano accompaniment. The fourth system consists of two staves, each with a treble and bass clef, representing a piano accompaniment. The fifth system consists of two staves, each with a treble and bass clef, representing a piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Roman numerals are used to indicate chords, and some are enclosed in parentheses. The number "206" is written at the bottom of the page.

206

Handwritten musical score for guitar, consisting of 14 systems of music. The notation includes chords, melodic lines, and guitar-specific instructions.

System 6: Includes circled chord diagrams (III, IV-I) and fret numbers (III, IV, V, VI, I).

System 7: Includes circled chord diagram (IV-I) and fret numbers (II, III, IV, I).

System 8: Includes circled chord diagrams (III, IV, V, VI, I) and fret numbers (III, IV, V, VI, I).

System 9: Includes circled chord diagrams (IV, V, VI, I, II, III, IV, V, VI, I) and fret numbers (IV, V, VI, I, II, III, IV, V, VI, I).

System 10: Includes circled chord diagrams (III, IV, V, VI, I) and fret numbers (III, IV, V, VI, I).

System 11: Includes circled chord diagrams (IV-I, V-I, VI-I) and fret numbers (I, II, III, IV, V, VI, I).

System 12: Includes circled chord diagrams (IV-I, V-I, VI-I) and fret numbers (I, II, III, IV, V, VI, I).

System 13: Includes circled chord diagrams (IV-I, V-I, VI-I) and fret numbers (I, II, III, IV, V, VI, I).

System 14: Includes circled chord diagrams (IV-I, V-I, VI-I) and fret numbers (I, II, III, IV, V, VI, I).

Additional markings: "M/II-12", "Bass Kanten", "207", "058!", "V.1079".

"STAR" Nr. 7, 14 Systeme ©