

Subdominant eller dominant?

Af Gunner Rischel

Overskriften hentyder til et problem jeg stødte på for flere år siden i forbindelse med undervisning i harmonisk analyse. I A. P. Berggreens udsættelse af »Af Højheden oprunden er« (i B.s koralbog 1853) lyder 1. periode således:



Eks. 1

En trinanalyse af kadencen viser: IV – VII $\frac{3}{4}$ – I. Funktionsanalysen, derimod, kunne jeg ikke få til at makke ret. Akkorden g-e-cis-h måtte analyseres som »ufuldkommen dominantnoneakkord«, D \flat 9 med cis som ledetone; imidlertid viser bassen den plagale S-T følge, men bassens g – d betyder samtidig, at »D \flat 9«-akkordens »septim« g forlades ved spring! For at komme til en acceptabel løsning måtte der da analyseres i to lag: Over den liggende S-funktion indfører mellemstemmerne de, for denne betragtningssmåde, harmonifremmede toner e og cis. – Analyseproblemet var dog ikke dermed elimineret. – Iøvrigt kan denne løsning ikke bruges når de »harmonifremmede« toner bliver akkordegne, altså når den ved figurationer dannede samklang emanciperes og bliver selvstændig akkord. Mønsteret er almindeligt i mol, i hvert fald fra Beethoven til César Franck; hos sidstnævnte ofte med basgangen 4. – 1., tidligere i århundredet mest i halvslutning med basgangen 1.-5. kombineret med »ufuldkommen vekseldominantnoneakkord« førende til dominant. Som eksempel vises her halvslutningen før 2. temas indtræden i Brahms' Rhapsodi i g-mol, op. 79, nr. 2, t. 13 (Eks. 2):

Her bliver da spørgsmålet: Er akkorden d-gis-h-f en »ufuldstændig vekseldominant« eller en slags tonika, eller begge dele, eller hvad? – De videre overvejelser som disse spørgsmål har givet anledning til skal der redegøres for senere i denne artikel.



Den i det foregående omtalte analyseproblematik må også anskues mere generelt: Hvad forventer man af analysen? Hvad kan trinanalyse, hvad kan funktionsanalyse bruges til? – Hvordan undgår man at der opstår unødigt indviklede eller ligefrem fiktive analyseproblemer? – Det er klart, at jo mere der abstraheres fra den musikalske praksis, fra hvad der *høres*, jo mindre relevant bliver læresystemet. Her i landet har harmonilæren, ligesom i Tyskland, i høj grad været præget af den Riemannske funktionslære, omend i forskellige modificerede og videreudviklede udgaver. De mest spekulativt prægede teorier er stort set forladt, og man har, ved at bygge videre på det som syntes holdbart, skabt et vidt forgrenet analysesystem, som må siges at have bevist sin levedygtighed og pædagogiske anvendelighed. Ikke desto mindre synes en række metodiske problemer, ja modsigelser, stadig vanskelige at undgå, medmindre man foretager en radikal forenkling, eller måske en yderligere komplicering, af analysesystemet. – At systematikken let kan komme til at tilsidesætte den umiddelbare iagttagelse af de musikalske fænomener har jeg demonstreret ovenfor: »Ufuldstændig (veksel-, bi-)dominantnoneakkord med lille none« er blevet en almindelig betegnelse for en formindsket septimakkord. Herfra er der ikke langt til den, vel ret udbredte misforståelse, at formindskede (og halvformindskede) septimakkorder »er« ufuldstændige noneakkorder, som opstår ved at funktionsgrundtonen udelades, – eller at der, tilsvarende, i den såkaldte »ufuldkomne dominant«, *D*, der som bekendt er en sekstakkord, findes en »septim« som kan fordobles og føres opad (det er akkordkvinten der er tale om).

I forbindelse med mine undersøgelser har jeg, inspireret af Povl Hamburger¹ brugt *Rudolf Louis* og *Ludwig Thuilles* »Harmonielehre« fra 1907.² Her kombineres funktionsteorien med en trinanalytisk praksis. Trinanalysen har, medmindre det drejer sig om I, IV og V, to lag; II (IV) betyder hos L&Th at akkorden først registreres som II. trin, og derefter i næste niveau henføres som stedfortrædende for en af hovedfunktionerne, her subdominanten. Til dette i en vis forstand meget magre »resultat« af analysen knyttes naturligvis en forklarende tekst i forbindelse med musikeksempler. På det sekundære niveau kunne L&Th udmærket have anvendt symbolerne T, S og D, dette havde egentlig ikke gjort nogen forskel. På det første analyseniveau, derimod, sikrer tydingen af akkorderne som trin at det bestandig anskueliggøres for læseren hvad der er analysens udgangspunkt.

En anden analytisk fremgangsmåde finder vi i den i dette århundrede fremherskende gren af funktionslæren som anvender funktionssymboler. En almindelig tendens har her været en stadigt stigende differentiering af symbolsystemet, hvilket giver en næsten overvældende rigdom af fortolkningsmuligheder. Dette kan være af pædagogisk værdi, for så vidt som den studerende også på denne måde nødes til at fordybe sig, både i analysesystemet

og i musikken. Som repræsentanter for denne skole vil jeg anføre *Finn Høffdings* »Harmonilære, AI og AII«³ og *Teresa Waskowska Larsen og Jan Maegaards* »Indføring i Romantisk harmonik«.⁴ Disse to lærebøger er i deres metodiske grundlag ret overensstemmende, men naturligvis forskellige hvad angår deres sigte og dermed også de områder hvorpå de påkalder sig særlig interesse ved nye synsvinkler og metoder. – Det er imidlertid ikke min hensigt her at forsøge at give en sammenfattende vurdering af en række lærebøger, og jeg skal i forbindelse med mine henvisninger til de ovenfor og i det følgende nævnte værker vedgå, at jeg citerer udsnit af analyser mv. som ikke kan yde den oprindelige helhed fuld retfærdighed. –

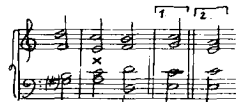
Overfor den lige omtalte stærke differentiering af analysen har dog også en stræben efter forenkling gjort sig gældende. I denne forbindelse skal nævnes *Diether de la Mottes* »Harmonielehre«,⁵ som bygger på Wilhelm Malers symbolsystem, i hvilket durakkorder skrives med store, molakkorder med små bogstavsymboler, f.eks. tP = moltonikas (dur-) parallel. Bogen er bemærkelsesværdig ved den satstekniske og analytiske vandring gennem musikhistorien. M. behandler det harmoniske sprog fra Lassus og Palestrina til Webern og Messiaen, heraf den svenske udgaves titel »Epokenes harmonik«. Af særlig interesse er også den gennemførte revision af analysen af formindskede septimakkorder ved brug af kombinationssymboler, herom senere.

Det er velkendt, at mange teoretikere, især naturligvis de der står den førende tyske analysetradition fjernt, har anfægtet selve grundlaget for funktionsteorien. (Denne teoretiske strid har rødder tilbage til tiden før Rameau). *Allen Forte* skriver i forordet til sin bog »Tonal Harmony in Concept and Practice«⁶ bl.a.: »...I have rejected the supposed functional relation of tonic, dominant, and subdominant harmonies (after Rameau, Riemann, and others), since neither is this functional relation in accord with the logic of triadic tonality nor can it be verified in actual compositions.« – Indenfor funktionslærens egne rækker erkendes det naturligvis, at forberedelsen af dominanten i kadencen ikke er forbeholdt IV trin, men med samme ret bestrides af såvel IV som II og VI samt diverse alterationer af disse; afgørende er imidlertid at disse trin ikke først og fremmest klassificeres i forhold til kadencen, men til en af hovedfunktionerne S eller T. Forsøget på at modificere S-hovedfunktionen ses også i begreber som »det subdominantisk-vekseldominantiske område« el.lign., eller funktionerne suppleres med andre betragtningsmåder, f.eks. hos *Jørgen Jersild* »positions-kategorier«.⁷ – Funktionslærens mangeartede problemer kan sammenfattes i spørgsmålet: Hvordan anskues andre akkorder end netop I, IV og V? Et så bredt spørgsmål kan naturligvis ikke uden videre besvares, men jeg vil forsøge at belyse det i to led, først: Paralleller, stedfortrædere, medianter

mv., altså II, III og VI trin (herunder lidt om fordobling) – dernæst: Ufuldkomne dominantiske akkorder, altså VII-strukturer (herunder lidt om altererede akkorder).

Paralleller, stedfortrædere mv. – Dette at en akkord repræsenterer en funktion bruges i ganske bred betydning af *L&Th*, og det relateres til fordoblingspraksis, for hvilken der gives praktisk begrundede retningslinier, ofte med forbehold.

Høffding lægger meget stærk vægt på fordoblingen og bruger særlige dobbeltsymboler, således at f.eks. kvintfordoblet tonikasekstakkord kaldes »dominantpræget T«, symbol $\overset{T}{\text{D}}$ (H. AI, s. 39). H. skriver (s. 34): »Enhver fordoblet tone har tendens til at hævde sig som grundtone og styre akkordens videreføring hen imod en akkord, der er kvintbeslægtet med den fordoblede tone (Fordoblingens agens)«. – Side 222ff diskuteres de to tilsyneladende modstridende forklaringer på tertsfordobling: »Mange holder på, at tertsfordoblingen af 2. akkord i den skuffende slutning bør forklares ved stemmeføringen (undgåelse af parallelle kvinter). Det kan i og for sig ikke modbevises, da stemmeføring og harmonisk progression dårligt kan skilles ad. – Modsætningen mellem de to synspunkter er af komplementær art...« – Ja! – Dog findes der mange situationer hvor fordoblingen alene kan begrundes udfra stemmeføringen. I eks. 3 har jeg vist et akkordforløb som kan forstås i C-dur og/eller i a-mol. Den med x mærkede akkord må – alene på grund af stemmeføringssituationen, nemlig at der begyndes i spredt beliggenhed



– tertsfordobles, og det hvadenten den betragtes som tonikastedfortræder i C-dur (læs g eller gis i 1. akkord), eller som tonikaparallel (g el. gis) i samme, eller som tonika i a-mol. – Samtidig demonstrerer eksemplet altså det vanskelige ved, i dur, at skelne mellem »parallel« og »stedfortræder«; hvadenten første akkords bastone er g eller gis, kan den vel principielt være begge dele. – For dette VI trin i dur begrundes *WL & M* så vidt jeg kan se fem muligheder: Tonikaparallel, tonikastedfortræder, tonikaafledningsakkord, subdominantgennemgangsakkord og subdominantledetonevekselklang. – Selve *stedfortræder*begrebet er dog nogenlunde éntydigt så længe det bruges i sin oprindelige betydning, nemlig om den skuffende kadence. Derimod bliver det vanskeligt, når det bruges *overført* på andre situationer. Både hos *WL & M* og hos H. anvendes stedfortræderbegrebet i en mere generel systematik. H. demonstrerer stedfortræderakkorderne udfra en sekvensrække, og også den formindskede treklang (hos H. »tritonusakkord«, symbol Tr) får sin stedfortræder. H.AI, s. 154: »Når vi nu regner den for en selvstændig akkord, må den ligesom grundakkorder og parallelakkorder også have en stedfortræder; denne må hedde h-h-d-g og føres videre til Dp.« På samme vis får Sp som stedfortræder en tertsfordoblet Tr »med irregulær

stor sekst.« – Hos *WL & M* s. 30: »... enhver akkord, hvadenten den optræder med hoved- eller parallelfunktion, har sin stedfortræder. Denne dannes under alle omstændigheder ved at kvinten udskiftes med oversekunden inden for den skala, der definerer tonaliteten.« – ... »Parallelfunktionernes stedfortrædere i dur ligner til forveksling hovedfunktionerne, men ikke de tilsvarende. \mathcal{S} ligner \mathcal{D} (= \mathcal{S} i den parallelle molltoneart)...« – Det påfaldende er her, at *WL & M* ikke tager *H.s* forbehold (»med irregulær stor sekst«), men lader d-f-h stå som *Sp's* stedfortræder. Systematikken har nemlig nu givet *Sp* to forskellige stedfortrædere. Den formindskede treklang d-f-h anvendes jo ikke normalt i den sammenhæng der var udgangspunkt for stedfortræderbegrebet, den skuffende kadence, som her må føre til d-mols VI, B-dur-akkord. – Det er altså den formindskede kvint, den gamle Diabolus, som får systemet til at knirke. Ikke desto mindre kan man, sammenfattende, sige, at det med det overførte stedfortræderbegreb lader sig gøre at forklare *stigende sekundprogression* udfra et overordnet kvintforhold. Dette gælder også noget så lineært betinget som sekstakkordfølgen cis-e-a, d-f-h.

Diether de la Motte søger i hele sin fremstilling at rationalisere systematikken udfra en praktisk og udogmatisk betragtningsmåde. *M.* udvider parallelbegrebet til at omfatte alle former for *tertsbeslægtethed*. Her bruges (*Grabners*) »Gegenklänge« (»modparalleller«) om de skalaegne akkorder på III i dur og VI i mol; varianter angives ved den i *M.s* system gennemførte brug af store og små bogstavsymboler for hh. dur og mol. Beslægtethedsgraden kan dermed angives præcist og overskueligt. Oversigten over tertseslægtethed bringes i begyndelsen af kapitlet »Schubert-Beethoven (1800-1828)« (*M.*, s. 160); den gives her i lidt forkortet form:

1. Parallellklange, *to* fællestoner:

til T (C-dur): Tp(a-mol) og Tg(e-mol),
til t (c-mol): tP(Es-dur) og tG(As-dur)

2. Varianternes parallellklange, *én* fællestone:

til T: t's paralleller,
til t: T's paralleller

3. Parallellklangenes varianter, *én* fællestone:

til T: TP(A-dur) og TG(E-dur),
til t: tp(es-mol) og tg(as-mol)

4. Varianternes parallellklanges varianter, *ingen* fællestoner:

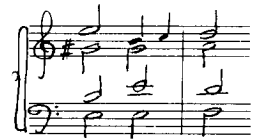
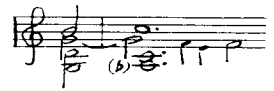
til T: tp(es-mol) og tg(as-mol)
til t: TP(A-dur) og TG(E-dur).

M. undgår således ikke alene begreberne medianter og stedfortræderakkor-

der, men også ledetonevekselklange, afledningsakkorder og gennemgangsakkorder. Denne forenkling er mulig, fordi parallelbegrebet lettere lader sig »overføre« end stedfortræderbegrebet, som implicerer en bestemt akkordprogression. – Det kan nu overvejes, om en sådan forenkling indbyder til en mere »mekanisk« analyse, en registrering af harmoniske relationer uden dybere forståelse. Dette søger M. at imødegå ved en meget bred differentiering i anvendelsen af systemet: »...die vielfältigen Möglichkeiten müssen in konkreten kompositorischen Situationen beobachtet werden.« (p. 161). – Disse behandles derefter under overskrifter som: Die grosse Entfernung, Strukturbedingte Terzverwandschaft, Farbwechsel eines Zentraltons (Melodie eines Liegetons), Schuberts harmonische Kreisbewegung, m.fl. – *Høffding* anvender et differentieret system af *mediant*-symboler (H.AII, p. 109ff). Både hos H. og hos WL & M er symbolsystemet stort og vanskeligt at overskue. Ulempen herved må imidlertid afvejes imod den pædagogiske styrke der kan ligge i at hvert enkelt harmonisk fænomen identificeres med et specifikt symbol – hvilket kræver en meget omhyggelig tilegnelse. Således leder det meget komplicerede analysesystem (forhåbentlig) den studerende *ind* i musikken. I hvert fald kan der ikke sluttes direkte fra et læresystems systematiske stringens til dets pædagogiske værdi.

Ligesom det overførte stedfortræderbegreb, lidt forenklet sagt, anvendtes til at forklare den stigende sekundprogression, også uden for kadencen (se ovenfor), således går både H. og WL & M videre til, hvad der i realiteten er stedfortræderens stedfortræder: subdominantsekstakkord efter dominant, og således underlægges også den *faldende sekundprogression* kvintforholdets herredømme. – Hos WL & M (p. 31) demonstreres mønstret i dur, og det hedder, med et vist forbehold: »Den skuffende slutning kan også optræde i en form, hvor D tilsyneladende opløses i S-sekstakkord (i C-dur: a-c-f). Efter nogle teoretikers mening må denne akkord imidlertid stadig anses for at repræsentere T, omend kun svagt. Den tydes da som en slags ufuldbyrdet stedfortræderakkord.« Derefter demonstreres mønstret i mol, hvor den kvintfordoblede \S efter D får betegnelsen »maskeret tonika«. (Den omvendte progression, den såkaldte frygiske kadence, betegnes »maskeret molhalvslutning«). – Hos H., H.AI, s. 103: »I forbindelse med den skuffende slutning skal der gøres opmærksom på, at den... maskerede helslutning... også kan opfattes som henhørende til skuffende slutning.« H. anvender her symbolet \S T (det tilføjede T angiver, at tonikagrundtonen er fordoblet i subdominantsekstakkorden). H. bringer her som eksempel Bachs es-mol præludium af WTC I (se takt 28-29). Dette eksempel i mol kunne være suppleret med f.eks. den »skuffende maskerede helslutning« lige før den afsluttende kadence i sangstemmen i Händels såkaldte »Largo« af »Xerxes«. De to

forløb fremtræder som næsten identiske i en skematisk fremstilling, her ud fra C-dur/c-mol (Eks. 4). – Det er, som man ser, en gammel, polyfon kadenceformel, hvor to tostemmige kadencer er skudt ind i hinanden. Det er altens septimforudhold til bassen som betinger det samklangsmæssige; dog kan ligheden med skuffende kadence ikke nægtes. – Det er vigtigt at gøre sig klart, at det er det »kontrære« sekundforhold mellem D og S som fremkalder den funktionsteoretiske forklaring ud fra kvintforholdet. – At IV6 i mol, ovenikøbet med grundtonefordobling, kan følge efter V uden fornemmelse af »kontraritet« skal det næste eksempel demonstrere (eks. 5): (Jfr. WL & M, s. 31 nederst).



Under samlebegrebet »ufuldkomne vekseldominanter« lægger funktionsanalysen – ud fra ledetonekriteriet – også den *forstørrede sekstakkord*, som får betegnelsen »(kvint)altereret ufuldkommen vekseldominant«; dette forudsætter at der er tale om en kvintalterering af en VII-struktur, hvilket sjældent er den mest nærliggende tolkning; mest rimeligt er det at regne dens tre former for alterationer af IV6, IV $\frac{6}{5}$, og II $\frac{4}{3}$ i mol. – *L&Th* skriver bl.a. s. 225: »... dass die chromatische Veränderung zunächst ein durchaus melodischer Vorgang ist. Wenn also das Intervall f-dis (bezw. dis-f) aus dem Intervall f-d (bezw. d-f) durch Erhöhung des d in dis entstanden sein soll, so wird man dieses dis (wenigstens im homophonen Satze) am ehesten in der Oberstimme (als der natürlichen Melodiestimme) erwarten.« – Dette er efter min mening et praktisk eksempel på »grundtonealteration« (ligesom i eks. 3 ovenfor tonen gis). Se hertil i *H.AII* s. 34 ff H.s meget interessante argumentation imod den teoretiske antagelse af grundtonealteration. Her gives, i forlængelse af forklaringen i *H.AI* s. 217, en meget detaljeret redegørelse for den »altererede dominant-dominant«, som munder ud i, at dens tre former, i a-mol f-a-dis, f-a-h-dis og f-a-c-dis, afledes af henholdsvis mol-subdominantsekstakkord (»maskeret tonika«), tritonusakkord og vekseldominantnoneakkord. H. skriver (*H.AII* s. 40): »Man kan benævne dem korrekt som $\frac{5}{3} \frac{7}{4}$, $\frac{7}{3} \frac{6}{5}$, $\frac{6}{3} \frac{7}{4}$ eller man kan lægge vægten på, at alle akkorder indeholder samme treklang f-a-dis, i hvilken f er subdominantens nedadgående ledetone, og dis er DD's opadgående ledetone og a den maskerede molhalvslutnings grundtone, der som tilbageførende ledetone bevæger sig halvtone-mæssigt ned i D-terts. Hvis man principielt mener, at intervallet a-dis som forstørret kvart fornemmes stærkere end den forstørrede sekst f-dis, vil man kunne tillade sig at forenkle betegnelserne til én og betegne alle tre former som DDa, vel vidende at S-elementet er næsten lige så stærkt som DD-bestanddelene.« – Fænomenet anskues fra flere sider, men betragtningsmåden præges af funktionslærens rent teoretisk orienterede *søgen efter grund-*

toner. Hvad angår akkord nr. 2, vil jeg i praksis ofte analysere tonen h *ikke* som vekseldominantgrundtone, men som (mere eller mindre emanciperet) gennemgang eller antecipation. Det skal dog betones, at det i sådanne tilfælde er afgørende for analysen, hvilken harmonisk stil der er tale om, idet mange oprindeligt lineært genererede akkordstrukturer efterhånden selvstændiggøres.

– Det fremgår endvidere, at den forstørrede sekst f-dis betragtes som udtryk for en *funktionsblanding*. (Det skal her indskydes, at *de la Motte*, som ikke anvender specifikke symboler for forstørrede sekstakkorder, analyserer akkord nr. 3, f-a-c-dis, som en alteration af fis-a-c-dis, den formindskede septimakkord som ifølge M. kombinerer vekseldominantens og moltonikas funktioner).

Teoretikere har i århundreder diskuteret, om *akkorder med formindsket kvint* er selvstændige akkorder med egen grundtone. Spørgsmålet er for abstrakt formuleret til at kunne besvares i én sætning, ja, det kan egentlig ikke besvares uden givne præmisser og definitioner – for hvad er en akkord, hvad er en grundtone? – På den ene side er det almindelig anerkendt, at VII trins treklang i grundform forekommer i sekvenser (som regnes udenfor funktionernes domæne); velkendt er også, omend sjældnere omtalt, at grundformen bruges i trestemmig sats (og i ufuldstændig form i tostemmig sats); – på den anden side optræder denne formindskede treklang i førstemmig sats fortrinsvis som sekstakkord, dette på grund af de givne stemmeførings- og fordoblingsmuligheder. De tilsvarende firklange, halvformindskede og formindskede septimakkorder, frembyder flere stemmeføringsmønstre og udviser derfor et mere broget billede hvad angår de foretrukne akkordformer (grundform/omvendinger).

Det er ubetvivleligt at denne gruppe af akkorder, sammenlignet med dur- og mol-akkorder, viser den mest ustabile struktur; dette gælder især den formindskede septimakkord, som pga. sine muligheder for halvtoneskridt i videreførelsen og pga. sine enharmonisk set ækvidistante toner har en særlig svævende, »grundtoneløs« virkning. Det gælder imidlertid for alle disse akkorder, at de med hensyn til dissonansbehandling må ansues efter samme principper som de andre »trin«. Funktionsteoriens forsøg på at aflede alle andre trin af I, IV og V, eller sagt på en anden måde, forsøget på at beskrive alle harmoniske forbindelser ud fra en normalkadence, fører, som antydnet i de foregående afsnit, til urimeligt indviklede betragtninger. – (Hertil kunne yderligere føjes den såkaldte »subdominant med tilføjjet sekst«. Påfaldende er den udbredte mangel på forståelse af Rameau's *double emploi*: Seksten er kun dissonerende »sixte ajoutée« som gennemgang til I trins tert, derimod akkordegen tone i forbindelsen II \sharp – V. Generalbasbecifringens 5-tal angiver kvint fra bastonen, men denne tone er akkordseptim.

Denne ganske elementære akkordbetragtning kan kun forvirres ved betegnelser som »subdominant med tilføjet sekst i bassen« for II trins septimakkord.) – Den fatale fejl opstår idet man *forlader den regulære trinbetragtning* (for VII, og i et vist omfang II), og derefter, i den tro at man nu analyserer ud fra »hovedfunktioner«, analyserer og benævner akkordtonerne ud fra V og IV *trin*, altså nu *indfører en falsk trinbetragtning*.

I specielle analysesituationer kan *formindskede septimakkorder* give anledning til tydingen som er helt forskellige fra de »ufuldkomne noneakkorder«, men i princippet ligeså problematiske. – Liszt og César Franck anvender ofte en slags potensering af den velkendte »molifarvning«, nemlig overgang fra en moltoneart til moltonearten en lille terts højere (»durparallelens molvariant«), hos Schubert brugt som modulatorisk område, nu udnyttet til lån af enkelte akkordvirkninger. I det følgende eksempel fra *Jørgen Jersilds* allerede nævnte bog⁷ lånes ges-mols II trin ces-as-eses-as ifølge Franck's notation ind i es-mol. (Side 26, under afsnittet *S^{b5}-akkorden*): »Et meget karakteristisk og yderst stabilt mønster, som både kendes fra barokkens, klassikens og romantikkens harmonik, er den gennemgående kvartsekstakkord omgivet af to S-akkorder; hos Franck kan dette grundmønster antage denne form (et citat fra klaverkompositionen »Prélude, Choral et Fugue«, anden-satsen):« – (Citatet vises her i eks. 6 med Jersilds analyse-tegn):

Largamente e forte

es: T S^{b5} ⁶_{b4} S^{b5} T

Eks. 6

– »Da de to subdominant-akkorder her optræder med sænket kvint, altereres også kvarten i den gennemgående kvartsekst-akkord. Bemærk Francks notationsmåde: første gang akkorden kommer, noteres alterationstonen som eses, anden gang som d, hvorved akkorden nu opfattes som en $\mathbb{D}9$, altså dominantisk i forhold til den følgende T-akkord, selv om det oprindelige grundmønster S- $\mathbb{5}$ -S vil bevirke, at vi med rette fornemmer akkordfølgen henover takststregen som plagal-følgen: S-T.« – Jersild beskriver egentlig ganske præcist hvad der sker, og dog må jeg anse analysen *S^{b5}* for risikabel, da den kun passer til Francks *postulat*, eses! (ligesom den passer til andre ekstraordinære anvendelser af enharmonik som J. demonstrerer i det føl-

gende). Francks notation er *suggestiv*: Vi kunne have moduleret! – For øret sker der enten *ingen* enharmonisk omtydning, eller den sker på betingelser der næsten kompromitterer den melodisk-tonale høre måde. En ledetone kan ikke betegnes som en sænket kvint; derfor må »S^{b5}« afvises i selve kadencen (som i enhver sammenhæng hvor der ikke moduleres, selvom også VII7 fungerer »subdominantisk«, f.eks. ved at stå i samme stilling som II⁶). »D9« må afvises ud fra den tidligere anførte argumentation. Hørt ud fra basføringen 4.-1. må forløbet opfattes som en modifikation af den plagale kadence. Akkorden kan analyseres som es-mols VII7 med ges som harmonifremmed tone i stedet for f. Samme kadencetype ses f.eks. i Francks E-dur Choral t. 14-15, her uden enharmonisk omtydning. Det er karakteristisk at VII7-virkningen hos Franck behersker hele kadenceforløbet, som herved sløres og pacificeres. –

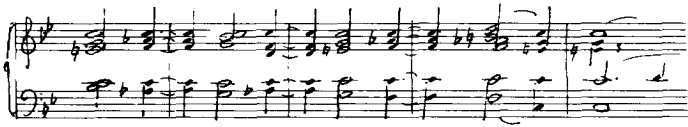
Mønstret VII⁴₃ – I kan føres tilbage til kodale virkninger, hvor molsekst og ledetone optræder i figurationer over tonikaorgelpunkt.

Dette anvender J. S. Bach med stor virkning, ofte forberedt ved overgang fra dur til mol. Se f.eks. *Høffdings* analyse af slutningen af Es-dur præludiet fra WTC I, H.AII s. 17. (H. bruger her dobbeltsymbolet $\text{♯}\text{♮}$ om næstsidste akkord, es-ces-as-d). Dette kodale mønster lever videre i klassik og romantik. Hos Beethoven finder vi det f.eks. i klaversonate op. 111, slutningen af 1. sats, hvor bassens vekslen mellem f og c fremkalder en fluktuation mellem to høre måder, plagalt kadenceskridt og tonikaorgelpunkt, se eks. 7.



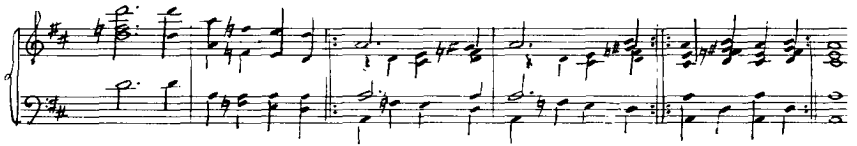
Eks. 7

I slutningen af ekspositionsdelen i »Eroica«s 1. sats kommer (efter autentisk og plagal kadence) med kompakt dissonerende virkning akkorden b-c-es-ges-a-b tre gange (t. 147) lige før slutakkorden. – Som selvstændig akkord ses VII⁴₃ i et tematisk forløb f.eks. i Beethovens 8. symfonis 1. sats, takt 70 (begyndelsen af slutgruppen); tilsvarende V (VII⁴₃) V i begyndelsen af Brahms' Rhapsodi op. 79 nr. 1 i h-mol. (Talrige lign. eks. hos Brahms, Schubert m.fl.). – Ofte bruger Beethoven virkningen i forbindelse med udstrækning af dominantisk slutning ved større formale indsnit. I eks. 8 vises et udsnit af overledningen til sidetemaet i 4. symfonis 1. sats, takt 95.



Eks. 8

og i eks. 9 fra 2. symfonis 1. sats et uddrag af ekspositionsdelens afsluttende parti. Efter autentisk hel slutning i A-dur t. 112 sætter den bredt udformede plagale kadence ind. Her citeres fra t. 118:



Eks. 9

I det sidste eksempel sker en karakteristisk betydningsændring fra plagal hel slutning i A-dur til halvslutning i D-dur, som naturligvis kun fremgår af den større sammenhæng: Dette er afslutningen på første formled. Påfaldende er i de sidste to eksempler (og også i de ovenfor nævnte steder i 3. og 8. symfoni) den dissonerende *akkordblanding*; her er orgelpunktet erstattet af liggetoner i horn, trompeter (eller 2. violiner).

For en funktionsharmonisk betragtning er det en selvfølge at referere til »hovedfunktioner«. Mange teoretikere har gjort den iagttagelse at den forminskede septimakkord ligger midt imellem V7 og II7, eller, sagt på en anden måde, indeholder *tre* toner af hver af »karakterakkorderne« D7 og S $\frac{7}{b}$. – *L&Th* skriver bl.a. (s. 137): »... ein Accord, in dem sich Elemente der Oberdominante (Terz und Quint der V.) und Elemente der Unterdominante (Grundton und Terz der IV.) vollkommen die Wage halten.« – Hos *WL & M* diskuteres dette emne ret udførligt. Side 56-57: »Dominantseptimen er subdominantens grundtone, og nonen er dens tert. Den ufuldkomne dominantnoneakkord består sådan set af to dominanttoner og to subdominanttoner, og den kan da også efter omstændighederne benyttes som bærer af en vag subdominantfunktion.« Hertil bemærker *Las Bisgaard* i sin anmeldelse af *WL & M*⁸: »Dette burde have været eksemplificeret, f.eks. således: (Se eks. 10) eller således: (Se eks. 11) I det første eksempel, der med lille none ingenlunde er sjældent forekommende i praksis, forlener bassens plagalt virkende kvintspring fra 4. til 1. skalatrin $\text{D}\frac{9}{b}$ -akkorden med et vist skær af S-funktion, og i det andet er det klanglige slægtskab mellem S6 og $\text{D}\frac{9}{b}$ ret tydeligt. (Her kan spørgsmålet melde sig, hvorvidt den analytiske terminolo-

logi i sådanne tilfælde skal søges tilpasset til at kunne give udtryk for denne funktionssløring, og i givet fald hvorledes).«



Eks. 10



Eks. 11

– *Høffding* redegør også (H. AII s. 16) for slægtskabet mellem D_9 og 0S . H. anvender, som allerede omtalt, dobbeltsymbolet \mathbb{D}_9^S om den formindskede septimakkord over tonikaorgelpunkt, desuden anvendes det om » D_9 på betonet taktid foran D_7 «, dvs. i den sammenhæng som blev vist i eksempel 11.

Hos *de la Motte* føres denne idé konsekvent igennem, idet alle VII7-strukturer gives dobbeltsymboler, og ledetonen regnes for grundtone i akkorden. Symbolerne præsenteres s. 12: \mathbb{D}^V for h-d-f-as i C dur/mol, $\mathbb{D}\mathbb{D}^V$ for fis-a-c-es, og \mathbb{S}^7 for h-d-f-a. Disse betegnelser »mussten neu eingeführt werden, um Akkorde der Bachzeit und der Klassik nicht länger als Ableitungen erst viel später entstandener Akkordbildungen bezeichnen zu müssen, zugleich auch, um Funktionsmischungen präziser zu bezeichnen.« Tilsvarende s. 92: »Für sein erstes Auftreten zur Bach-Zeit aber gilt, dass man ihn nicht definieren darf als verkürzte Form von etwas, was es in Normalgestalt noch gar nicht gibt« (Dette ville jeg dog skærpe til, at man aldrig bør definere en akkord ud fra en »Normalgestalt« som næppe har forsvævet komponisten.) I kapitlet »Schumann (1830-1850)« redegør M. for Schumanns forskellige karakteristiske anvendelser af formindsket septimakkord. Side 183 demonstreres det i denne artikel omhandlede mønster, her gengivet med M.s analyse i eks. 12:

Ges: S T S^7 (D)
Es: S D^7 T

M. skriver: »Die harmonische Situation vor dem zweiten Taktstrich (Kernlieder, opus 35, Nr. 12) ist, bezogen auf Es-dur, zweifellos subdominantisch: Sequenz der vorangehenden S-T-Folge in Ges-dur. Der Ton D lässt sich als Wechselnote auffassen. Hört man ihn als harmoniebestimmendes Ereignis, ist er zwar dominantischer Leitton zu Es , Es wird aber im wichtigeren Bass zugleich subdominantisch angesprungen. Ich entscheide mich hier also für \mathbb{S}^7 und halte D_9^S für sinnwidrig.« – M.s analysesystem ville give følgende resultat for eks. 1: D-dur: $S \mathbb{D}^V T$ og for eks. 2: d-mol: $s T \mathbb{D}\mathbb{D}^V D$. – En klar fordel er det, at der ikke længere opereres med toner som ikke er til stede, og at akkordtonerne kaldes grundtone, tert, kvint og septim i en septimakkord, endvidere at den funktionelle tydning nu står mere åben. I

disse henseender anser jeg M.s system for et *nødvendigt korrektiv* til en analyse som betjener sig af funktionssymboler. Det må imidlertid samtidig påpeges, at standardtydningen af de formindskede firklange som en blanding af subdominantisk og dominantisk funktion ikke kan betragtes som en løsning. Dobbeltsymbolsystemet giver ikke et klart svar, er snarere et tegn på funktionsteoriens grænser. – Det egentlige svar skal da heller ikke søges i analysesymboler, men i det konkrete analytiske udsagn.

Hos *Louis & Thuille* omtales (s. 138) moltertens understregning af subdominantvirkningen: »Aus diesem Grunde kann der *verminderte Septaccord*, dessen Sept die *kleine* Unterdominant-Terz ist, viel eher im Sinne der Unterdominant verstanden werden als der ihm correspondierende Septaccord der VII. Stufe in *Dur*, dessen Sept um eine *grosse* Terz von der Unterdominant absteht.« Derefter vises VII som forberedelse til kvartsextforhold (næsten analog med eks. 11 ovenfor). Endelig hedder det (s. 139-140): »Ja noch mehr: es kann geradezu eine *Combination des authentischen mit dem plagalen Schlusse* derart erfolgen, dass bei der Auflösung des Terzquartaccords der VII. Stufe in Moll der Bass den Quartschritt abwärts (bezw. Quintschritt aufwärts) in die Tonica macht, während die oberen Stimmen in der sonst üblichen Weise weitergehen.« (Se eks. 13 a.) »Dann ist der Basston des Terzquartaccords als eigentlicher Fundamentston anzusehen, und insofern ist jetzt der verminderte Septaccord nicht mehr eine Modification der Dominantharmonie, sondern er vertritt die Stelle der Unterdominant...« Derpå vises mønstret i *Dur* (se eks. 13 c.), der som begrundet ovenfor kommer mindre i betragtning (stor S-terts) – dette gælder især 13 d. pga. akkordens stilling (13 b. beskrives også som mindre egnet pga. den manglende molsubdominantterts).

a. b. c. d.

a: VII (IV+V) i VII (IV+V) i C: VII (IV+V) i VII (IV+V) i -

Eks. 13

I fortsættelse af ovenanførte citat taler L&Th om »Combination der Unterdominante mit der Oberdominante in ein und demselben Accordgebilde«, svarende til de la Mottes funktionsblanding. Som analysetegn bruger L&Th imidlertid trinangivelser, hvilket synes at give en mere præcis identificering af akkorden: VII, som dernæst angives at repræsentere hovedfunktionerne: (IV+V) – modsat M., hvor funktionsblandingen udtrykkes i et færdigt sym-

bol. Endvidere anvendes M.s dobbeltsymboler for alle VII7-akkorder, medens L&Th's analyse kun gælder denne akkordfølge.

Vigtigere er dog den principielle overensstemmelse. Både L&Th og M. anlægger to betragtningmåder. Den ene er af mere abstrakt art: VII-akkorden tillægges »dobbeltfunktion« og indordnes således under funktionsteoriens systematik. Den anden betragtningmåde er konkret, og egentlig uafhængig af funktionsteorien; den beskriver *hvordan* to musikalske elementer virker sammen. Overensstemmelsen kan illustreres ved flg. citater: L&Th: »Dann ist der Basston des Terzquartaccords als eigentlicher Fundamentston anzusehen«, og M.: »im wichtigeren Bass...« (se teksten i forbindelse med eks. 12).

Betragter vi nu de tidligere anførte eksempler, forekommer akkordens sammensatte karakter vel særlig påfaldende når den (som i eks. 7, 8 og 9) fremtræder som blanding af de fuldstændige treklange IV og VII. Man kan imidlertid hævde, at dobbeltvirkningen principielt også er til stede når akkorden fremtræder som ren VII $\frac{3}{4}$. Hvadenten akkorden kommer som modifikation af en umiddelbart før hørt IV (eller I, når forløbet tolkes som halvslutning), eller den optræder selvstændigt, videreføres den på samme måde. Ud fra basføringen høres en IV-akkord hvis kvint er erstattet af to harmonifremmede toner (sixte ajoutée og ledetone) – men *samtidig* høres akkorden som en regulær VII7-struktur. Begreberne akkord, grundtone og harmonifremmede toner lader sig ikke anvende éntydigt, og der kan ikke drages et skarpt skel mellem »egentlige« og »uegentlige« akkorder. – Selv V-I kadencen er sammensat af forskellige lag, den melodiske kadence med ledetone, og den springende bas, altså elementer af samme art som de der danner det her omhandlede mønster. Disse elementer kan ikke beskrives blot som harmoniske funktioner. Mit spørgsmål i overskriften – subdominant eller dominant? – er altså stillet ud fra en systematik som af flere grunde ikke slår til i denne sammenhæng.

Den nødvendige søgen efter overblik og sammenfatning kan bevirke at man i sin analyse fikseres for meget på det færdige, overskuelige resultat. Men analysens egentlige resultat findes i hele processen, ikke blot i symboler eller formler, naturligvis heller ikke i form af en akkordregistrering med trinbetegnelser. Formålet med de analytiske formler må være at demonstrere nogle hovedtræk ved typiske akkordmønstre, – men hvormange og hvilke informationer skal medtages? Trinanalysen VII $\frac{3}{4}$ – I (eller VII $\frac{7}{5}$ – I) er éntydig, men det kan diskuteres om den for dette karakteristiske mønster vigtige plagale basføring burde anskueliggøres mere direkte. – Det differentierede musikalske forløb lader sig ikke indfange af vore teoretiske kategorier; analysen stiller bestandig nye spørgsmål, og derfor får man, heldigvis, ikke altid svar som man spørger.

Noter

1. Se Povl Hamburger: Subdominante und Wechseldominante (1955), p. 33f.
2. Rudolf Louis und Ludwig Thuille: Harmonielehre. Gröninger, Stuttgart 1907; 4. Auflage 1913 (forkortes L&Th) – Senere udgavers brug af funktionssymboler er ikke taget i betragtning.
3. Finn Høffding: Harmonilære, AI og AII, Wilhelm Hansen. Kbh. 1976 og 1979 (forkortes: H.AI og H.AII).
4. Teresa Waskowska Larsen og Jan Maegaard: Indføring i Romantisk harmonik, I. Engström & Sødning. Kbh. 1981 (forkortes WL & M).
5. Diether de la Motte: Harmonielehre. Bärenreiter. 1976 (Forkortes M.) (Diether de la Motte: Epokenes harmonik – en harmonilära v. Martin Tegen. Ed. Reimers 1981).
6. Allen Forte: Tonal Harmony in Concept and Practice. Holt, Rinehart and Winston, New York 1962.
7. Jørgen Jersild: De funktionelle principper i romantikkens harmonik belyst med udgangspunkt i César Francks harmoniske stil. W.H. Kbh. 1970.

Zusammenfassung:

Die funktionstheoretische Zurückführung aller Akkorde auf drei Hauptfunktionen hat viele verschiedene Methoden der Systematisierung hervorgerufen; das methodische Grundproblem lässt sich doch nicht lösen. Zwei methodische Tendenzen werden beschrieben, eine sehr weitgehende systematische Differenzierung (damit auch viele komplizierte Funktionszeichen) – und eine praktisch betonte Vereinfachung.

Die übliche funktionsharmonische Deutung der VII-Akkorde als Ableitungen von V-Akkorden, \mathbb{D}^7 für VII^6 und \mathbb{D}^9 für VII^7 , ist nicht haltbar; der »ausgelassene Grundton« ist eine theoretische Abstraktion, die auch zu einer falschen Dissonanzanalyse führt. Eine Analyse wie S^{b5} für VII^7 widerspricht den tonalen Sinn des Akkords; der Leitton kann nicht erniedrigte Quinte sein. – Ein Kompromis ist von Diether de la Motte erreicht worden durch die Analyse der Septakkorden der VII Stufe als Mischungen subdominantischer und dominantischer Funktion. Der Leitton wird als Akkordgrundton gerechnet. Diese Methode ist vielleicht eine notwendige Korrektur von der traditionellen Funktionsanalyse, aber keine Lösung. Die komplizierten Doppelsymbole zeigen wieder die Grenzen der Funktionstheorie.

Eine eigenartige Anwendung des VII^7 – Akkords, die Progression $\text{VII}^7_3 - \text{I}$ oder $(\text{VII}^7_3) - \text{V}$, wird durch mehrere Beispiele in verschiedenen Zusammenhängen gezeigt. Der VII^7_3 – Akkord in dieser Stellung wird als Emanzipation eines durch Wechselnoten entstandenen Zusammenklanges erklärt. Da die Akkordfolge als Modifikation eines Plagalschlusses (oder eines Halbschlusses) aufgefasst wird, können zwei Töne, der Leitton und die *sixte ajoutée*, gleichzeitig als akkordeigen und akkordfremd gehört werden. – In de la Mottes und auch in Louis & Thuilles Analyse wird der Vorrang der Bassführung als *konkrete* analytische Beobachtung vorgebracht, während die Einordnung des VII-Akkords als Kombination von Subdominante und Dominante mehr ein *abstrakt-theoretisches* Systematisieren darstellt. – Die Elemente – melodische Kadenz mit Leitton, und Quintsprung im Bass – die auch in der V-I Kadenz zusammenwirken, können nicht ohnehin als harmonische Funktionen bezeichnet werden. Die Frage der Überschrift – Subdominante oder Dominante? – entspringt einer Systematik, die in diesem Zusammenhang nicht ausreichend ist.