

# Harmonisk analyse af det 19. århundredes musik

## En teoretisk overvejelse

JAN MAEGAARD

### Indledning

Det er kendetegnende for det 19. århundredes musik, at harmonikken tager til i betydning, og at dens rolle i det musikalske kunstværk undergår en forandring. Var den i det 18. århundredes musik overvejende et strukturelateret middel, som tjente til artikulation af musikkens form, storformen såvel som detaillén, så tillagdes den efter århundredeskiftet i tiltagende grad betydning som bærer af musikalsk udtryk. Det 18. århundredes harmoniske praksis blev i tiden, der fulgte, på den ene side videreført i ubrudt linje, på den anden side ændredes og udvidedes den gradvis, så at grænsen til det ikke længere tonalt analyserbare nåedes ved det 19. århundredes slutning. Harmonikkens rolle som bærer af udtryk lod sig således til at begynde med i høj grad forene med dens rolle som strukturbærende element; men efterhånden øgedes antallet af brugelige akkorder og akkordfølger inden for tonearten og af mulige tonale relationer fordelene imellemså stærkt, at den deraf følgende komplicering af det harmoniske i udtrykkets tjeneste i sidste instans førte til en afsvækkelse af fornemmelsen for tonalitet og derved banede vejen for atonalitet ved det 20. århundredes begyndelse.

Samtidig, omkring 1900, kom det i musikteorien til en strid mellem tilhængerne af en empirisk beskrivende og en funktionelt tolkende analyse af de harmoniske processer – et skel som til en vis grad stadig eksisterer. Fundamentalbasteorien, som tjener den empiriske beskrivelse, kan følges tilbage til det 17. århundredes generalbaslære; den kulminerede i Simon Sechters teoretiske system<sup>1</sup>. Siden blev disse tanker overtaget og videreført af Heinrich Schenker<sup>2</sup>, som modificerede trinlæren med sine ideer om udkomponering og prolongering. Den funktionelt tolkende analyse griber ganske vist for nogle af sine grundbegrebers vedkommende tilbage til Jean-Philippe Rameau<sup>3</sup>, men er dog i det store og hele en frembringelse af det 19. århundrede. Den kulminerer i Hugo Riemanns teoretiske værker. I de seneste 70 år har flertallet af lærebøger afspejlet enten Riemanns eller Schenkers grundlæggende anskuelser.

I det følgende vil det blive forsøgt at efterprøve de Riemann'ske kategoriers anvendelighed på analyse af romantisk musik ud fra en nutidig synsvinkel. Visse elementer af hans lære har i tiden efter ham slået sig igennem som teoretisk allemandseje, mens andre er blevet draget i tvivl. For teoretikere 100 år efter Riemann er der mening i at søge skabt klarhed over, hvilke elementer af hans teoretiske bygværk der har vist sig at være bæredygtige, og hvilke man, fordi de er historisk betingede, må anse at være obsolete.

### **Riemanns fire teser**

Mellem 1872 og 1893 udviklede Riemann sine ideer til et i sig selv sluttet system, idet han dog indtil sin død stadig foretog ændringer i detaillén. Hans system adskiller sig især fra hans forgængeres ved den grundanskuelse, som han fastholdt, at musik først konstituerer sig, når den høres, og at de musikalske sammenhænge derfor nok kan belyses, men ikke begrundes med henvisning til fysiske processer. Alligevel har han selv forstået sin lære om de harmoniske funktioner som resultatet af en videreudvikling af allerede eksisterende musikteoretiske begreber. Fra Rameau stammer betragtelsen af dur- og mollklangen som systemets kerne og benævnelsen af hovedfunktionerne. I Gottfried Webers klangsymboler<sup>4</sup> erkendte han en brugbar becifring, og han har endog set en forløber for funktionsbetegnelserne i fundamentalbassens cifre. Desuden har han overtaget den dualistiske opfattelse af forholdet mellem dur og moll, dels fra Moritz Hauptmann<sup>5</sup>, men dog især fra Arthur von Oettingen<sup>6</sup>. Endelig har han set sin opfattelse af akkorder som klangforestillinger bekræftet i Carl Stumpfs tonepsykologi<sup>7</sup>.

Musikteorien registrerer til enhver tid ikke blot de løbende stilændringer i den musik, som den søger at yde analytisk retfærdighed, men den er selv repræsentativ for sin samtids videnskabelige erkendelsesstade. Det betyder, at de teoretiske systemers postulater på den ene side må anses for de følsomste og pålideligste indikatorer af nyligt indtrufne stilegenskaber ved musikken, men på den anden side må de tages med alt det forbehold, hvormed enhver tid betragter tidligere tiders videnskabelige erkendelser. Denne dobbeltheden er en udfordring til den, som forsøger at anskue en forgangen tid i lyset af dens egen selvforståelse.

Riemann har meddelt sin læres hovedteser om akkordernes betydning i knappest mulige formulering i slutningen af sit værk om musikteoriens historie fra 1898<sup>8</sup>.

Det bliver her fastslået,

– at tonerne høres som repræsentanter for enten dur- eller mollklange,

- at akkordfølger forstås i deres forhold til tonica, nemlig gennem dominant og subdominant,
- at der er to former for stedfortrædende repræsentation – sekst i stedet for kvint (parallel) og ledetonrepræsentation af primen (ledetonevekselklang), og
- at modulation kan komme i stand ved omtydning.

Den første tese vedrører Riemanns overbevisning om den dur/moll-tonale klangopfattelses almengyldighed. Han har forstået den teoretiske harmonik som resultatet af en slags musikalsk naturforskning:

*Sofern das musikalische Denken [...] denselben Gesetzen logischer Gestaltung unterliegt wie jede andere produktive Phantasietätigkeit, und sofern ein mehr oder minder strenger Kausalnexus zwischen den erregenden Schallschwingungen und den Tonempfindungen und weiter zwischen den Tonempfindungen und den musikalischen Vorstellungen statuiert werden kann, der die Möglichkeit ergibt, die ästhetischen Geschehnisse in verständlicher Weise zu formulieren, ist bis zu einem gewissen Grad eine exakte Theorie der Natur der Harmonie möglich; die Aufstellung eines sogenannten Systems der H[armonielehre] ist deshalb nur in äusserlichen Dingen [...] etwas von der Willkür Abhängiges<sup>9</sup>.*

Sådan siges det i Riemanns Musik-Lexikon. Denne tro på den dur/molltonale høremådes tidløshed er i dag ikke længere levende; men den forklarer på overbevisende måde iveren i hans søgen efter et enhedsskabende princip i den senromantiske harmoniks vildnis.

Den anden tese fastslår princippet om monotonalitet. Det påstås, at de harmoniske processers enhedspræg fyldestgørende kan formuleres på forståelig måde ved hjælp af de tre hovedfunktioner. Selvom den for Riemanns tankegang egentlig mest står som en præcisering af den første tese, udgør den nok det for efterverden mest brugbare element af hans harmoniske system, navnlig da den jo kan appliceres på tonal musik, uden at man derfor behøver at tro på den tonale høremådes tidløshed, og fordi den for en historisk betragtning mest fremtræder som en absolutering af begreber, som har været kendt siden Rameau.

Den tredje tese er den frugtbarste og samtidig den mest kontroversielle. Frugtbar, fordi den tager Janushoved-effekten i betragtning: en klang kan repræsentere mere end én funktion inden for tonearten. I C-dur f.eks. kan en a-molltreklang enten repræsentere tonica som parallelklang eller subdominanten som ledetonevekselklang. Således kan en akkord indføres i én egenskab og videreføres i en anden, idet ikke trinnet, men alene konteksten bestemmer

funktionen. Kontroversiel, fordi den har dualismen mellem dur og moll som forudsætning (herom senere). For eftertiden har det, at de to former for repræsentation tilkendes lige stor vægt, også skabt vanskeligheder. Parallellen er en lille-terts-relation og et længe før Riemann anerkendt begreb, som blot ikke blev benævnt sådan; ledetonevekselklangen vedrører en relation mellem klinge i stor tert's afstand og er en af Riemann indført størrelse – dubiøs, fordi den hverken fandtes i den hidtidige teori eller i hidtidig praksis. Men herpå kendes netop Riemanns fine aflytning af den romantiske musik, for her breder både lille-terts- og stor-terts-relationerne mellem akkorder og mellem tonale regioner sig stærkt på bekostning af kvint-relationerne. Det bør derfor ikke ses som et tilfælde, at dette begreb dukker op netop på denne tid.

Den fjerde tese bekræfter egentlig kun den forlængst anerkendte mulighed for, at akkorder omtydes, og at dette kan udnyttes til modulatoriske formål.

### **Den duale mollteori**

Når Riemann definerer parallel som »seks i stedet for kvint« og ledetonevekselklang som »ledetonerepræsentation af primen«, er det forudsat, at kvinten over grundtonen i en mollklang regnes for dennes prim, at altså mollklangen forstås som durklangens omvendning – dens »Gegenklang«. Denne anskuelse skulle egentlig være baseret på den videre forudsætning, at der findes en undertonerække som grundlag for moll svarende til den durskabende overtonerække. Det problem måtte allerede Rameau slås med, indtil han kort før sin død måtte indrømme, at naturen ikke rummer en sådan tonerække<sup>10</sup>. Men for Riemann var dette ikke mollproblemetets kerne, skønt han viede det alvorlige overvejelser. Hans bekymring gjaldt ganske vist også mollklangens karakter af konsonans; men »teorien om harmoniens natur« fremgik for ham ikke så meget af fysisk-fysiologiske, men mere af fænomenlogiske overvejelser. I så henseende repræsenterer han den videnskabelige erkendelses dengang nyeste stade. Allerede for generationen før ham, navnlig for Helmholtz, var det lykkedes at skaffe den empiriske naturforskning indgang i kunstvidenskaben. Nu var det Riemanns hensigt at fremstille »toneforestillingerne« systematisk. I samtidens musik var moll slået stærkt igennem over for den hidtil herskende overvægt af dur; derfor er Riemanns fastholden ved de to tonekøns lige høje konsonansgrad at forstå som en reaktion fra hans side på aktuelle stiltræk. Hans mål var at underbygge denne tilstand af musikalsk forestilling teoretisk-systematisk – på psykologisk basis.

Den ikke sjældent ytrede påstand, at Riemann ville »stille moll på hovedet«,

beror mestendels på den misforståelse, at man har villet begribe »das entgegengesetzte Moll«, ikke som en teoretisk kategori, hvad den er, men som en praktisk, hvad den ikke er. Allerede i sin allerførste afhandling fastslår han: »Vor allem handelt es sich um die Darlegung der prinzipiellen (nicht praktischen) Gleichberechtigung der beiden polarisch entgegengesetzten Tongeschlechter,« og længere fremme: »Wenn das Moll ganz nach entgegengesetzten Prinzipien aufgebaut werden sollte, so müßte es einen Generaldiskant erhalten, und die Melodie müßten wir im Baß suchen ...«<sup>11</sup>. I »Das Problem des musikalischen Dualismus« fra 1905 indrømmer Riemann, at undertonerækkens pseudologik længe har spillet ham et puds; men nu erklærer han:

*... die Abhängigkeit der Tonvorstellungen von den Tonschwingungen ist nicht eine absolute [...], sondern sie ist beschränkt durch eine auswählende und ordnende Tätigkeit des die einander folgenden oder zugleich angegebenen Töne mit einander vergleichenden apperzipierenden Geistes. Denn das musikalische Hören ist [...] nicht nur ein physisches Erleiden, sondern eine psychische Aktivität, ein fortgesetztes Vergleichen und Verknüpfen der einander folgenden Töne und Zusammenklänge<sup>12</sup>.*

Og længere fremme:

*Die Erkenntnis, dass das musikalische Hören nicht ein passives, sondern ein aktives ist, schlägt aber zugleich die Brücke von den physiologischen Untersuchungen herüber zu den Tatsachen des eigentlichen musikalischen Hörens<sup>12</sup>.*

Han kritiserer den »gabende kløft« i Helmholtz' *Lehre von den Tonempfindungen* mellem den fysiske og fysiologiske 2. del og den psykologisk-æstetiske 3. del og Carl Stumpfs forsøg på »at forbinde de to områder med en tonepsykologi« og fortsætter:

*Dass das musikalische Hören auch bereits in seinen primitivsten Elementen ein aktives, auswählendes d.h. für manche Dinge des physischen Klanges geradezu ein Überhören, ein Nichthören ist, hat Stumpf, haben alle Tonpsychologen viel zu wenig beachtet ...<sup>12</sup>*

Nu erkender han dualismens sande oprindelse i forholdene mellem svingningstal (dur 4:5:6, moll 10:12:15) og strengelængde (dur 15:12:10, moll 6:5:4), idet

*der unterscheidende Charakter von Dur und Moll gerade darauf zurückzuführen ist, dass die Durkonsonanz in den einfachsten Verhältnissen der Schwingungsgewindigkeit ihr Wesen hat, die Mollkonsonanz dagegen auf den einfachsten Verhältnissen der Vergrößerung der schwingenden Masse (Schallwellenlänge, Saitenlänge etc.)*

*beruht, so dass man kurzweg das Durprinzip in der wachsenden Intensität und das Mollprinzip in dem zunehmenden Volumen sehen kann*<sup>13</sup>.

Det kan dog ikke nægtes, at Riemann selv har bidraget til den ovenfor nævnte misforståelse ved så stædigt at holde fast ved sin becifring af mollklangen, f.eks. °c for f-moll.

Endelig gennembrød Riemann selv kort før sin død den dualistiske betragtningsmådes hegemoni ved at indføre variantbegrebet<sup>14</sup>. Idet forventningen om en mollklang indfris af en durklang på samme grundtone eller vice versa, træder denne frem i stedet for den første, uden at den derfor behøver at betragtes i modsat retning. Fænomenet betegnes som en undtagelse.

I dette virvar af psykologisk tolkning af musikalske forestillinger, af insisteren på systematisk logik, af videnskabsteoretisk polemik og lydhør registrering af stilejendommeligheder i samtidens musik er det vanskeligt at skille det for eftertiden brugbare fra det ikke brugbare. Analysen af harmonisk avanceret musik fra Schubert til den unge Schönberg ville uden funktionsbetegnelser være henvist til rent empirisk beskrivelse uden nogen tolkning af de harmoniske fænomeners indbyrdes relationer, og dermed ville den være slet hjulpen. På den anden side behøver man dog hverken at tage en fænomenologisk betragtningsmåde i forsvar eller at holde fast ved de dualistisk begrundede, meget komplicerede benævnelser af akkordfølgerne, som findes hos Riemann. Desuden er det heltud muligt at anerkende symmetriske relationer mellem tonekønnene uden derfor at indrette hele den harmoniske beskrivelse på modsat rettet polaritet. Dette skal nærmere belyses ved en betragtning af kvint-, lilleterts- og stor-terts-relationerne.

### **Kvintrelationer**

At et opadgående kvintskridt fra tonica fører til dominanten og et nedadgående til subdominanten, har siden Rameau været vel indarbejdet i harmonisk teori, ligeledes at den tonale kadence T S D T entydigt definerer tonaliteten. Kvintslægtskabet er karakteriseret ved aktivitet ved overgangen fra den ene akkord til den anden; den træder eksemplarisk for dagen i helslutningen D T. Ny hos Riemann er i så henseende egentlig kun hans opfattelse af subdominanten som det duale modbillede af dominanten, at altså dens mollklang danner modstykke til dominantens typiske durklang. Hermed har han forsøgt at underbygge et fremtrædende stiltræk i det 19. århundredes musik teoretisk, nemlig tendensen til mollfarvning af subdominantklangen. Den romantiske musiks harmonik lader subdominantens mollterts være nedadstræbende ledetone næsten på sam-

me måde som dominantertsens opadstræbende ledetone, og det har naturligvis befordret troen på den duale mollteori.

Kvintskridtkæder inden for tonearten, dvs. på skalatonerne, anvendes i rigt mål allerede i forbindelse med barokkens sekvenspraksis. Sådanne kæder indeholder nødvendigvis en formindsket kvint og følgelig en formindsket treklang. Den er en anstødssten for den funktionsharmoniske analyse, fordi denne principielt ikke vil anerkende den dybeste tone i en formindsket kvint som grundtone for harmonien. Derfor tydes normalt kun første og sidste led af sekvenskæder tonalt, mens de mellemliggende led analyseres som stemmeføringsmæssige afbildninger af det første led.

Fastholden ved rene kvinter fører harmonien ud af tonearten. Trods bemærkelsesværdige eksempler tidligere i århundredet, navnlig hos J. S. Bach – f.eks. ved slutningen af Confiteor-satsen i Messe i h-moll – bliver kvintkæder, som leder ud af tonearten, først almindelige henimod slutningen af det 18. århundrede. Gennemføringsdelene i ydersatserne af Mozarts g-moll symfoni, KV 550, rummer eksempler herpå. I finalen gås der fra f-moll området t. 146 gennem otte kvintskridt til cis-moll t. 175 og herfra gennem seks kvintskridt tilbage til g-moll t. 202.

Kvintkæden omfatter alle tolv toner af det kromatiske total. Derfor melder spørgsmålet sig, hvor langt man stadig inden for tonearten kan fjerne sig fra tonica ad denne vej. Riemann ville kun anerkende den helt snævre kerne S – T – D som hovedklange, men tillod dog dobbeltsymboler for vekseldominant og vekselsubdominant, forudsat at disse klange følges af dominanten henholdsvis subdominanten.

D- og S-funktionernes klange kan undergå mange forandringer. Tilføjelse af den lille septim til D – D7 – og af den store sekst til S – S6 – indebærer nok indførelsen af et S-element i D og af et D-element i S; alligevel ses disse tilføjede toner som *karakteristiske dissonanser*, fordi de ikke forstyrrer funktionen, men tværtimod fremhæver den. I *ufuldkommen* form –  $\mathbb{D}$  og  $\mathbb{S}$  – fremtræder disse akkorder, når grundtonen i D7 og kvinten i S6 udelades. Således tages der bl.a. hensyn til de ellers vanskeligt anbringelige formindskede treklange. Herudover kan den store eller lille none føjes til D; i så fald optræder akkorden karakteristisk i *ufuldkommen* form –  $\mathbb{D}9$ .

Når disse ændringer foretages på andre akkorder end D og S, finder en *dominantisering* henholdsvis *subdominantisering* af akkorden sted. Disse funktionsændringer kan tilkendegives ved tilføjelse af »d« henholdsvis »s« til symbolet. I eks. 1 bliver S dominantiseret og opløst i dominantparallellell, som derefter subdominantiseres, hvad der leder ind i kadencen til S. Dominantise-

ring kan effektueres alene ved at forhøje tertsen i en mollklang og subdominantisering alene ved at sænke tertsen i en durklang.

### Lille-terts-relationer

Parallelklangens begreb er inderligt forbundet med den duale mollteori. Riemann kalder akkordfølgen »Tertzwechsel«, fordi prim og terts – dualistisk set – ombyttes. I C-dur: T = c-e-g; T<sub>p</sub> = e-c-a. Kernen i forholdet er altså den store terts c-e. Allerede i 1923 foreslog Hermann Grabner at indføre akkordbenævnelser på monistisk basis<sup>15</sup>. Det er forsåvidt uproblematisk, selvom parallelklange derved henvises til forskellige trin i dur og i moll. De fleste teoretikere har da også holdt fast herved. Til grund for det følgende ligger den anskuelse, at forholdet mellem dur og moll på den ene side er analogt, men på den anden side også kontrært, og at man må tage denne diskrepans med i købet, hvis man vil yde den romantiske musiks harmonik retfærdighed.

Dette forholds sammenhæng med Riemanns dissonansbegreb er vanskelige at takle. Der er hos ham egentlig kun to konsonanser, dur- og mollklangen. Toklange er kun konsonante i forhold til en af disse klange, nemlig som bestanddele af dem. Dissonansen er da en dobbeltrelation, dvs. den samtidige relation til to konsonanser. Grader af konsonans og dissonans gives ikke. Ifølge dette er parallelklange dissonante. Seksten (i stedet for kvinten) i parallelklangen relaterer sig ikke til klangen selv, men til treklangen på over- eller underkvinten. Tonen a som sekst i C-durs parallelklang er F-dur-treklanges terts, og b som sekst under primen (g) i c-molls parallelklang er g-molltreklanges terts. Altså dobbeltrelationer. Dissonansen i Riemann'sk forstand bestemmes således hverken fysisk eller fysiologisk, men alene psykologisk ud fra konteksten. De konsonant klingende parallel- og ledetonevekselklange kaldte han derfor »Scheinkonsonanzen«.

Denne dissonansopfattelse er måske det mest sårbare punkt i Riemanns harmoniske teori. Det er nok forståeligt, at han ønskede at fundere princippet om monotonalitet teoretisk. Men prisen er for høj. Den udelukker muligheden for at skelne mellem stedfortrædende funktion og selvstændig harmonisk værdi. At betegne stedfortrædende klange som parallelklange fører til absurditeter i analysen, som kan føres tilbage til en diskrepans mellem dualistisk teori og monistisk praksis.

Skoleeksemplet på stedfortrædende funktion er den skuffende slutning (eks. 2). Den harmoniske proces er den samme i dur og i moll; tonicatreklangen repræsenteres ved treklangen på 6. trin. Det er derfor vildledende at benævne dem forskelligt i dur og i moll. På basis af den monistiske nomenklatur kan



Eks. 1

Ek. 2

C-Moll: T S Sd Dp Dps (D<sup>b</sup>:S) S

C-Dur: D > C-Moll: D >

Eks. 3

C-Dur: T S D T T S D T

C-Moll: T S<sup>b</sup> D T T S D T

Eks. 4

C-Dur: T Ta S Sa T D T

C-Moll: T Ta S<sup>b</sup> D T

C-Dur: S D Da T

Eks. 5

C-Dur: T - S T T<sub>9</sub> S

C-Moll: T T<sub>9</sub> S

C-Dur: S S<sub>9</sub> T S D<sup>b</sup>:S T

C-Moll: S S<sub>9</sub> T S D<sup>b</sup>:S T

akkorden i begge tilfælde beskrives som *tonica* med sekst i stedet for kvint, og i streng firstemmig sats fordobles tonicagrundtonen i begge tilfælde. Denne tone er stadig klangens grundtone, selv om akkorden klinger som a-moll henholdsvis As-dur. Det vil være rimeligt at benævne denne akkord *tonicasubstitut*, som Hermann Grabner har foreslået<sup>16</sup>. Som betegnelse vælger jeg det skråstillede funktionssymbol. Når som helst en akkord meningsfuldt kan tydes på denne måde, dvs. med sekst i stedet for kvint og med grundtone på den tilsyneladende tert – også uden at der er tale om skuffende slutning – bør den analyseres som substitut og betegnes med det skråstillede symbol (eks. 3).

Betegnelsen giver i reglen kun mening, når resultatet er en dur- eller en mollklang. Den anden akkord i eks. 3c fungerer tvangsfrit som bærer af S-funktionen; men den kunne ikke optræde som opløsningsakkord i en skuffende slutning, fordi det ville resultere i en formindsket treklang i grundstilling. Den meningsfulde betegnelse er \$. Den virkelige substitut for en mollklang er en akkord med lille sekst, dvs. den neapolitaniserede form (herom nærmere siden). I dur dækker S og \$ samme akkord. Den tredje akkord i eks. 3d synes at modsige dette princip; det er en forstørret treklang. Denne form er resultat af en forhøjelse af dominanttertsen i moll. I ualtereret form ville akkorden være en durklang, g-b-es. G-durklangens egen substitutklang er g-h-e. Usikkerheden om, hvilken af dem man bør tillægge betegnelsen substitutklang, hører til de fortrædeligheder, som den musikalske praksis påtvinger teoretikeren. Den empiriske løsning – quasi-løsning, vil nogle sige – er at benævnte begge former sådan, forudsat at de optræder som bærere af D-funktionen i den givne kontekst. Den specifikke form kunne så tydeliggøres ved tilføjede tegn – f.eks.  $^+D\overline{6}$  for g-h-e. Dette problem findes ikke i eks. 3c; her står nemlig betegnelsen \$ til rådighed.

Andre former for stedfortrædende funktion er der tale om i tilfælde, hvor en akkord fremtræder som den *afsvækkede forlængelse* af den foregående akkord. Der findes to former. Jeg kalder dem afledte og gennemgående funktioner. *Afledningsakkorden* karakteriseres ved tertsfald i bassen og ubetonet plads i takten. Eks. 4a viser *tonicas* og subdominantens afledningsakkorder, Ta og Sa, i dur; eks. 4b viser kun Ta, fordi afledningsakkorden af S i moll ville blive en formindsket treklang. D's afledningsakkord, Da, er sjælden, egentlig kun mulig i dur (eks. 4c). *Gennemgangsakkorden* er også ubetonet, men karakteriseret ved tertsstigning i bassen. Den kan forklares som akkordomvendning – fra grundakkord til sekstakkord – samtidig med en faldende melodisk gennemgang, oftest i overstemmen, og den tager sig ligeledes ens ud i dur og i moll (eks. 5a, b, c). Betegnelsen er »g« føjet til symbolet. Den kan også optræde i

forbindelse med S, men forlades da gerne springende (eks. 5d, e). I forbindelse med D forekommer den ikke, da det ville resultere i en formindsket treklang.

Aflednings- og gennemgangsakkorder er heltud uselvstændige. Som substitutklange har de samme funktion i dur og i moll og betegnes derfor på samme måde. Hos Riemann er afledningsakkorderne i dur og gennemgangsakkorderne i moll parallelklange, mens afledningsakkorderne i moll og gennemgangsakkorderne i dur registreres som ledetonevekselklange.

Begrebet *parallelklang* er anvendeligt, når akkorderne ikke forholder sig slet så stedfortrædende til hovedklange, men fremtræder mere selvstændigt med egen grundtone. Det er f.eks. tilfældet, når en sådan akkord indføres gennem sin bidominant. Hvis i en C-dursammenhæng en E-durseptimakkord går forud for en a-molltreklang, er det udelukket, at man ikke opfatter a som akkordens grundtone. Eks. 6 viser alle toneartens parallelklange i knappest mulige form, alle indført gennem deres bidominanter. Ved slutningen af eksemplet går Dp til afledningsakkorden Dpa, som er lig T og som sådan indleder kadenceveendingen.

Også når sådanne akkorder optræder parvis eller tre ad gangen, er der mening i at tale om parallelakkorder, fordi de da også er funderet på egne grundtoner. De forholder sig til hinanden næsten som hovedklange. I eks. 7 følges S T af Sp Tp, en skuffende slutning fører til substitutklangen for Sp, altså Sp, som er lig S; derpå følger Sp, som er lig T. De tre sidste takter i eksemplet rummer altså en variant af kadenceveendingen S T D<sup>4-3</sup> T. Dobbelttydigheden i akkorderne Sp og Sp er eksemplarisk for Janushoved-effekten. Den første indføres som substitut for Sp og videreføres som S, idet den går til parallelklangen Sp, der nu kommer til at repræsentere T-funktionen som dennes substitut i kadenceveendingen.

Parallelklangenes selvstændighed åbner mulighed for, at de danner deres egne substitut-, aflednings- og gennemgangsformer. Derved dannes et net af akustisk enslydende, men funktionelt forskellige akkorder, som imidlertid på grund af parallelklangenes forskellige placering på skalatonerne forholder sig forskelligt til hinanden i dur og i moll.

|          |    |                  |             |      |                          |  |
|----------|----|------------------|-------------|------|--------------------------|--|
| I dur er | S  | akustisk lig med | Tp,         | Tpa, | Sp                       |  |
|          | T  | akustisk lig med | Dp,         | Dpa, | Tp                       |  |
|          | D  | akustisk lig med | [DDp, DDpa] | Dpg  | [Sp, Spa] = D; (\$) → Tp |  |
|          | Sp | akustisk lig med | S,          | Sa,  | [SSg]                    |  |
|          | Tp | akustisk lig med | T,          | Ta,  | Sg                       |  |
|          | Dp | akustisk lig med | D,          | Da,  | Tg                       |  |

I moll er S akustisk lig med  $Sp$ ,  $Spa$ ,  $[SSpg]$   
 T akustisk lig med  $Tp$ ,  $Tpa$ ,  $Spg$   
 ${}^{\circ}D$  akustisk lig med  $Dp$ ,  $Dpa$ ,  $Tpg$   
 $Sp$  akustisk lig med  $T$ ,  $Ta$ ,  $Sg$   
 $Tp$  akustisk lig med  ${}^{\circ}D$ ,  ${}^{\circ}Da$ ,  $Tg$   
 $Dp$  akustisk lig med  $[{}^{\circ}DD, {}^{\circ}DDa]$   ${}^{\circ}Dg$   $[S, Sa] = \$; (\mathbb{D}) \rightarrow Tp$

Symbolerne i skarp klamme står for enten formindskede treklange eller treklange med et løst fortegn. Hvis dominantklngen i dur skal forstås som en substitut- eller afledningsakkord, må stamakkorden være vekseldominantens parallelklang,  $DDp$ .  $DD$  forudsætter forhøjelse af 4. skalatarin, befinder sig altså på toneartens dominantside og hører derfor ikke til den snævrere kreds af funktioner. Foretager man de ændringer, der fører til substitut- og afledningsakkord, på  $Sp$  i dur, bliver resultatet en formindsket treklang, der rigtignok ikke kan sættes stedfortrædende for  $Sp$ , men som alligevel repræsenterer dominanten funktionelt; denne akkord er tillige ufuldkommen bisubdominant til  $Tp$  (eks. 8a). I moll fører den nævnte ændring foretaget på  $S$  til en formindsket treklang, der både, som  $\$$ , kan sættes stedfortrædende for  $S$  og tillige kan fungere som bidominant til  $Tp$  (eks. 8b).

### Stort-terts-relationer

De stedfortrædende klange fordeler sig ikke blot på hoved- og parallelklange-  
 ne, men også på ledetonevekselklange. Der tegner sig følgende billede:

Hovedklange:

**Dur:**  $Tp$   $Dp$   $DDp$   $Tpa$   $Dpa$   $DDpa$   $Spg$   $Tpg$   $Dpg$  **Moll:**  $Sp$   $Tp$   $Dp$   $Spa$   $Tpa$   $Dpa$   ${}^{\circ}SSpg$   $Spg$   $Tpg$

Parallelklange:

**Moll:**  $T$   ${}^{\circ}D$   ${}^{\circ}DD$   $Ta$   ${}^{\circ}Da$   ${}^{\circ}DDa$   $Sg$   $Tg$   $Dg$  **Dur:**  $S$   $T$   $D$   $Sa$   $Ta$   $Da$   $SSg$   $Sg$   $Tg$

Ledetonevekselklange:

**Dur:**  $T$   $D$   $Ta$   $Da$   $Sg$   $Tg$  **Moll:**  $T$   ${}^{\circ}D$   $Ta$   $Da$   $Sg$   $Tg$

Mens akkorderne findes komplet blandt hoved- og parallelklange, falder nogle akkorder ud blandt ledetonevekselklange. Det drejer sig om tilfælde, hvor en akkordtone måtte altereres for at frembringe ledetonevekselklangen. Ledetonerepræsentation betyder monistisk set: i durklange at udskifte grundtonen med den store septim, i mollklange at udskifte kvinten med den lille

sekst. I to tilfælde resulterer denne operation i en klang, som kræver alteration af en tone (eks. 9).

Før vi betragter disse tilfælde nærmere, skal de alterationer, som er alment accepteret i vanlig harmonik, rekapituleres. Der er for det første forhøjelsen af dominanttertsen i moll; den må anses for forudsætning for, at akkorden virkelig fungerer som dominant. I melodisk moll kan den afstedkomme forhøjelse af 6. trin som  $^+S$ -terts. For det tredje bør mollfarvning af S-klangen, altså sænkning af S-tertsen i dur, nævnes. Beslægtet hermed er den neapolitanske subdominant med dens sænkning af 2. trin. Den har været i brug i moll siden begyndelsen af det 18. århundrede og hører altså til de forlængst fastslåede altererede akkorder. Men modsat dur-dominanten i moll er den mest blevet brugt som en særlig effekt, og i dur blev den først almindelig i det 19. århundrede samtidig med mollfarvningen af S. Endelig bør det altererede 2. trin som sænket dominantkvint sent i århundredet nævnes.

Blandt alterationerne i Riemanns ledetonevekselklange hører kun den, der fører til mollsubdominant-ledetonevekselklangen, alias  $S_n$ , til blandt de hyppigt brugte i den snævrere kreds af funktioner. Direkte forstyrrende er derimod durdominantens ledetonevekselklang. Tonen *fis* (i C-dur) berøver akkorden enhver mulighed for at repræsentere D-funktionen. Akkorden står som det abstrakt-teoretiske dualistiske modstykke til  $S_n$  uden nogen berøring med musikalsk praksis. Selv i Riemanns egne analyser forekommer denne akkordbetegnelse mig bekendt ikke en eneste gang.

Når Riemann insisterede så stærkt på ledetonevekselklangsrelationen, at han ville tillægge den ligeså stor vægt som parallelrelationen, tyder det for mig at se på, at han i den dengang nye musik har hørt noget vanskeligt håndterligt, som han har villet gøre analytisk tilgængeligt med dette begreb. Mens de ledetonevekselklange, som ikke indbefatter alteration, er temmelig uinteressante og let kan forklares som stedfortrædende på anden måde, gør ovenstående betragtning det nærliggende at antage, at det her dybest set handler om den forandring af treklangen, som fører til den neapolitanske subdominant. Denne ændring, i mollklange lille sekst i stedet for kvint, i durklange desuden lille tert i stedet for stor, blev netop særlig udbredt i den romantiske musiks harmonik, også hvad angår andre klange end S-klangen. Det skal derfor her forsøges at betragte stor-terts-relationen ud fra synspunktet *neapolitanisering*.

Det forudsættes, at enhver treklang, moll såvel som dur, kan neapolitaniseres, idet dog bemærkes, at ændringen af durklangen er den mest gennemgribende, og at den for mollklangens vedkommende fører til akkordens substitutklang. Klangændringen tilkendegives ved tilføjelse af »n« til symbolet.

Eks. 6

C-Dur: T (D) Sp (D) Tp  $\sharp$ (D) Dp Dpa=T  $\flat$ S $\flat$  D T

Eks. 7

Eks. 8 C-Dur: Sp [S $\flat$ ] = D = (S $\flat$ ) Tp C-Moll: S [S] = S $\flat$  = (S $\flat$ ) Tp

C-Moll: T S T Sp Tp S $\flat$  =  $\wedge$  D $\flat$  =<sup>3</sup> T

Eks. 9

C-Dur/Moll:  $\sharp$ D S

Eks. 10

F-Dur: Sp D $\flat$  =<sup>3</sup> T $\flat$  (D) T $\flat$  (D) T $\flat$   $\rightarrow$  S D $\flat$  D $\flat$  D $\flat$  T S $\flat$  D T

Eks. 11

von Gott von Gott

Eks. 12

D-Dur: DD D - Dn C-Dur: T D T $\flat$  T T S SS DD D $\flat$  =<sup>3</sup> T

Mange harmoniske schatteringer hos Schubert opviser stort-terts-relation og kan beskrives som neapolitanisering. Henimod slutningen af ekspositionsdelen i 1. sats af hans 5. symfoni (1816) rykker musikken midlertidigt fra F-dur til Des-dur og modulerer derefter straks tilbage til F-dur (eks. 10). Des-durklangen er moll-tonicas substitut, hvad også forklarer fornemmelsen af mollfarvning. Den repræsenterer F-durklangen på samme måde, som Sn repræsenterer +S. Det samme spring findes fra slutningen af ekspositionsdelen til begyndelsen af gennemføringsdelen, men denne gang uden tilbagemodulation.

Et tidligt eksempel på uformidlet overgang fra en durklang til durklangen en stor tert dybere, altså på anvendelse af den neapolitaniserede klang med selvstændig harmonisk værdi, findes i finalen af Beethovens 9. Symfoni (1824) til ordene »vor Gott« t. 338-40 (eks. 11). Stedet kan ikke blot forklares som overgang til B-dur. Når man tænker på den mest fra Wagner udgåede Beethoven-kult med blikket rettet mod den 9. symfoni i anden halvdel af århundredet, kan man meget vel forestille sig, at netop dette sted har stået for komponister og teoretikere som forbilledligt for en ny og udtryksstærk harmonik af den patetiske art<sup>16a</sup>.

Også på det storformale område gør stor-terts-relationer sig gradvis mere gældende. Rob. Schumanns Novellette op. 21 nr. 1 (1838) er udelukkende baseret herpå. Hoveddelen t. 1-20 modulerer fra F-dur gennem Des-dur til A-dur. Derpå følger Trio I i F-dur, Trio II i Des-dur og gentagelse af Trio I i A-dur. Mellem triodelene indskydes efterklange af hoveddelen ritornelagtigt på den forudgående trios tonale plan. Til sidst vender hoveddelen tilbage, nu helt igennem i F-dur. Hovedstykkets modulationsgang ved begyndelsen sætter den harmoniske model for dispositionen af triodelene, F – Des – A, hvorpå følger den afsluttende del i F-dur. Des-dur er neapolitaniseringen af F-dur, A-dur (enharmonisk Bes-dur) er neapolitaniseringen af Des-dur, F-dur er A-dur neapolitaniseret.

|                 |              |               |        |          |
|-----------------|--------------|---------------|--------|----------|
| Hoveddel        | Trio I, Rit. | Trio II, Rit. | Trio I | Hoveddel |
| F → Des → A-dur | F-dur        | Des-dur       | A-dur  | F-dur    |
| T   Tn   Tnn    | T            | Tn            | Tnn    | Tnnn = T |

Mens parallelrelationen er en parrelation mellem to akkorder, som gensidigt betinger hinanden, fordi parallelklangens parallel vender tilbage til udgangsakkorden ( $T_{pp} = T$ ), definerer neapolitaniseringen ikke nogen sådan parrelation. Således melder spørgsmålet sig, om den klangændring, der fører til neapolitanisering, er reversibel, og hvordan en sådan akkordfølge i givet fald må

tydes. – Den retrogade akkordfølge er ganske vist ikke sædvanlig, men kan dog forekomme, endog med den neapolitaniserede form både i stedfortrædende funktion og som harmonisk selvstændig klang. I det første tilfælde opløser den neapolitaniserede form sig forslagsagtigt i grundformen (eks. 12a). Slægtskabet med substitutklngen er her åbenlys. Det andet tilfælde er interessantere. Akkordfølgen kan finde sted inden for en udvidet kadence som to akkorder med egne funktioner, nemlig SS og DD (eks. 12b). Mens følgen Tn T i eks. 12a naturligvis er reversibel, er dette ikke umiddelbart tilfældet med følgen SS DD i eks. 12b. Hvis en B-durklang følger efter en D-durklang i C-dur, må den umiddelbart opfattes som D-durklængens neapolitanisering, for inden for området vekseldominant og -subdominant dækker de neapolitaniserede former hinanden (DD = SSnn, SS = DDn, SSn = DDnn), og akkordfølgen DD SS er kadencestridig. Videreføres akkorden alligevel som SS, er det eksempel på Janushoved-effektens omtydning, DDn  $\approx$  SS.

### Varianter

Det er således muligt at forklare stor-terts-relationen mellem akkorder tilfredsstillende ved neapolitanisering, men dog kun hvad durklange angår. As-moll over for C-dur eller c-moll er ikke en neapolitansk relation. For at fuldende betragtningerne over både parallel- og neapolitanerrelationen er det nødvendigt at inddrage variantbegrebet. Som nævnt har Riemann selv sent i livet åbnet adgang til systemet for dette begreb, som gennemhuller dualismen mellem dur og moll – omend kun som et undtagelsestilfælde. I virkeligheden hænder det hyppigere, end Riemann var rede til at indrømme, at forventningen om en klang opfyldes af klängen af modsat køn.

En parallelklængs variant (pv) kan føre til dennes parallel (pvp), eventuelt i variantform (pvpv). Mens kvintskridt gennemløber det kromatiske total, før udgangspunktet atter nås, fører en sådan pv- eller vp-kæde tilbage til sit udgangspunkt efter fjerde led. Indskrives disses punkter i en kromatisk cirkel, danner de et kvadrat og udgør således et sluttet system af både dur- og mollklange. Fig. 1 viser pv-kæden ud fra T. De tilsvarende kæder ud fra D og S er antydnet med punkterede linjer. Således vil en hvilken som helst dur- eller mollklang kunne fremtræde som led i en pv-kæde ud fra en af hovedfunktionerne<sup>17</sup>.

De neapolitanske relationer danner en treleddet kæde (fig. 2) og er altså ligeledes omfattet af et sluttet system, som imidlertid kun rummer durklange. Variantbegrebet spiller ganske vist ind ved neapolitaniseringen af en durklang; men varianten af den neapolitaniserede klang selv er en tvivlsom sag. Ikke blot hjælper den ikke til at komme videre til næste led i kæden, men så længe man



Fig. 1

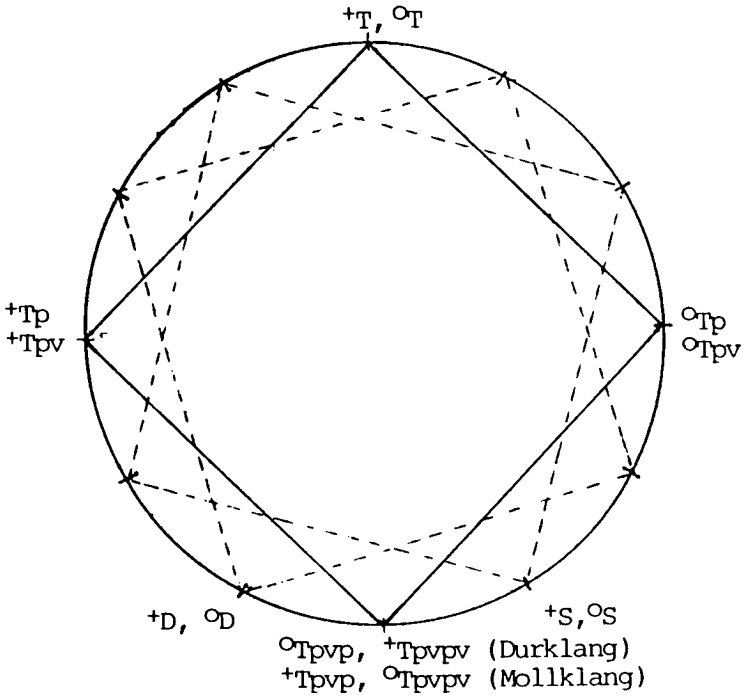
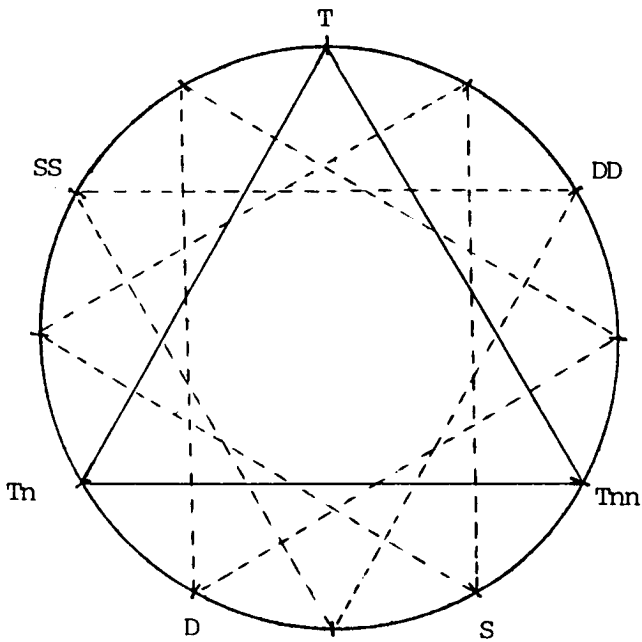


Fig. 2



forstår den som substitutklang, er den tone, som altereres, i virkeligheden grundtonen, og grundtoner kan man ikke alterere uden at forstyrre funktionen. Desuden ville den derved fremkomne nye tone være enharmonisk med den ledetone, som skulle opløses i grundtonen, hvilket ville være en teoretisk umulighed. Brugen af variantformer af neapolitaniserede klange forudsætter altså, at man giver afkald på at betragte klangen som en substitutklang. Spørgsmålet melder sig da, om stor-terts-relationer mellem mollklange (f.eks. c-moll – as-moll) og mellem en durklang og den dybere liggende mollklang (f.eks. C-dur – as-moll) overhovedet forekommer i praksis. At de faktisk er musikalske realiteter, i hvert fald på det storformale plan, skal fremgå af et eksempel fra Brahms' 4. symfoni længere fremme. Men det bør fremhæves, at sådanne stor-terts-relationer er langt sjældnere end dem mellem durklange.

Og dog er akkordfølger tænkelige, hvor f.eks. mollklangen på det sænkede 2. trin tilsyneladende repræsenterer subdominanten. Eks. 13 viser et sådant tilfælde. Des-mollklangen i tredje takt følger efter den dominantiserede Sp, bliver altså indført som variant af SSp. Akkorden opfører sig som substitutklang for S i kadencen, idet DD D T følger. Havde f været sat i stedet for fes, ville akkorden have opvist alle Sn's kendetegn. Det kan heller ikke nægtes, at den har en duft af subdominant. Men den følgende akkord er, som altid den formindskede septimakkord, flertydig; læst som ges-es-bes-c (eks. 13b) kan den forstås som des-mollklangens ufuldkomne dominant, som først derefter omtydes enharmonisk til DD i hovedtonearten. Akkordfølgen er således heltud analyserbar uden brug af Sn-symbolet. Denne analyse er utvivlsomt den teoretisk konsekventeste; men det er et spørgsmål, om den også er den musikalsk mest relevante. Det kan være svært at skelne mellem stedfortrædende funktion og selvstændig harmonisk værdi for de neapolitaniserede klanges vedkommende.

Det havde været enklere, hvis man kun behøvede at regne med tertsrelationer mellem klange af forskelligt tonekøn, Riemanns parallel- og ledetonevekselklange. Hermed lader den musikalske virkelighed sig imidlertid ikke gribe. Nok er der næppe den akkordfølge, som Riemann ikke har registreret og benævnt som enten »Schritt« eller »Wechsel«, der kan være »schlicht« eller »gegensätzlich«;<sup>18</sup> alligevel bliver det mest ved den ydre etikettering, fordi der ikke gøres noget forsøg på at skelne mellem stedfortrædende funktion og selvstændig harmonisk værdi. Således er Riemanns systematik på den ene side unødigt kompliceret, fordi han for systemets skyld tager akkordfølger i betragtning, som næppe kan forekomme uformidlet i en funktionelt forståelig sammenhæng, f.eks. »Gegentritonuswechsel«: c-moll – Cis-dur, og også benævner

akkordfølger ens, som næppe har noget tilfælles, f.eks. »Tritonuswechsel«: c-moll – Des-dur og C-dur – h-moll; på den anden side er den ikke smidig nok til at tage hensyn til de mangeartede schatteringer af harmoniske betydninger i den konkrete sammenhæng.

## Resultater

Af det ovenfor anførte uddrager jeg som resultater,

- at det Riemann'ske systems *grundelementer* er vel anvendelige midler til at afdække sammenhænge i den tonale og navnlig den senromantiske harmonik,
- at *den dualistiske anskuelse* nok har noget tiltrækkende ved sig, men dog ikke bør beherske den harmoniske analyse, fordi den drager urimeligheder i tolkningen af de harmoniske fænomener med sig, og fordi den er uforenelig med variantbegrebet,
- at inddragelsen af *variantbegrebet* ikke blot er nødvendig med henblik på den musikalske praksis, men også teoretisk frugtbar, navnlig fordi det gør udbygningen af *parallelrelationen* til et system af lille-terts-relationer mulig,
- at begrebet *ledetonevekselklang* repræsenterer et ikke helt vellykket forsøg på at integrere stor-terts-relationen i det harmoniske system, og at denne relation derfor snarere bør betragtes under synspunktet *neapolitanisering*,
- at den manglende skelnen blandt akkorderne mellem selvstændig harmonisk værdi og stedfortrædende funktion i form af substitut-, aflednings- og gennemgangsakkorder står i vejen for en mere nuanceret tolkning af relationerne imellem dem,
- at dertil *Janushoved-effekten* – funktionsskift fra akkordens indtræden til dens videreførelse – er et langt mere udbredt fænomen end almindeligvis antaget, og
- at Riemanns meget restriktive *dissonansbegreb* nok er en teoretisk fejlurdering.

Hensigten med mine overvejelser har været den videst muligt sagrelevante analyse af de harmoniske fænomener. Hertil må ideelt set to fordringer kræves opfyldt: genstandsnærhed og teoretisk kohærens. Metodisk opfordrer den første til induktion, den anden til deduktion. Alene derfor er de vanskeligt forenelige. Hos Riemann finder man begge, dog således at deduktionen i tilfælde af konflikt prioriteres før induktionen, dvs. mere teori og mindre empiri. Min tilbøjelighed er den modsatte. Når ikke begge fordringer kan opfyldes, prioriterer jeg for genstandsnærhedens skyld induktionen før deduktionen, altså mere empiri og mindre teori. Det kan forklare de anførte afvigelser fra

Eks. 13

$\text{C-Moll: } T = (D) \text{ Tp Spd } = \text{Snv D} \text{ D}^{\flat} \text{ D}^{\flat} \text{ T} \text{ } * \text{SSpr} \leftarrow (A) \neq \text{D} \text{ D}^{\flat}$

Eks. 14

$\text{+T +Tp +Tpv +Tpv} \text{ } \sigma \text{T } \sigma \text{Tpv } \sigma \text{Tpv} \text{ } \text{Th Thv Thn Thnv +Tpv} \text{ } \sigma \text{Tpv} \sigma \text{Tpv}$   
 $\text{+T +Tp +Tpv +Tpv} \text{ } \sigma \text{T } \sigma \text{Tpv } \sigma \text{Tpv} \text{ } \text{Th Thv Thn Thnv +Tpv} \text{ } \sigma \text{Tpv} \sigma \text{Tpv}$   
 $\text{+Ta +Tpa +Tpvpa } \sigma \text{Ta } \sigma \text{Tpa } \sigma \text{Tpvpa } \text{Tha +Tpvna +Tpvpvna } \sigma \text{Tpa}$   
 $\text{+Tg +Tpg +Tpvpg } \sigma \text{Tg } \sigma \text{Tpg } \sigma \text{Tpvpg } \text{Thg Thng +Tpvng } \sigma \text{Tng}$

Eks. 15

$\text{F-Dur: D Tnd} = (D) \text{ Sn}$

Riemanns meget smukke teoretiske system, som jeg her anbefaler. De skal ikke forstås som forsøg på at korrekse den store teoretiker, men som en mere empirisk indretning af hans tilgrundliggende tanker.

Byggesten er nu som før de centrale hovedfunktioner S, T og D. Dertil kommer længere ude SS og DD. Deres variantformer og parallelklange tillige med pv-kædernes former, som omskriver lille-terts-relationerne, anses også for harmonisk selvstændige, forsåvidt de manifesterer egen grundtone. Alle kan fremtræde i ren form eller i en af de stedfortrædende former – substitut, afledning og gennemgang. Hertil kommer de neapolitaniserede former, hvis kæder omskriver stor-terts-relationerne. Disse er enten stedfortrædende former af en af de allerede nævnte klange, eller der tilskrives dem selvstændig harmonisk værdi. I så fald kan de også fremtræde i variantform. Stedfortrædende former af disse klange og deres varianter er også tænkelige.

Ved hjælp af disse funktionsbegreber lader der sig spinde et net, tilstrækkelig finmasket til at indfange og benævne ganske mange af de funktionsnuancer, som i det enkelte tilfælde måtte fremgå af sammenhængen.

Eks. 14 viser formerne med relation til T i C-dur/moll. Foroven findes de former, der kan fremtræde som selvstændige. Det drejer sig, foruden om dur- og mollformerne af T, om de to pv-kæder, n- og nn-formerne og deres varianter og endelig om de neapolitaniserede former af pv-kædernes durformer, da jo dur- og mollklange har identiske n-former. Ialt 18 akkorder. Nedenfor er de stedfortrædende former opført, i det andet system substitutklange og derunder de helt uselvstændige aflednings- og gennemgangsformer («a» og »g«). Disse er kun anført, når de herved fremkomne nye toner findes i en af de to skalaer, C-dur og c-moll. Derfor forekommer de mere spredt.

Fig. 3 viser til venstre de fem gange 18 akkorder med relation til S, T, D, SS og DD. Udgangsakkordens køn angives ved <sup>+</sup> og <sup>o</sup> i alle tilfælde undtagen ved de neapolitaniserede former. Til højre er de stedfortrædende akkordformer anført efter de samme kriterier som i eks. 14; dog er DD-former med forhøjet 4. trin, altså fis, medtaget.

Udvalget er for såvidt arbitrært, som der ikke kan drages nogen absolut grænse for relationssystemets udbygning. Således ville f.eks. de neapolitaniserede formers paralleller og parallelvarianter kunne være taget med. Det ville der dog ikke være kommet meget nyt ud af, da <sup>+</sup>Tnpv = <sup>+</sup>Tpvn, <sup>+</sup>Tnppv = <sup>+</sup>Tpvpvn og <sup>+</sup>Tnpv = <sup>+</sup>Tpvn, <sup>+</sup>Tnnpv = <sup>+</sup>Tpvn etc. Af de stedfortrædende akkorder kunne også flere have været medtaget – med et ligeså resultatfattigt udfald. Udvalget er tilstrækkeligt til at anskueliggøre mangfoldigheden af relationsmuligheder.

## C-DUR/MOLL

| <i>Klang</i> | <i>Mulige funktioner</i><br>selvstændige | stedfortrædende   |
|--------------|--|---|
| C-dur        | +T +Dpvn +SSpvpvn                        | +Tpg +Dp +Dpa +SSpvp +SSpva   |
|              | Deses-dur °SSpvpn                        | Tnw °SSpvpv   |
|              | c-moll °T                                | °Tp °Ta Tng Dn Dna °Spg °DDpvpv<br>°SSpvn                                 |
| Cis-dur      | +Dpvpv                                   |   |
|              | Des-dur Sn °Dpvp °DDpn °SSp              | °S °Dpvg °DDpv °DDpva DDnvg<br>°SSg                                       |
| cis-moll     | +Dpvp                                    | +Dpv +DDpvpva +SSpvpv   |
|              | des-moll Snv °Dpvpv °SSp                 | +Tnn °Dpvpng °Spn Sng °DDpvpn<br>°SSpvp °SSpng                            |
| D-dur        | +DD +Spv +Tpvvpv                         | +Tpvv +Tpvpa +Spvpg +DDpg   |
|              | Eses-dur °Tpvvn SSnn                     | °Tpvv DDnnv SSnv  |
| d-moll       | +Sp °DD                                  | +Tpvna +Tpvv +S +Sa °Dpg +Spvng   |
|              | eses-moll SSnnv                          | °DDp °DDpa DDng   |
| Es-dur       | °Tp Dn +SSpvn                            | °Tg °D °Da +SSp +SSpa   |
| dis-moll     |  | +Tpvv   |
|              | es-moll °Tpv Dnv                         | °Tpvv °Tpvpa °Tpng °Dpn °Dpna<br>Dnng °Spvpg DDnn DDnna SSn<br>SSna       |
| E-dur        | +Dpv +DDpvpvn +SSpvpv                    | +Dpvpv +DDpvp +DDpva  |
|              | Fes-dur Tnn °Spn °SSpvp °DDpvpn          | Tnv °Spv °DDpvpv  |
| e-moll       | +Dp +SSpvp                               | +D +Da +Dpvng +Spvpvn +Spvpva<br>+DDpvn +DDpvna +SSpv +SSpva<br>+SSpvpvng |
|              | fes-moll Tnnv °SSpvpv                    | °Spvpn  |
| F-dur        | +S °DDp +Tpvv                            | +Tp +Tpa +Spg °DDg  |
| Geses-dur    |  | Snnv  |
| eis-moll     |  | +DDpvpv   |
| f-moll       | °S °Dpv                                  | Tn Tna °Sp °Spa Sng °Dpvpv<br>°DDpvp °DDpva °DDpng °SSpg                  |
| Fis-dur      | +Tpvvpv                                  | +Tpv  |
|              | Ges-dur °Tvpv SSn DDnn °Dpn              | °Dpv DDnv °SS   |
| fis-moll     | +Tpvv                                    | +Dpvpvn   |
| ges-moll     | °Tpvvpv SSnv DDnnv                       | °Dpvpvn Snn °SSpn   |

|           |                   |  |
|-----------|-------------------|--|
| G-dur     | +D +SSpv +Spvpvn  | +Dpg +Spvp +Spvpa +DDp +DDpa   |
|           | +DDpvn            | +SSpvp   |
| Ases-dur  | °Spvpn            | <i>Dnnv °Spvp</i>  |
| g-moll    | °D +SSp           | °Tpg °Dp °Dpa Dng +Spvn +Spvna<br><i>DDn DDna +SS +SSa +SSpvn</i>        |
| Gis-dur   | +DDpvp            |  |
| As-dur    | Tn °Sp °DDpvp     | °T °Ta °Sg °DDpvg  |
| gis-moll  | +DDpvp            | +Spvp +DDpv  |
| as-moll   | Tnv °Spv °DDpvp   | °Tpn °Tpn Tnng Dnn Dnna °Spvp<br>°Spvpa °Spng °DDpvpng                   |
| A-dur     | +Tpv +Dpvpvn      | +Tpvpg +Dpvp +Dpvpa  |
| Bes-dur   | Snn °SSpn °Dpvpn  | °Dpvp Svw °SSpv  |
| a-moll    | +Tp               | +T +Ta +Tpvng +Dpvn +Dpvna +Sg<br>°DDpg +SSpvpvn +SSpvpna                |
| bes-moll  | Snnv              | °SSpvpn  |
| B-dur     | +SS °Dp °Spvn DDn | °Dg +Sp +Spa °DD °DDa +SSpg  |
| Ceses-dur |                   | +SSnnv   |
| ais-moll  |                   | +Dpvp  |
| b-moll    | °SS °Dpv DDnv     | °Tpvpg °Dpvp °Dpvpa °Dpng Sn<br>Sna °DDpn °DDpna DDng °SSp<br>°SSpa SSng |
| H-dur     | +Spvp +DDpv       | +DDpvp   |
| Ces-dur   | °Tpn Dnn °Spvp    | °Tpv Dnv   |
| h-moll    | +Spvp +DDp        | +Tpvvn +Tpvvna +Spv +Spva<br>+DD +DDa +DDpvn                             |
| ces-moll  | Dnnv °Spvp        | °Tpvvn SSnn  |

---

Fig. 3

Mere bemærkelsesværdig end mængden af relationer er egentlig den specificitet, hvormed hvert trin af den kromatiske skala fremtræder over for de øvrige trin med hensyn til de selvstændige klange. Fig. 4 viser, at hvert trin har sit eget mønster. Kun e har relation til alle fem funktioner. Relation til alle tre hovedfunktioner, S, T og D, har kun e, a og h. Uden relation til T er klangerne på g, b og des, altså på overkvinten, den store undersekund og den lille oversekund. Det samme gælder de øvrige funktioner; uden relation til D er d, f og as etc. De lodrette mønstre er ens, men indbyrdes forskudt. Det resulterer i tolv forskellige vandrette mønstre.

Endelig skal det bemærkes, at det her alene drejer sig om rene treklange. De tidligere nævnte formindskede treklange er ikke indeholdt i systemet. Det må herudover erindres, at enhver treklang, som før nævnt, kan dominantiseres og subdominantiseres. Således kan dominantiseringen af Tn i forbindelse med skuffende slutning fremkalde en ganske særlig harmonisk virkning. Den kan iagttages allerede hos J. S. Bach, i Toccata i F-dur, BWV 540. Tre gange forekommer vendingen, den tredje gang mest virkningsfuldt (eks. 15a), fordi kadencen her går mod dur, mens den tidligere begge gange gik mod moll. Intet under, at den har fascineret de romantiske komponister, f.eks. Chopin ved slutningen af Nocturne i H-dur, op. 32 nr. 1, men her – i modsætning til Bach-eksemplet – som pp-effekt (eks. 15b). Virkningen ligner kvintspaltningseffekten.

Da det principielt drejer sig om et åbent system, står udnyttelsen af de indeholdte tolkningsmuligheder i det enkelte tilfælde frit til rådighed. Det er overladt til analytikeren at bestemme udnyttelsesgraden i overensstemmelse med hans vurdering af den givne kontekst.

### To eksempler

For – omend kun antydningssvis – at demonstrere de analytiske begrebers anvendelsesmuligheder skal to eksempler fremdrages. Først en detailanalyse af Consolation IV af Fr. Liszt (eks. 16). I dette korte klaverstykke, der starter så lidet påfaldende i harmonisk henseende, sætter fra t. 8 en udvikling ind, som er typisk for den udvidede romantiske harmonik. I denne takt høres (Sn)→Tp, es-ges-ces. Den herved fremkaldte mollfarvning fører til °T t. 10-14. Den skuffende slutning t. 14 til °T = Tn, des-fes-bes (noteret som A-dur), går t. 15 gennem bidominanten til Tnp = °S, og der følger en kadence til °S. I t. 16 går °S til Sn («D-dur»), og akkorderne i t. 17 og første halvdel af t. 18 er bifunktioner med relation dertil. Den nu indtrædende T-klangs stærke virkning beror



|                             | DD       | D        | T        | S        | SS       |
|-----------------------------|----------|----------|----------|----------|----------|
| C/Deses-dur<br>c-moll       |          | x        | x<br>x   |          | xx       |
| Cis/Des-dur<br>cis/des-mol  | x        | xx<br>xx |          | x<br>x   | x<br>x   |
| D/Eses-dur<br>d/eses-moll   | x<br>x   |          | xx       | x<br>x   | x<br>x   |
| Es-dur<br>es-moll           |          | x<br>x   | x<br>x   |          | x        |
| E/Fes-dur<br>e/fes-moll     | xx       | x<br>x   | x<br>x   | x        | xx<br>xx |
| F-dur<br>f-moll             | x<br>x   |          | x        | x<br>x   |          |
| Fis/Ges-dur<br>fis/ges-moll | x<br>x   | x        | xx<br>xx |          | x<br>x   |
| G/Ases-dur<br>g-moll        | x        | x<br>x   |          | xx       | x<br>x   |
| Gis/As-dur<br>gis/as-moll   | xx<br>xx |          | x<br>x   | x<br>x   |          |
| A/Bes-dur<br>a/bes-moll     |          | xx       | x<br>x   | x<br>x   | x        |
| B-dur<br>b-moll             | x<br>x   | x<br>x   |          | x        | x<br>x   |
| H/Ces-dur<br>h/ces-moll     | x<br>x   | x<br>x   | x        | xx<br>xx |          |

Fig. 4

Eks. 16

Franz Liszt, Consolation IV.

Des-Dur: T Ta S T Sp D T Tp<sup>+</sup>S T Sp Tp D $\Phi$  D T Ta S T Sp D T Tp (D) Tp(Sn

D $\Phi$ 4-3 Tp D °T  $\Phi$  $\frac{9}{3}$  °T  $\Phi$  $\frac{9}{5}$  4-3 D °T  $\Phi$  $\frac{9}{3}$  °T  $\Phi$  $\frac{9}{6}$  Tn (D) Tnp =°S (Sn D $\Phi$ 4-3) °S Sn+S6 D4-3 T

S6 D4-3(D)Tp D T D °T (D) °Tp (D) °Tp<sub>v</sub> (D) °Tp<sub>v</sub><sub>v</sub>  $\Phi$ ? =T Td D $\Phi$ 9 D $\Phi$ 4 = (D) Sp T DD D9 Td T Org.

Tn +S Sa T - Tn +S Sa T Ta S<sup>9-8</sup> T =°Ta =°Sp

Eks. 17

145 157 169 184 202 217 227 246

E-Moll: T Tpv Tpv Tnv Tnv Tnv T

sekvens

Eks. 18

177 180

Tpvp T Sp S Sh Sbv Sar Kad. → Sbv

# IV.



Quasi adagio.

*Cantabile con divozione*

6

12 *marcato*

17 *ed espressivo il basso* *stringendo*

22 *dimin.* *largando* *cresc.*

28

F. R. 1851

Detailed description: This is a page of a musical score for piano, consisting of six systems of music. The first system begins with the tempo marking 'Quasi adagio.' and the performance instruction 'Cantabile con divozione'. The music is written in a key with two flats and a common time signature. The second system is marked with a measure number '6'. The third system is marked with a measure number '12' and the instruction 'marcato'. The fourth system is marked with a measure number '17' and includes the instruction 'ed espressivo il basso' and 'stringendo'. The fifth system is marked with a measure number '22' and includes 'dimin.' and 'largando' markings. The sixth system is marked with a measure number '28' and ends with the publisher's mark 'F. R. 1851'.

Fr. Liszt, Consolation IV.

netop på, at de forudgående funktioner ikke refererer til den, men til Sn. T. 16-18 er en Sn-flade, t. 18-20 en T-flade. En sådan halvtone- (i stedet for kvint-) relation til T er meget karakteristisk for romantisk harmonik.

Der følger en pv-kæde fra  $^+Tp$  til  $^{\circ}Tpvv$ , b-moll, Des-dur, des-moll, Fes-dur, fes-moll, ases-moll (de tre sidste noteret som E-dur, e-moll og g-moll) med hver sin bidominant. Efter at være ankommet hertil, T's trionuspol, går musikken over i enstemmighed med en nedadgående skalabevægelse i ases-moll. Den næst indtrædende akkord på 2. slag i t. 25 lader harmonisk uklarhed herske, for det første fordi den formindskede septimakkord altid er flertydig, for det andet fordi denne akkord ikke umiddelbart lader sig relatere til det foregående. Først videreførelsen definerer den som DD, fordi den leder ind i dominantkvartsektforudholdet. Denne akkord bliver dog ikke videreført som sådan, men som T, fordi D-grundtonen fastholdes som orgelpunkt gennem t. 26. Den sidste akkord t. 25 klinger ved sin indtræden som Td, men bliver videreført som bidominant til Sp. Dette sted er en udvidet variant af begyndelsestakterne. Målklangen t. 27 fremtræder i dominantiseret form. Derefter gennemløber bassen en faldende bevægelse fra des til Des med sænket 7. og 6. trin. Derved nås T via Tn ( $=^{\circ}Sp$ ) og  $^+S$ , en farverig plagalkadence. Processen gentages, inden musikken klinger ud med den augmentederede gentagelse af de første fire akkorder.

Det ville være ilde anbragt at tale om modulation i dette stykke. Harmonikken skrider stadig videre og bliver ikke stående nogetsteds undervejs.

Det andet eksempel skal dreje sig om den storformale disposition af gennemføringsdelen i 1. sats af Brahms' 4. symfoni. Den falder i to hoveddele af næsten samme længde og en afsluttende og overledende del: t. 145 – 184 – 227 – 246. Første del begynder i e-moll, går efter 12 takter til g-moll og slutter i b-moll, 12+12+16 takter. Anden del går fra c-moll gennem e-moll til as-moll, 18+16+10 takter. Den sidste del er 20 takter lang og er formet som en sekvens fra as-planet gennem b, c og d til e (eks. 17)<sup>19</sup>.

Den overordnede struktur er således den neapolitanske rundgang fra T gennem Tnv og Tnnv til T ( $= Tnnv$ ). Inden for de tre dele er harmonikken forskelligt organiseret. Første del opviser en pv-kæde fra T gennem Tpv til Tpvv. I anden del markerer stationerne en opadgående neapolitansk kæde fra Tnv gennem T til Tnnv. Den afsluttende del rummer en modulation fra as-moll til e-moll. Trods store tonale udsving gennem fem regioner er harmonikken planmæssigt organiseret omkring hovedtonearten e-moll; den findes ved begyndelsen, i midten og til sidst. Man bør bemærke, at de kvintrelaterede regioner D, S, DD og SS er fraværende; det hele er indrettet på tertrelations-

Både gennemførigsdelen som sådan og dens anden del er talende eksempler på, at stor-terts-relationer mellem mollregioner ingeniunde er udelukket.

Blandt de mange højst interessante detaljer skal her kun passagen t. 177-184 fremdrages. Den demonstrerer en neapolitaniseret klangs selvstændighed på eksemplarisk vis. Eks. 18 viser dette sted i b-notation, fordi de harmoniske processer herved fremstår på sagrelevant – omend svært læselig – vis. I t. 177 har harmonikken allerede i otte takter været fast forankret i Tpvv-regionen, b-moll. I de følgende otte takter finder en modulation til c-mollregionen sted. Harmonikken skrider tertsvist nedad fra T gennem Sp og S til Sn, og nu følger først dennes variant og derpå variantens substitutklang, altså S<sub>nv</sub> og S<sub>nv</sub>. Der følger en kadence med skuffende slutning til S<sub>nv</sub>. Denne klang, Ases-dur, bliver så enharmonisk omtydet til D i c-moll. I partituret er musikken fra t. 180 noteret med krydser for læselighedens skyld.

## Epilog

Det træk ved den Riemann'ske teori i dens helhed, som virker mest forstyrrende på eftertiden, er hans fordring om anerkendelsen af de af ham foreslåede musikalske betydningssammenhænges tidløshed. Allerede betegnelsen »musikalsk logik«, som han insisterede på, gør denne fordring klar. Selvom en senere tid tager afstand fra ideen om, at de skulle være hævet over det historiske, bør dette dog ikke forlede til underkendelse af, at der i det hele taget gives musikalske betydningssammenhænge.

Komponisten tænker musik. Musikteoretikeren, som tænker over musik, har den opgave at komme på sporet af komponistens musiktænken; men det er først muligt, når det enkelte musikværks historicitet medtænkes. Komponistens musiktænken folder sig ud efter normer, som er dikteret af det historiske og geografiske sted, og som kan være udtalte eller udtalte. Udtalte normer kendes i det 19. århundrede navnlig for det kompositoriske håndværks vedkommende, som kan indfanges af regler og anvisninger. Det udtalte kommer det æstetiske nærmere. Nu hører blandt andet originalitet til de æstetiske fordringer til det autonome musikalske kunstværk siden slutningen af det 18. århundrede. Det 19. århundredes komponister bestræbte sig derfor på den ene side stadig mere på at komponere originalt, men på den anden side også på at overholde det kompositoriske håndværks regler og forskrifter. Det var det fremvoksende borgerlige samfunds socio-musikalske betingelser.

Originaliteten lader sig naturligvis ikke erkende i de overleverede regler, men folder sig ud på det udtaltes område. Men ved siden af den individuelle originalitet findes der – som vehikel for en mere almen, tidsbetinget originalitet

– visse områder, hvor komponisterne opsøgte og udnyttede påfaldende, måske ligefrem skrækindjagende virkninger uden at bryde de vedtagne regler. Harmonikken er et sådant område. Man må formode, at der i det, som komponister i en bestemt epoke finder og anvender harmonisk, findes fællesgods tilgængeligt for teoretisk beskrivelse. Teoretikeren på jagt efter sådant fællesgods vil være slet hjulpen med kompositionsregler; han må finde analysemetoder, som sætter ham i stand til at påvise og benævne deres »logik«, som Riemann kaldte det. Men ordet er ikke heldigt valgt. Det drejer sig snarere om de harmoniske midlers *syntax*. Logikken er tidløs og tvingende, en *syntax* er betinget af tid og sprog – i vort tilfælde underkastet det musikalske sprog – og den stiller et mangefold af muligheder til rådighed, som autor – komponisten – kan betjene sig af. Herom drejer det sig, hvis man vil yde den romanske musiks originalitetssøgende og udtryksbefordrende harmonik retfærdighed. Hensigten med de ovenfor opstillede »bøjningsmønstre« har været at stille materialer til en *syntax* for den romantiske harmonik til rådighed.

## Noter

1. Simon Sechter, *Die Grundsätze der musikalischen Komposition*. Leipzig 1853-54.
2. Heinrich Schenker, *Der freie Satz. Neue musikalische Ideen und Phantasien, Bd. III*. Wien 1935.
3. Jean-Philippe Rameau, *Nouveau Système de musique théorique*. Paris 1726.
4. Gottfried Weber, *Versuch einer geordneten Theorie der Tonkunst, Bd. I*. Mainz 1821.
5. Moritz Hauptmann, *Die Natur der Harmonik und Metrik*. Leipzig 1853.
6. Arthur v. Oettingen, *Harmoniesystem in dualer Entwicklung: Studien zur Theorie der Musik*. Dorpat og Leipzig 1866.
7. Carl Stumpf, *Tonpsychologie I-II*. Leipzig 1883-90.
8. Hugo Riemann, *Geschichte der Musiktheorie im IX.-XIX. Jahrhundert*. Leipzig 1898. S. 523f.
9. *Huggo Riemanns Musik-lexikon*. 8. opl. Berlin og Leipzig 1916. S. 437.
10. Jean-Philippe Rameau, *Démonstration du principe de l'harmonie*. Paris 1750.
11. Hugo Riemann, *Musikalische Logik. Hauptzüge der physiologischen und psychologischen Begründung unseres Musiksystems*. Leipzig 1874. S. 47 og 49.
12. Hugo Riemann, *Das Problem des harmonischen Dualismus* (Separattryk af *Neue Zeitschrift für Musik*, 1905 nr. 1-4). Leipzig 1905. S. 15ff.
13. *Ibid.* S. 21.
14. Hugo Riemann, *Handbuch der Harmonielehre*, 6. opl. Leipzig 1918. S. XVII.
15. Renate Imig, *Systeme der Funktionsbezeichnung in den Harmonielehren seit Hugo Riemann* (Orpheus-Schriftenreihe bd. 9). Düsseldorf 1970. S. 136.
16. Denne betegnelse foreslås hermed indført på dansk. Herefter vil den hidtidige benævnelse »stedfortræder« kunne anvendes på det videre begreb, som tillige omfatter aflednings- og gennemgangsakkorder.
- 16a. En ligningende passage findes ganske vist allerede i Beethovens Kor-fantasi op. 80 (komp. 1808), her dog langt mindre eksponeret. Den indgik heller ikke i det 19. århundredes Beethoven-reception med nær samme vægt som den 9. symfoni.

17. Det bemærkes, at Ernő Lendvais akse-system, som han udviklede til analyse af Béla Bartóks musik, opviser samme struktur. Se E. Lendvai, *Bartók und Kodály I-IV*. Budapest 1978-80. Bd. I s. 10ff.
18. Mest udførligt i Riemann, *Handbuch*, 6. opl. Leipzig 1918.
19. For en mere detaljeret analyse, se J. Maegaard, *Indføring i Romantisk harmonik 2. Analyser*. København 1986. S. 25ff.

Yderligere skrifter af Hugo Riemann om harmonisk teori:

- Über das musikalische Hören (Musikalische Logik som dissertation)*. 1873.  
*Musikalische Syntax*. Leipzig 1877.  
*Handbuch der Harmonielehre* (2. opl. af *Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre*). Leipzig 1887.  
*Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde*. London og New York 1893.  
*Elementar-Schulbuch der Harmonielehre*. Leipzig 1906.  
 »Ideen zu einer Lehre von den Tonempfindungen,« *Jahrbuch Peters XXI, XXII, XXIV* (1914-17).

## Zusammenfassung

Die anwachsende Bedeutung der Harmonik als Träger des Ausdrucks in der Musik des 19. Jahrhunderts rief eine Auseinandersetzung zwischen den Anhängern einer empirisch beschreibenden und denen einer funktional deutenden Analyse am Ende des Jahrhunderts hervor. Die letztere kulminiert in den theoretischen Schriften Hugo Riemanns. In diesem Aufsatz wird seine harmonische Theorie einer Erwägung im Hinblick auf ihre Verwendbarkeit auch heute für die Analyse romantischer Musik unterzogen. Die Betrachtung der Grundelemente seines Systems läßt ein Durcheinander von psychologischer Deutung musikalischer Vorstellungen, von Insistieren auf systematische Logik, von wissenschaftstheoretischen Polemiken und von feinhöriger Registrierung von Stileigentümlichkeiten in der zeitgenössischen Musik erkennen. Aus dem Versuch, das für die Nachwelt Verwendbare vom Unverwendbaren auszuschalten, ergibt sich, (1) daß die Elemente des Systems brauchbare Mittel zur Analyse insbesondere spätromantischer Musik darstellen, (2) daß die dualistische Anschauung vom Verhältnis zwischen Dur und Moll gedanklich zwar etwas reizendes an sich hat, jedoch die praktische Analyse nicht beherrschen dürfte, (3) daß die Einbeziehung des Variantbegriffs sowohl notwendig im Hinblick auf die musikalische Praxis als auch theoretisch befördernd ist, weil dieser Begriff den Ausbau der Parallelrelationen zu einem System von Kleinterbeziehungen ermöglicht, (4) daß der Begriff des Leittonwechselklangs einen nicht ganz geglückten Versuch, die Großterzrelation in das System zu integrieren, darstellt, und daß solche Relationen lieber vom Blickwinkel der Neapolitanisierung her betrachtet werden sollten, (5) daß das Fehlen einer

Unterscheidung unter den Akkorden zwischen selbständigem harmonischem Wert und stellvertretender Funktion in der Form von Substitut-, Ableitungs- und Durchgangsklängen einer mehr nuancierten Deutung von den Relationen unter ihnen im Wege stehen, (6) daß daran anknüpfend der »Januskopf-Effekt« – der Funktionswechsel eines Akkords vom Eintritt bis zum Verlassen – ein viel verbreiteteres Phänomen ist als gewöhnlicherweise angenommen, (7) daß Riemanns sehr restriktiver Dissonanzbegriff eine theoretische Fehleinschätzung sein dürfte, ferner, (8) daß sein Glaube an die Überzeitlichkeit des durmoll-tonalen Hörens heutzutage als obsolet gelten darf.

Es lässt sich aus diesen Erwägungen ein hinreichend feinmaschiges Netz von Beziehungen knüpfen, um ganz viele Funktionsnuancen einzufangen und namhaft zu machen (Beisp. 14, Fig. 3 und 4). Die Analyse zweier Beispiele – Consolation IV von Fr. Liszt und des Durchführungsteils des 1. Satzes der 4. Symphonie von Brahms – folgt. Abschliessend werden die dargebotenen, mehr nuancierten Funktionsbezeichnungen als Materialien für eine Syntax der romantischen Harmonik charakterisiert.