

SVEND HVIDTFELT NIELSEN

Mediantforbindelsers harmoniske funktion

Studier i Robert Schumanns Lieder

Medianternes funktion

Et væsentligt element i romantikkens harmonik er inddragelsen af over og – ikke mindst – undermedianterne i de ellers funktionsharmonisk gennemartikulerede akkordforløb, der præger tidens stil. Disse vendinger fremhæves gerne for deres farverigdom, deres klanglige parringskraft, deres evne til at bryde eller udvide toneartsoplevelsen, ja, for alt hvad der kan ses som et – befriende? – brud i et funktionsharmonisk forløb.

Men er det kun det, de gør? Leverer de blot en farvning af et ellers funktionsharmonisk forløb?

De følgende sider er en argumentation for det modsatte. At mediantforbindelsers inddragelse i den romantiske musik ikke sker som et brud med funktionsharmonikken, men som en udvidelse af den, hvori disse forbindelser optræder med en tydeligt defineret funktion. Argumentet bygger på en undersøgelse af Schumanns lieder, og forholder sig derfor kun til mediantbrug i disse lieder. Disse udviser til gengæld en systematik, der for bevægelser i stor terters relationer samt lille terters ned er funktionsmæssigt entydigt definerbare, mens bevægelsen den lille terters op kan antage forskellige skikkelser, hvoraf kun nogle er funktionelt tydelige. Af disse bevægelser er springet en stor terters ned det uden sammenligning hyppigst forekommende, og størsteparten af undersøgelseerne er derfor viet til denne bevægelse. Et vigtigt afsæt for undersøgelsen er Diether de la Mottes *Harmonielehre*¹. Ikke på grund af dens præcise iagttagelser, men fordi jeg er så grundlæggende uenig med visse af dens fremstillinger! Og udgangspunktet er et spørgsmål om, hvorvidt Schumann benytter funktionfri septimakkorder. Dette fører videre til spørgsmålet om, hvad der konstituerer akkorders funktionalitet, og derfra når vi i første omgang Schumanns brug af den harmoniske bevægelse til en given akkords undermediant!

Harmonielehre

I *Harmonielehre* har Diether de la Motte under overskriften *Beethoven-Schubert* givet sit bud på mediantforbindelsernes funktion, eller rettere 'funktioner' i den musikalske sammenhæng. Der er nemlig, gør de la Motte opmærksom på, ikke et fast mønster for deres brug. Og det ville heller ikke give mening at lede i de enkelte komponisters pro-

1 Diether DE LA MOTTE: *Harmonielehre*, Bärenreiter, Kassel 1976, 13. oplag 2004.

duktion efter et sådant mønster. Tværtimod fortæller de la Motte, at modsat tidligere tider, hvor de enkelte komponister netop kunne tilskrives brugen af særlige akkordvendinger, så rækker det ikke i romantikken kun at tale om de individuelle komponisters materialebrug. Han fortsætter:

Die Harmonik, einst nur Handwerkszeug, wird allmählich – und später immer mehr – ein Bereich der inspiration, wird Gegenstand der Erfindung. Es wäre deshalb sinnwidrig, einzelne Akkordfolgen als blosses Material durchzunehmen; die vielfältigen Möglichkeiten müssen in konkreten kompositorischen Situationen beobachtet werden.²

Akkordforbindelser er ikke længere rent "materiale", men nu et "inspirationens område", "genstand for opfindsomhed". Akkordforbindelser er ifølge de la Motte i den grad kontekstafhængige, at det eneste man kan gøre er at tage nogle harmoniske stikprøver og beskrive dem i foreløbige kategorier.

De la Motte opregner 8 sådanne oplevelseskategorier, som mediantforbindelser – og herved forstår de la Motte alle tertsforbindinger – i Beethoven/ Schubert-perioden falder i. De eksemplificeres med nodeeksempler, men kan kort sammenskrives til³:

- 1) Den store afstand: Tertsforbinding som overraskelse.
- 2) Strukturbetinget slægtskab: Et parallelforhold i ekspositionsdel balanceres af en mediantforbinding i reprisen⁴.
- 3) Farveveksling under en liggende tone.
- 4) Udbrud: Undermedianten indføres som sprængning af tonikaområdet.
- 5) Tonika med udvidet udsyn. Eksemplificeres med en tonika – undermediantforbinding.
- 6) Pludselig klanglig fornyelse ("Klangreiz").
- 7) Harmonisk kredsbevægelse (et Schubertsk fænomen)
- 8) Skuffende kadence. Tertsen, som dominantkvintten bevæger sig op mod, bliver i stedet den ny akkords grundtone.

Vi lader denne oversigt stå og vender os mod Schumann.

Funktionsfri Dominanter

Harmonielehres næste afsnit er – på trods af de la Mottes egne forbehold for netop fokusering på enkeltkomponisters akkordbrug – en gennemgang af Schumanns harmonik eksemplificeret ved hans lieder. Udover et afsnit viet til Schumanns "undertertsning"⁵,

2 de la Motte, *Harmonielehre*, p.161.

3 *ibid.*, p. 161-168.

4 de la Motte foretager en konstruktiv navngivning ved udover parallelakkorder at tale om "gegenparallele" – Mod- eller – "gen"-paralleler. Ovenfor kaldes forbindelser, der ikke er parallelforbindelser for "mediant"-forbindelser.

5 Som ikke er det samme som mediantforbindelser, men blot peger på en teknik man kan finde i et par lieder, hvor Schumann indenfor en tonearts skala sænker bassen tertsviis, mens overstemmen forbliver mere eller mindre uforandret. Se de la Motte, *Harmonielehre*, p.178-80.

er der her ingen gennemgang af komponistens brug af mediantforbindelser. Ikke direkte i hvert fald. Til gengæld er et kapitel viet til påvisning af Schumanns brug af funktionsfri D7-følger.

Dette afsnit er det afgørende afsæt til nærværende undersøgelse.

Jeg er nemlig uenig med de la Motte i dette synspunkt, og jeg mener ikke hans argumentation og eksempler er overbevisende. For mig at høre er domanterne i Schumanns lieder så godt som alle funktionelle⁶. Også de domanter, som de la Motte eksemplificerer sin tese med. På grund af denne uenighed tager nærværende undersøgelse af Schumanns mediantforbindelse tager afsæt i en kritik af *Harmonielehres* afsnit om funktionsfri domanter.

De analytiske termer, der vil blive benyttet i denne kritik, baserer sig på Jörgen Jersild⁷ og Jan Mægaards⁸ – meget forskellige – arbejder med at udvikle et adækvat beskrivelsesapparat for den romantiske periodes musik.

Diether de la Mottes *Harmonielehre* udkom første gang i 1976, er blevet genoptrykt mange gange og fremstår derved som en autoritet på området. I versionen fra 2004 (13. oplag) har de la Motte dog benyttet lejligheden til at indoptage elementer af kritik rettet mod bogen. Han har her korrigeret afsnittet om det enestående i Schumanns brug af none-akkorder. Afsnittet om funktionsfri septimakkorder er imidlertid stadig fastholdt uændret, hvorfor jeg skønner, at han her ikke har ændret mening.

Kritikken af de la Motte forudsætter den originale tekst, hvis relevante dele derfor indledningsvis gengives nedenfor.

Af Diether de la Mottes '*Harmonielehre*': 'Funktionsfreie D7-Folgen'

"Es ist interessant zu untersuchen, an welchen Textstellen in Schumanns Liedern die harmonischen Mittel im Dienste äusserste Steigerung des Ausdrucks erweitert werden", indleder de la Motte. Og efter et par eksempler på Schumanns afståen fra drastiske harmoniske virkemidler kan man læse:

" "Mein Herz ist wund, du bist so jung und bist so gesund" heisst es bei Chamisso (opus 27, 3, "Was soll ich sagen?"). Schumann entrückt dieses so jung dem herzwunden Sänger im wahrsten Sinne des Wortes. Auf A-dur folgt ein D7 auf E, sodann ein D7 auf der Basis H, alle drei Akkorde verbunden durch den gemeinsamen Ton A, der erst stabile Oktave ist, sodann sensibilisiert wird zur Terz und schliesslich zur Sept:

6 Undtagelserne er få. Se f.eks. Op. 64, nr.2 (eks.36) og Op. 90 nr. 3 (eks.35).

7 Jörgen JERSILD: *De funktionelle principper i Romantikens Harmonik belyst med udgangspunkt i CESAR FRANCK'S harmoniske stil*, Edition WH Kbh, 1970 og Jörgen JERSILD, *Analytisk harmonilære*, Edition Egtved, 1989.

8 Teresa WASKOWSKA LARSEN og Jan MAEGAARD: *Indføring i Romantisk harmonik*, Engstrøm og Sødring, 1981 og Jan MAEGAARD, 'Harmonisk analyse', *Musik og Forskning 15, 1989-90*, København 1990.

(eks.1⁹)

Herz ist wund, du bist so jung

Zweimal nur erklingt im ganzen Lied die Tonika D-dur, alles ist aber doch funktionell deutlich auf eine jeweilige Zwischen-Tonika bezogen. Nur an der zitierten Stelle versagt die funktionelle Deutung, wenn sie sich bemüht, Verwandtschaft, Beziehung zu definieren; sie müsste schon die entgegengesetzte Aufgabe wahrnehmen, Ferne zu beschreiben. Denn F-A-C-Dis (F wäre dabei ein tiefalteriertes Fis) ebenso dominantisch auf E-dur, würde beide Akkorde in eine Nähe hineininterpretieren, die das Ohr gerade nicht wahrnimmt.

Auch im Heine-Lied "Warte, warte, wilder Schiffmann" findet sich eine Folge von D7-Akkorden als Ausbruch aus tonaler Sicherheit, wobei in diesem Falle keine Tongemeinsamkeit die Klangfolge mildert:

(eks.2)

sahst mich bleich und her - ze - blu - tend

In die Nähe Debussys stösst Schumann vor mit Nr.6 der Kernerlieder, opus 35 "Auf das Trinkglas eines verstorbenen Freundes". D7-Akkorde auf B, C, A und F werden zu einer grossen aus funktionellem Zusammenhang befreiten Klangfläche gefügt, so dass die Bezeichnung Dominantseptakkorde unangemessen erscheint. Als Farbwert ist die kleine Sept anzusehen. Verbunden sind alle Klänge durch ein bis zwei gemeinsame Töne:"

9 Nodeeksemplerne i citat-delen er sat i samme toneart som i det citerede forlæg. Alle efterfølgende eksempler er fra Max FRIEDLAENDER (ed.): *Schumann Lieder B. I-III, Hohe Stimme (2383a-2385a)*, Edition Peters, Frankfurt/M

(eks.3)

33 Still geht der Mond das Tal ent lang.

39 Ernst tönt die mit - ter nacht ge Sun - de Leer steht das Glas!

Vi ser på de la Mottes eksempler et for et.

Eksempel 1: DDalt og spørgsmålet om funktionalitet.

Det særlige ved Schumanns brug af denne akkordfølge er, siger la Motte, at han bibeholder en fællestone (sangerens A) og intensiverer den ved at lade den optræde som henholdsvis prim, terts og septim. Denne tone bliver derved mere og mere fremmed i forhold til den underliggende harmonik. Derved mister den akkordgang, der ganske vist teoretisk kunne tolkes som T-DDalt-DD3/4, det udtryk for sammenhæng og nærhed, som følgen ellers normalt associeres med, og udtrykker nu fjernhed. Derfor kan de la Motte betegne akkordfølgen på dette sted som eksempel på funktionsfri septimakkorder. De la Motte kan endda underbygge sin iagttagelse med det, i musikalsk sammenhæng, vel mest knusende argument tænkeligt, nemlig, at den teoretiske funktionelle nærhed er én som "øret slet ikke opfatter"!

Min påstand er, at øret netop – bevidst eller ubevidst – opfatter denne sammenhæng. At den bagvedliggende funktionelle sammenhæng er som selve det lærred hvorpå Schumann udmaler den harmoniske konvention i nye konstellationer. Det slående ved eksemplet er da, hvorledes Schumann så at sige på ny og som for første gang genskaber en på forhånd etableret harmonisk sammenhæng. Schumann synes da heller ikke at ignorere den iboende funktionsharmoniske kraft som akkordsammenstillingen besidder. Hør blot (se eks. 4) hvorledes musikken fortsætter sekundet efter, at de la Motte har stoppet sit eksempel. Denne videreførelses forventningsopfyldende karakter er for mig at se selve kernen i funktionsbegrebet: Dette at en given akkord eller akkordprogression skaber en forventning som indfries inden for et sæt faste rammer.

Spørgsmålet, hvorvidt Schumann bevidst komponerer sin sats med intentionen om at affunktionalisere sine akkorder, kan vi af gode grunde ikke svare på. Og de la

Mottes og min divergerende høremåde kan i virkeligheden heller ikke føre nogen afklaring nærmere. Forudsættes det imidlertid, at det, vi opfatter som en akkords eller en akkordgangs funktionalitet, indebærer, at denne akkordgang er en kendt akkordgang, ja, en akkordgang som komponisten selv tidligere og senere har brugt, så kan man ved at undersøge komponistens produktion undersøge, hvorvidt en akkord-sammenstilling er ny og derved potentielt et udtryk for tilstræbt opløsning af akkordgangens 'funktionalitet', eller om den er velkendt og derfor må formodes potentielt at være udtryk for en kendt musikalsk grammatik.¹⁰

Bevægelsen en stor tert ned til septimakkord optræder mange gange i romantikkens musik, og også specifikt i Schumanns lieder¹¹. I eks.1 er bevægelsen ganske vidst særlig frapperende, da den rykker fra en dominantisk akkord (A-dur: Passagen, eksemplet er taget fra, forløber i d-mol) til en ny dominantisk akkord – denne gang med septim – en stor tert under toneartens dominant.

At det er et ryk væk fra T er jeg ikke uenig med de la Motte i. Men et sådant ryk er også bevægelsen fra T til DDalt. Med Jörgen Jersilds positionsteori¹² kan vi kalde bevægelsen bort fra T for et 'opsving'. Fra dette ryk kan man så forvente en funktionsharmonisk bevægelse tilbage mod T. Det er præcis, hvad de følgende takter giver. Ser vi eksempel 1 med fortsættelse (eks. 4) står det klart, at den fremmedgørelse de la Motte oplever, er en fremmedgørelse skabt med den tonale kadences virkemidler, raffineret sat op således, at de harmoniske raffineringer til stadighed er en del af en funktionelt forståelig bevægelse.

(eks.4, opus 27, nr.3 *Was soll ich sagen?* t.13-17)

13

bot. Mein Haar ist grau, mein Herz ist wund, du bist so jung und bist so gesund.

D D6/4 D D6/4 D 3DDalt 3DD DD D

10 Som Jersild udtrykker det, *De funktionelle principper...*, p.58, "...det er mønstrenes hyppighed, der til syvende og sidst betinger deres psykologiske effekt".

11 Se eksemplerne 1,3, 9-14, 16-18.

12 Det grundlæggende element i Jersilds analysemodel er den såkaldte *positionsteori*. Jersild anskuer den funktionsharmonisk musik som en stor potentiel kadence, hvor T udgør 1. position, D 2. position og DD eller S 3. position. En funktionsmæssig akkordfølge udtrykkes ved trinvis bevægelse nedad gennem positionerne. En akkord dominantisk til S – T7 – kan da tolkes som 4. position, kaldet 3DD, der igen kan forudgås af en 5. pos. 4DD, etc.. Bemærk at en T7 således kan være 4.pos. Da kaldes den subdominants dominant (SD). Man ser også kadencer hvor T virker som subdominant til D. Da kaldes den DS. Skønt systemets grundsynspunkt er at se positionerne kvintvis faldende ned mod T, kan man altså se, at samme position kan indtages af forskellige akkorder (DD, S = 3.pos/ 3DD,SD,DS = 4.pos.). Sådant to akkorder inden for samme position er derfor indbyrdes uskiftelige. S, DD og DDs tritonussubstitution – hos Jersild kaldet DDalt – kan alle videreføres funktionsharmonisk meningsfuldt til en D. Alle vil

Som man ser af Schumanns sats, har han forberedt bevægelsen mod F-dur ved at introducere den d-mol, som ovenfor tolkes som et kvartseksforudhold, med kvint i basen uden grundtone, med kun de toner, som den har fælles med en F-dur. Derfor er det 'kun' tilføjelsen af en septim, der sætter akkorden under "du bist so" markant af mod det forudgående. At denne akkord så bevæger sig fra F til H er da afgjort et særligt fænomen. Dog et fænomen, som Jersild også gør rede for under påpegningen af, at akkorder inden for samme position er indbyrdes udskiftelige. Ikke desto mindre er rækkefølgen – fra altereret til ualtereret – bemærkelsesværdig. Harmonisk set går Schumann herved netop fra det mere specielle til det mindre specielle. Kun i forhold den meloditonen, der i den altererede akkord er tert og i den ualtererede er septim, optræder en spændingsforøgelse. Præcis som de la Motte gør opmærksom på.

Men er det så et enestående eksempel på indkomponeret funktionsfrihed? Funktionsfrit vil jeg i henhold til Jersilds positionsteori ikke kalde det. Enestående er det slet ikke.

Schumanns efterfølgende produktion indikerer tværtimod, at komponisten faktisk er blevet glad for denne harmoniske bevægelse. Også uanset om overstemmen har det påpegede spændingsintensiverende forhold til den underliggende harmonik. Ser man Schumanns lieder igennem dukker denne vending nemlig op igen flere gange siden hen. I de fleste tilfælde endda med nøjagtig samme kringlede basgang!¹³ Det tilfælde, hvor denne snirklede vending ikke er lagt i klaverets bas, er den antydet i sangstemmen¹⁴.

(eks.5)

Op. 48, nr.12 (*gentages i Op. 48, nr.16, t.56*)

B-dur: T3 DDalt DD4/3 D6/4 D7

Op. 64, nr.3

H-dur: Sp (D) DDalt DD4/3 D T

Op. 96, nr.2

As-dur: 3DDalt DD 3DDalt 3DD4/3 DD3

Op. 104, nr.7 "baslinie" i melodi!

Es-dur: T T3 DDalt D#b D

kanne udtrykke en bevægelse fra 3. pos. til 2. pos. Tritonussubstitutionen er i denne teori virksom for alle akkorder fra 3. pos. og opad. Dvs. D og T ses så godt som aldrig tritonussubstitueret. En tritonussubstitueret akkord benævnes med et *alt*. Den tritonussubstituerede S hedder altså Salt. En stigende positionsfølge repræsenterer en tiltagende spænding. Jersild kalder bevægelsen for *et opsving*. En springende positionsfølge er udtryk for afunktional harmonik. Som f.eks. den plagale kadence: 3. pos. – 1. pos.

13 Og den findes i hans symfonier. Se t. 299 til ciffer I i 1. sats af Symfoni nr. 3.

14 Se eks. 5: Opus 104, for bevægelse i melodi og Opus 96, nr. 2 for det eneste eksempel på at den stigende bevægelse fra DDalt til DD fortsættes opad. Vendingen ses også i Op. 49, nr. 1, t.32-34 (herafter noteres henvisninger: Op. 49,1,32-34) og Op. 117,4,15.

Eksempel 2: DDalt-D, en stadfæstet progression.

De la Mottes andet eksempel er tilsyneladende helt anderledes. To septimakkorder vipper frem og tilbage i halvtoneafstand. Her er, som de la Motte gør opmærksom på, ikke engang en fællestone til at binde de to harmonier sammen.

– Sammenbundet er de nu alligevel. Nemlig af det fælles mål, de i deres bevægelse sigter mod. Den akkord, man rent faktisk forventer at høre efter denne pendlen, den akkord, Schumann da også lader bevægelsen munde ud i: E! (se eks.6, Op.24, nr.6). Og herved afslører den halvtone drejebbevægelse sig som helt igennem funktionsharmonisk, som en del af standardbevægelsen: DDalt-D-T. Det sted, de la Motte fremhæver, er da heller ikke enestående i Schumanns produktion. Som det ses af nedenstående (eks.6) bliver også denne gestik et tilbagevendende element hos Schumann. Den er så tydeligt kommunikerende, at Schumann i opus 98a med frapperende virkning kan skuffe den indgroede forventning til videreførelsen og lade den fortsætte – ikke til T – men til S!¹⁵

(eks.6)

Op. 24, nr.6
47
her - ze - blu - tend lan - ge
E-dur: DDalt D T
(C-dur/a-mol --)

Op. 51, nr.1
25
kann nicht hin, kann nicht hin! O hätt ich Flü - gel
a-mol: DDalt D DDalt D T

Op. 125, nr.1
34
doch die Wel-len tra-gen schäu-mend die Er-schei-nung fort.
A-dur: DDalt D6/4 DDalt D6/4 D T

Op. 135, nr.3
6
als ich die Stun-den ru-he-los ge-zählt. Und wenn mein
a-mol: T DDalt D6/4 DDalt D 6/4_ D T

Op. 98a, nr.6
22
sein, dann bin ich nicht al - lein.
f-mol: DD(5) D DDalt D DDalt D S!
N.B. Subdominant!!

15 Se også Op.35,6,20-25, Op. 89,2,21-24 (eks.22) og Op. 96,2,18-20, her med den raffinerede variation, at DDalt ligger som kvintsextakkord, hvorved bassen bevæger sig kvartvis ned til D!

At dette mønster er en genkendelig rodfæstet musikalsk hændelse ses – ud over af den kraftfulde skuffende videreførsel i opus 96a (se eks.6) – af de varianter, man finder andre steder i Schumanns lieder. Nemlig kromatiske akkordskift over et fast orgelpunkt.

(eks.7)

Op. 39, nr.1

21
keit, und kei - ner kennt mich mehr hier, und kei - ner kennt mich mehr

25
hier.

fis-mol: T SD S ♭9 T sim.
fis-mol: SD ♭9 ??
h-mol: D D♭9 DDalt

I Opus 39, nr. 1, *In der Fremde*, bruges bevægelsens indbyggede DDalt-D-fornemmelse til en underbygning af dette 'fremmede'. Satsen står i Fis-mol og slutter på en tonika med picardisk tert. Denne slutning får de foregående takters pendlen mellem G og Fis nu til at virke som kun en halvslutning. En 'fremmed' slutning. Analoge bevægelser kan findes i Op.45, nr.2, t.38-46 og Op.53, nr.1, t.65-68.

Eksempel 3: Debussysk akkordik? – positioner og subdominantformer!

Med den sjette af *Kernerliedene*, opus 35 (eks.3) mener de la Motte os ligefrem i nærheden af Debussy! En følge af udholdte septimakkorder føjes sammen til en stor klangflade befriet for funktionel sammenhæng.

Ser man løseligt på de repeterede akkorder og den særlige harmonifølge, er de la Mottes synspunkt nærliggende. Og relationen til Debussy synes også at være til at få øje – om end næppe 'øre' – på.! Der er nemlig en væsentlig forskel mellem Debussys brug af septimakkorder f.eks. i sater som ...*La cathédrale engloutie* og ...*La terrasse des audiences du clair de lune* (eks. 8) og den måde, Schumann sætter sine akkorder sammen på.

(eks.8)

(...La cathédrale engloutie)

63

"D-T"

(...La terrasse des audiences du clair de lune)

28

"D-T"

I de ovenstående Debussy-eksempler er septimakkorderne brugt melodisk, som en klanglig forstærkning af en melodisk linje. Allervigtigst i vores sammenhæng er dog de progressioner som akkorderne føres i. I 'katedralen' er melodikken enten sekundvis faldende, eller stigende en lille tert. I 'terassen' er der primært tale om stigende og faldende små tertser. I begge satser er der ét sted, hvor akkorden bevæger sig kvintvis nedad. Og begge gange det sker, opstår – selv i denne sammenhæng – et glimt af funktionalitet, som lyden af en dominant, der bevæger sig til en – ganske vist septimbehæftet – tonika!

Anderledes er progressionerne hos Schumann. De indføres hver især som begivenheder, der sætter forventninger i gang. Snarere end at skabe fornemmelsen af en retningsløs klangflade holder Schumann – vil jeg hævde – på klassisk vis en spænding kørende fra den indledende til den afsluttende B-dur septimakkord, satsens dominant¹⁶. Første akkordprogression er fra B-dur-septimakkorden til den overraskende C-dur septimakkord. Den lægges som sekundakkord således, at bassen forbliver på B. Er vendingen end overraskende så er den dog ikke uhørt. B-dur *permuterer*¹⁷ fra at være dominant til at være subdominant og afstedkommer en forventning om en F-dur sekstakkord – den nye tonika. Denne forventning skuffes også, men igen med en akkordforbindelse fra tidens repertoire: C7-sekundakkord til A7-grundakkord, fra dominant til sjette

16 Se eks. 3 t.33-44. Første akkord i t. 45 er en B septimakkord. De la Motte har udeladt den fra sit eksempel. Enten fordi den ikke ændrer ved hans pointe om akkordernes afunktionalitet. Eller også netop fordi den gør?

17 Jersild: *Romantikkens...*, p.10-12. At akkorden permuterer betegner, at den fra sin indtræden til sin videreførsel ændrer funktion. Når en akkord som her permuterer fra at fungere som D til at fungere som S permuterer den altså fra at være 2. pos. til at være 3. pos. En sådan permutation til en højere position, kaldes en 'positionsanimering'. Og dette betegner på sin side et 'opsving', vi har med ét længere hjem til T siges akkorden at være 'animeret'. Der sker en 'positionsanimering', og dermed et 'opsving'.

trins bidominant. Hvis da ikke man med Jersild hører begge akkorder som del af en kadence og navngiver forløbet "S4 - D"¹⁸, med forventning om en snarlig T på tonen D (dur/mol). Nok engang skuffes forventningerne. Dominantakkorden bevæger sig en stor tert ned til en F7, som med tonerne F og A ganske vist lugter lidt af d-mol. En d-mol, der dog er utænkelig og uhorbar med det rungende septim-Eb. Heller ikke denne bevægelse er imidlertid fremmed. Det kunne høres som et opsving - en positions-animering¹⁹ fra 2. til 4. position nøjagtigt som tilfældet var i eks. 1. Der er dog andre videreførelsesmuligheder for akkordprogressionen, en-stor-terts-ned-til-septimakkord, end fortsættelsen lille sekund ned som vi så (med omveje: DDalt (-DD) -D) i eks.1 og 5. Lige så ofte lader Schumann faktisk akkorden efter tertsfaldet fortsætte kvartvis opad. Opleves også dette forløb (VII - V - I) som en kadence, vil det være meningsfuldt, at se dette VII. trin som en subdominantisk akkord. En Salt (altereret subdominant)²⁰. Skal akkorden give mening i sin sammenhæng her, må den dog høres som værende en position fjernere fra T end en Salt er det. F7 er jo netop hovedtoneartens veksel dominant. Dvs. medmindre Schumann havde haft i sinde at skabe et afunktionelt felt af septimakkorder, ville han efter denne akkord komponere os hen mod målet. Hvad de la Motte ikke viser i kapitlets tredje nodeeksempel er, at denne F7 netop videreføres til dominanten, B7, som så endelig falder til ro på satsens tonika, Eb-dur. Høres bevægelsen A7, F7, B7, Eb som et samlet hele, kan den præcist beskrives som en lige bevægelse fra dominantens subdominants²¹ tritonussubstitution (DSalt, 4. pos.) tilbage til tonika: DSalt, DD, D, T. Kompliceret, javist, men langt fra afunktionelt!

Det kan synes, at man med henvisninger til Jersild kan finde symboler til at betyde sammenhæng mellem ethvert tænkeligt akkordpar uanset, hvor skævt det måtte være sat sammen. Og rigtigt er det da også, at de fleste bevægelsestyper med udgangspunkt i septimakkord kan forklares med inddragelse af S4, Salt, DDalt, T, T og TT. To bevægelser synes imidlertid altid at fremstå afunktionelle: Den faldende store sekund²² og den stigende lille terts. Netop de progressioner, der kendetegner ovenstående Debussy-eksempler.

18 Jersild: *Romantikkens...*, p.28, Jersild: *Analytisk...*, p.20. Jersild argumenterer for, at akkorden på skalens lave syvende trin (i *Analytisk...* kaldet "SbVII") ses som en mol S6 med dobbeltsænket kvint (deraf betegnelsen i *Romantikkens...*, S4). Som det fremgår valgte Jersild først at navngive den efter intervalforholdet, siden ændrede han navnet til den mere pragmatiske henvisning til det trin akkorden er bygget på. Et kendetegn ved vendingen er ifølge Jersild netop bevægelsen fra S4 som sekundakkord til D som grundakkord. Bevægelsen er et grundelement i den type stigende sekvenser, der går under navnet Rosalier (kvart op - terts ned).

19 I eks. 1 kan bevægelsen fra A-dur til F7 høres som et ryk fra 2.pos. til 4.pos. Fra denne 4. pos. (3DDalt) bevæger musikken sig gradvist tilbage til T (1. pos.): 3DDalt-3DD (4.pos.), DD (3.pos.), D (2. pos.), T (1.pos.).

20 Jersild: *Analytisk...*, p.22-23. Jersild: *Romantikkens...*, p.90-91.

21 Jersild: *Romantikkens...*, p.73.

22 Ved bevægelse fra D til ren S kan man dog argumentere for en form for "skuffende kadence", se de la Motte 2004, p.187, ("...bei Schumann [findet Mann] häufig auch die Subdominante trugschlüssig eingesetzt..") samt Maegård 1981, p 32. Her omtales en S3 forudgået af en D som en "maskeret tonika". Teksten fortsætter umiddelbart efter behandlingen af denne vending således: "Akkordforbindelsen D-grundakkord til S-grundakkord er imidlertid stadig næsten ubrugelig i funktionsharmonisk sammenhæng." I et enkelt tilfælde kan også den stigende terts komponeres funktionelt - hvis vel af mærke tertsbevægelsen skjules! - Nemlig: S6/5 - DDalt.

Er S4 og Salt realiteter for Schumann?

Men, kan man spørge, har alle disse mere eller mindre søgte betegnelser, udtænkt mere end hundrede år efter Schumann skrev sin musik til benævnelse af fænomener i musik skrevet omkring halvtreds år efter Schumanns død²³, overhovedet relevans for Schumann? Akkordsammenstillinger, der senere hen opfattes som faste vendinger, kan jo sagtens for Schumann have været intenderet som målrettede forsøg på at affunktionalisere septimakkorderne.

Selvfølgelig kan de have været det. Medmindre Schumann da selv genbrugte dem som faste vendinger. For det ville jo i sig selv ophæve karakteren af 'eksperiment' og tværtimod danne grundlag netop den form for musikalsk grammatik, som siden hen kan afkodes af opfindsomme teoretikere som Jörgen Jersild og – hvad vi skal se længere fremme – Jan Maegaard. Og Schumann genbrugte!

S4

Opløsningen af en dominantsekundakkord til en ny dominant – S4 til D – findes der eksempler på både i tidligere og senere Schumannlieder²⁴ (eks.9). Det skal indrømmes, at de ikke er overvældende repræsenteret, men de er der, som nedenstående eksempeludvalg viser. I Op.42, nr.4 indføres S4 – efter en harmonisk kompakt bikadence – som en måde elegant og farverigt at berede vejen til hovedtoneartens dominant. I Op.89, nr.2 er det dominanten selv, der i en bikadence til Tp videreføres som S4. I Op.89, nr.6 kommer vi ind i en A-dur-sats, der midlertidigt har haft et forløb i C-dur. Idet denne tonearts dominantsekundakkord permuterer til en S4, er A-dur lige om hjørnet. At Schumann også kendte til vendingen under udarbejdelse af Op.35 kan ses af brugen i Op. 25, nr.15, der er analog til nedenstående Op. 89, nr.2.

(eks.9)

Op.89, nr.2
6

A-dur: D _____ D2
(S4 _____ D) Tp

Op.89, nr.6
29

C-dur: D _____ D2
A-dur: S4 _____ D7 _____ D+7 T

Salt

Salt ses til gengæld relativt ofte i Schumanns lieder. Bevægelse fra septimakkord til septimakkord ses udover Op. 35, nr.6 (se eks.3) kun ét andet sted, nemlig i Op.27, nr.7, t.27-28, som vi skal vende tilbage til. Derudover ses den hyppigt fra dominant-treklæng

²³ Jersild, *Romantikkens...*, er jo skrevet med udgangspunkt i Cesar Francks musik.

²⁴ Jeg har observeret seks stk. hvoraf ingen er del af en rosalie: Op. 25,15,51-52, (etc.) Op.42,4,4, Op.89,2,6-7, Op.89,6,29-30, Op.96,3,3-4, Op.104,7,11-12.

til septimakkord og fra dominant-treklæng til ren treklæng. Mindre hyppigt fra ses den med udgangspunkt i en tonika-akkord. Begge bevægelser ses både i dur og mol²⁵.

Den form vi møder Salt i i Op.35,6, – bevægelse fra grundakkord til sekstakkord med liggende bastone, – er på dette tidspunkt ikke en nyskabelse i Schumanns lieder. Allerede i opus 24 og 25 møder vi denne vending.

(eks.10)

Op. 24, nr.5

81

E-dur: Salt D3 TT

Op. 25, nr.10

41

C-dur: Salt D6/5 T

Citatet fra opus 24, nr. 5 er i øvrigt det eneste eksempel, jeg har kunnet finde på en skuffende videreførelse efter bevægelsen stor tert ned. Dens videreførelse til en C-dur-sekst-akkord med tilføjet stor septim slører da også dens skuffende virkning. Herudover findes vendingen i Op.30, nr. 2, t.17-19 (se eks.17), samt i tre andre af Op. 35's lieder.²⁶

(eks.11)

Op. 35, nr.2

26

f-mol: D4/3 T D(b)9 D
Des-dur: Salt D7 T

Op. 35, nr.11

1

As-dur: Salt D4/3 T3

Op. 35, nr.5

2

g-mol: D B-dur: SSalt → T3 S

Op. 27, nr.3

5

E-dur: Sp (D)9 Dp SD7
A-dur: Salt D7 T

25 Eksempler på Salt-bevægelser kan iagttages i følgende Schumann-lieder. Dominant og tonika-akkorderne kan være temporære. 1)Fra dominantakkord til septimakkord: Op.25,10,47-48, Op. 35,2,27 og 56-57, Op.39,2,17, Op.48,2,12, Op. 42,8,21-22, , Op.64,3(II),6-7, Op. 77,3,18-19, Op. 127,4,36, Op. 139,7,16-17 og 23-24, Op.142,1,29, Op.142,4,38-39 og 42-44. 2)Fra dominantakkord til treklæng: Op. 24,5,81-83, Op. 30,2,17-19, Op. 35,5,2-3, Op. 37,1,5-6, Op. 40,3,8-9, Op. 48,15,24-25, Op.89,2,25-27, Op. 142,4,16-18. 3)Fra tonikaakkord til septimakkord: Op.27,3,6-7, Op.48,7,16-17, Op. 48,15,64-65. 4)Fra tonikaakkord til treklæng: Op. 107,3,22-23, Op. 139,7,12-13.

26 Op. 35 fremstår samlet set som en udforskning af Salt-bevægelsernes muligheder.

Som det ses, giver Op.35 bud på vendingen i en række forskellige omvendinger og utydninger. Nr.5 bringer bevægelsen i den omvendning, vi til nu har set eksempler på. Mediantspringet fører dog ikke til en dominant-akkord, men en tonika, hvorfor Salt omtydes til SSalt.²⁷ Nr.2 bringer bevægelsen i den form, hvori den måske står stærkest: Fra grundakkord til grundakkord. Liedsamlingens mest frapperende brug af denne akkordsammenstilling er imidlertid at finde i opussets nr. 11. Satsen åbner med en G-dur sekstakkord i grundstilling. Altså: G-dur!?! Øjeblikket efter skrider akkordens terts ned på B, kvinten i en tertskvart-akkord! Og satsens hovedtoneart As-dur er nået! Schumann har også i en anden sammenhæng – Op.27,nr.3 – benyttet akkordsammenstillingen i denne omvendning. Her er bevægelsen fra en mol-akkord, som selv er del af en sekvens. Udover de citerede eksempler finder man yderligere vendingen brugt i Op. 35, nr.2, t.56-57 og Op. 42, nr.8 t.21-22, begge steder som tilbageføring til hovedtonearten fra en halvslutning i Dp og begge steder fra grundakkord til grundakkord. I Op. 35, nr.2 går bevægelsen fra c-mol-halvslutning til As-dur: G-Eb7-Ab.

Ved kompositionen af Op.35, nr.6 havde Schumann altså allerede benyttet Saltvendingen nok til, at dens funktionelle virkning var kendt for ham. Men det er ikke kun den vending isoleret set, der repræsenterer 'kendt stof' fra det afunktionelle eksempel, som Diether de la Motte fremhæver. Hele Op.35, nr.6's citerede akkordforløb har været brugt før: I Op. 25, nr.7. Kun akkordomvendinger og forholdet til den grundlæggende toneart er ændret. Hvor forløbet i opus 35, nr.6, gennem bidominanter og bikadencer bevæger sig fra D til D, er selv samme B-dur-akkorders funktion i opus 25, nr.7, subdominant. Forløbet bringes herunder til sammenligning.

(eks.12)

Op. 25, nr. 7

16

from mes Blu - men - ge - sicht. Sie blüht und glüht und

F-dur: S D7 (SSalt 3) SD4/3 SS/4 (gennemgang)

19

leuch tet, und star - ret stumm in die Höh'; sie duf - tet und

SD6/5 sim. SD+6/5 S

27 Dette sted er samtidig eksempel på en anden af mediantbevægelsens funktioner, som behandles nedenfor.

At denne bevægelse – ligesom bevægelserne gennemgået i forbindelse med eks. 1 og 2 – har haft Schumanns bevågenhed fremgår af de mange gange den ses igen i de efterfølgende lieder, ja, helt frem til Op.142, hvor den optræder i to af liederne. Og den er ikke bare en kuriositet. Nej, hovedparten af mediant-faldene²⁸ i Schumanns lieder optræder som funktionelle dele af denne vending

Undermediantens fortsættelse: Lille sekund ned/ kvart op.

Der er en fællesnævner for de eksempler, Diether de la Motte fremhæver som udtryk for afunktionelle septimakkorder. Det er alle vendinger med relation til bevægelsen mod undermedianten på det lave VI. trin. I eks. 1 er det i form af bevægelse fra D til 3DDalt, – en bevægelse analog med T til DDalt. Eks. 2 fokuserede på bevægelsen fra DDalt til D, og eks. 3 indeholdt bl.a. bevægelsen, der kunne karakteriseres som DSalt-DD, en bevægelse analog til Salt – D. Alle disse – i de la Mottes optik – ‘usædvanlige’ bevægelser var forbundet med bevægelsen en stor tert ned til en septimakkord. Disse bevægelser er imidlertid hverken usædvanlige eller sjældne hos Schumann. De ses relativt hyppigt²⁹ og de udviser et yderst begrænset antal mønstre for den harmoniske progression efter tertsfaldet. Og det gælder ikke kun ved bevægelse til septimakkord! Også efter tertsspring ned til ren durakkord ses kun et begrænset antal fortsættelser. De akkordprogressioner vi finder ved spring til septimakkord, er netop de progressionsmuligheder septimakkorder har i funktionsharmonisk musik: Lille sekund ned (DDalt-D) eller kvart op (D-T)³⁰. Således bevæger alle Schumanns septimakkorder sig, når de indføres som foregående akkords undermediant³¹, hvilket vil sige, at *efter mediantfaldet til septimakkord er man hos Schumann altid i kadencen*. Med andre ord optræder dette mediantfald altid som en aktiv funktionsharmonisk del af kadencen: Enten agerer undermedianten som en DDalt³² og bevæger den sig kromatisk ned, eller også fortsætter den som en dominant og bevæger den sig kvartvis op. *Efter mediantfaldet indføres ikke bidominanter.*

T-DDalt-D

Det er interessant at notere sig, at den langt mere klassiske T-DDalt-D-vending optræder sjældnere end den relativt avancerede Salt-D-T. Jeg har i alt fundet syv regelrette eksempler på T-DDalt-D!³³ Tre af dem vises nedenfor.

28 Her forstået som bevægelsen en stor tert ned. Både i dur og mol.

29 Tælles eksemplerne fra note 25 og 33 sammen er der i alt 41. Dertil kommer hvad jeg evt. har overset.

30 Eller funktioner analogt hermed som f.eks.: DD-D, DDalt-Dalt, SD-S.

31 Der er – som f.eks. eks. 5 viser – variationer af bevægelsen. 3 stk. i alt udover eks. 5's! Heraf behandles de to (Op. 36,6,24-29 og Op. 89,3,35) nedenfor i eks.14. Den sidste (Op. 39,2,17-18, D-dur) fraviger ved efter Salt at lade den følgende D fortsætte til sekundakkord med none. En akkord, der – samtidig med at grundtonen forsvinder – permuterer til paralleltoneartens S6 med terts i bassen.

32 Den krølle – bevægelsen DDalt-DD-D, – som påvises i eks.5, betragtes som en variation over mønstret "T-DDalt-D".

33 Op. 25,11,1-2, Op.31,1,11, Op. 39,9,23-24, Op. 42,2,68-70, Op.48,12,6-7, Op.49,1,26-28, Op. 135,3,6

(eks.13)

Op. 25, nr.11 *Op. 31, nr.1* *Op. 39, nr.9*

G-dur: T DDalt D g-mol: T DDalt D E-dur: D T DDalt D6/4

Som tilfældet var med vendinger, der fortsættes kvartvis videre, er der også variationer af T-DDalt-D-modellen:

(eks.14)

Op. 36, nr.6 *Op. 89, nr.3* *Op. 127, nr.5*

F-dur: D 3DDalt 4.pos. DS 4.pos. Des-dur: T DDalt6/4 S D7 T a-mol: D T DDalt Dalt DDalt D6/4 S D6/4 D T

Opus 36, nr. 6 udviser en på alle måder frapperende fortsættelse af mediantfaldet fra satsens dominant, C-dur. I en serie af små tertsfald kredser bevægelsen om den fortsættelse, som tolkningen 'vekseldominantens altererede dominant', 3DDalt, lægger

op til: Nemlig veksel dominant, DD. Forløbet ligner til en hvis grad eksempel 3. Nye dominanter dukker op og drejer tilsyneladende forløbet i stadig nye retninger. Og så alligevel ikke. Alle tre undertertsninger, Ab7-F7-D7, ville hver især tvangsfrit kunne videreføres til G-dur-akkorden og derved skabe en etableret funktionsharmonisk sammenhæng. En sammenhæng, der naturligt kunne føre frem til den C-dur, der hos Schumann efterfølger G-dur-akkorden. Alle tre akkorder tilhører med andre ord samme position (4.pos.), og forløbet er – set med Jersilds optik – blot udtryk for akkordskift inden for samme position. Uanset hvorledes man hører forløbet, er der tale om en forlængelse af den dominantske funktion, der skal lede forløbet videre til DD, en udskydelse af det tidspunkt, hvor DD nås. Vælger man end at se dette eksempel som undtagelsen, der bekræfter reglen (om at efter mediantfaldet er vi i kadencen), så er forløbet stadig helt igennem funktionsharmonisk udformet.

I opus 89, nr.3 indgår den altererede veksel dominant i forløbet som del af en kromatisk ført basbevægelse fra tonika sekstakkord. D.v.s. DDalt ligger som tertskvartakkord. Igen ses fri akkordveksel inden for samme position. Kromatikken videreføres nemlig ikke til en dominant tertskvartakkord, men til en anden akkord inden for 3. position, en subdominant med den tilføjede sekst i bassen. Herfra kan den elegant springe en kvint ned til dominantseptimakkorden.

Opus 127, nr. 5 har eksempler på begge mediantfaldets videreførelsesmuligheder. Først en stigende kvartvis bevægelse, og siden en faldende sekundvis. Bemærk, at den kvartvise bevægelse her ikke fører til et nyt tonalt plan. Der er snarere tale om en kortvis pendlen inden for DDalt-området. Benævnelsen Salt bliver derfor ikke relevant i denne sammenhæng. DDalts kvartvise fortsættelse må være til en Dalt. Inddragelsen af Dalt i en udvidet kadence indledt ved spring til undermedianten benytter Schumann også i et par andre lieder, op. 24, nr. 9 og op. 48, nr. 16. Her fortsættes Dalt direkte – i et tritonusspring – til D.

(eks.15)

40 *Op. 24, nr.9*

star-ren sie kalt und ne - bel-bleich. Doch aufs neu- die al - te Glut sie be-lebt, wenn der Lie - be Geist einst ü - ber sie schwebt,

D-dur: °S T °S T DDalt °Dalt D T DDalt °Dalt D T SD S DD6/5 D6/4 D7 T

48 *Op. 48, nr.16*

sein? Ich senkt' auch mei - ne Lie - be und mei - nen Schmerz hin - ein.

cis-mol: SD7 DDalt Dalt D7 T S6 D

Opus 48 Dichterliebe – Fokus på undermedianten

At Schumann har arbejdet bevidst med mediantfaldets to videreførelsmuligheder træder særligt tydeligt frem i cyklussen *Dichterliebe* Op.48. Her møder vi et bredt udvalg af Salt-vendinger i forskellige udformninger og sammenhæng: Bevægelse fra fis-mol til A-dur ved at gå fra fis-mol's dominant ned til A-dur i form af subdominantens dominant, SD, (nr.2), bevægelse fra moltonearten på skalaens VII. trin (!), dels som grundakkord (nr.7), med en gennemgangsbevægelse skudt ind imellem D og T, dels som kvartsextakkord (!), med direkte – om end udskudt³⁴ – (nr.15) bevægelse til T.

(eks.16)

Opus 48, nr.2

all, und vor dei-nem Fen-ster soll klin-gen

A-dur: SSalt SD S T

fis-mol: D S D 6

Opus 48, nr.7

Her-zens Nacht, das weiss ich längst...

C-dur: Salt D S D13/5 D6/5 T

3 3

Op. 48, nr.15

Bä - chen strahlt fort der Wi - der - schein... Ach! Ach! Ach, Ach

E-dur: SDalt Salt D T

Nr. 15 kommer i det hele taget vidt omkring. Salt-bevægelsen bruges også til at nå fra h-mol til C-dur. Der er også eksempel (nr.6) på en helt anden videreførelse, end den vi til nu har behandlet. Det særlige ved eksemplet er, at videreførelsen indgår i en sekvens-bevægelse. Se i øvrigt næste afsnit for beskrivelse af hændelsen.

(eks.17)

Op. 48, nr.6

freund-lich hin-ein ge-strahlt

G-dur: T Tn d-mol:Sn D..... T3

Op. 48, nr.15

E-dur: D Dn Tn

34 Uden at den af den grund pludselig er funktionsløs.

Den i vores sammenhæng mest afgørende sats er dog nr. 12, *Am leuchtenden Sommermorgen*. Denne sats udfolder nemlig sin grundstruktur – og tonale pointer – omkring de to videreførelsesmuligheder, vi til nu har set for mediantfaldet. Rygmarven i stykket præsenteres fra første takt: DDalt-D-T. Vendingen gentages mellem de første to strofer som T-DDalt-D. Og anden strofe gentager tilsyneladende vendingen. Men nu drejes en anden vej! T-DDalt permuteres til Salt-D-T7 – altså en SD – i en subtil understregning af teksten.³⁵ Yderligere eksempler på mediantforbindelser fra Op. 48, – om end med en helt anden funktion, – kan ses nedenfor i forbindelse med eks. 28.

(eks.18)

Op. 48, nr.12

B-dur: T DDalt D6/4 D T DDalt Dalt!
H-dur: Salt D SD

Denne sats er også repræsenteret i eks.5 i forbindelse med DDalt-DD-vendingen.

Andre funktioner: Neapolitanerplanet- Tn, Dn.

Er bevægelsen en stor terts ned ikke til en septimakkord, men til en ren treklang, bruger Schumann undertiden den efterfølgende akkord som en farvning af udgangsakkorden. En farvning der ikke nødvendigvis implicerer en igangværende kadence. Med udgangspunkt i tonika, kan det tage sig således ud:

(eks.19)

Op. 35, nr.3 *Op. 35, nr.10*

Fra et stabilt ståsted åbnes pludselig til et svælg af – tilsyneladende – anderledeshed. Efter en helslutning på T springes pludselig til tonearten en stor terts lavere, hvorved meloditonen ændrer status fra grundtone til terts. Maegaard³⁶ beskriver denne ven-

35 Se de la Motte: *Harmonielehre*, p.174. Her kommenteres denne farvevekslen i forhold til teksten. Men ikke i forhold til den harmoniske grundstruktur.

36 Maegaard: *Indføring...*, p.38-39. Forskellen mellem T og Tn er den samme som mellem en S og en Sn (set som grundakkord er Sn jo akkorden en stor terts under S).

ding som en neapolitanisering af tonika, Tn³⁷. Funktionsmæssigt ses denne undermediant derved som en tonika. Om end en stærkt farvet tonika. Beskrevet med Jersilds positionssystem skulle bevægelsen altså repræsentere et harmoniskift inden for samme position (1. pos.).³⁸

Tn forbindes hos Schumann ikke med bestemte videreførelser, men er derimod karakteriseret ved at være 'springet ud i det fremmede'. Dette fremmede kan benyttes som et fast tonalt plan. Da Tn udfoldes på skalaens lave VI trin er den mest direkte – og hyppigt benyttede – måde at vende hjem fra dette plan, at permutere Tn til DDalt ved hjælp af en tilføjet septim. Netop dette er i øvrigt, hvad der er på færde i "det afunktionelle" eks.2. Satsen har ved springmodulation bevæget sig fra E-dur til C-dur. Vejen tilbage går da via C7 med funktion af DDalt!

Det fremmede kan også benyttes som afsæt for videre modulation. Navnlig hvis den tonika, der neapolitaniseredes, ikke var hovedtoneartens!

Neapolitaniseringer fra D: Dn

Udgangspunktet for en neapolitanisering kan også være en dominant-akkord. Den kan her bruges på to måder: Enten som 'selvstændig' neapolitanisering, altså som bevægelse til et 'dominantens neapolitanerplan', udfoldet på skalaens lave III. trin. Eller som bevægelse til tonikas neapolitanerplan, det lave VI. trin. Som bevægelse til Tn fastholder Dn en dominantisk funktion og *omstemmer*³⁹ herved den oprindelige dominantakkord til en Salt. Kadencen, D-Dn-Tn, er nemlig analog med Salt-D-T.⁴⁰

Vejen tilbage fra Dn's selvstændige neapolitanerplan kan, som tilfældet var det med Tn, være direkte til udgangsakkorden, eller til et andet sted. Schumanns tilbageføringer af Dn er dog så systematiske, at det giver mening at inddele dem i grupper:

1) *Dn til D (=D).*

Dn kan vende tilbage til D som D. Altså uden modulation til D som toneart.⁴¹

2) *Dn til D (=T).*

Dn kan vende tilbage til D som ny T. Det gøres ved at omtolke Dn til DDalt, hvorved den gamle D fornemmes som ny T.⁴²

37 Tn optræder i Op. 25,1,13f.f., Op. 35,3,30f.f., Op. 35,10,18f.f., Op. 48,6,26f.f. (her indgår den via omydning af Tn til Sn i en hel lille neapolitaniseringssekvens, se eks.17) Op. 49,3,16f.f. (her fra dominanttonearten), Op. 64,3(I),16f.f. (her fra en mol-tonika, på hovedtoneartens V. trin). Derudover ses den som springmodulation i Op. 24,6,28f.f.

38 Hvilket Jersild dog ikke selv gør. For ham er indførelsen af det lave VI. trin i dur altid ensbetydende med DDalt (3.pos.), ligesom durakkorden på durskalaens III. trin er ensbetydende med 4DD.

39 At akkorden *omstemmes* er et andet Jersild-udtryk for, at akkorden skifter funktion.

40 Se Op.30,2,18f.f., Op. 37,1,5f.f., Op. 48,7,16f.f., Op. 48,15,24f.f., Op. 64,3(II),6f.f., Op. 117,2,22f.f.

41 Se udover eksemplerne i note 39 også Op.35,6,9f.f. (fra DD til DDn) Op. 89,6,23f.f., Op. 96,5,9f.f., Op. 138,7,8f.f., Op.142,4,17f.f.

42 Se Op. 89,2,25f.f., Op. 96,2,22f.f. I sidstnævnte vendes tilbage til dominantplanets varianttoneart, es-mol, som fortegnsmæssigt netop ligger tæt på Dn's Ces-dur. Se eks.5.

3) *Dn til Tp.*

Dn kan bevæge sig til Tonikaparallel. Dette er et molfænomen. Da Dn-planet er skalaens lave tredjetrin fører Dn i mol direkte til Tp⁴³.

4) "Dn" til T.

Dn kan føre fra tonikaparallell til tonika. Logikken er den samme som ovenfor. Fra molparallellens dominant fører Dn direkte hjem til durtonika⁴⁴.

Vi ser eksempler på ovenstående:

Først Dn som selvstændig tonal region. Fra A-durs gentagne dominant skifter billedet brat. En neapolitanisering fører os til C-dur, som gennem bikadence (S4-D) til Sp slås fast. Vejen tilbage går her via en S4. Den samme som kan ses i eks.9.

(eks.20)

Op. 89, nr.6
20

A-dur: D7 _____ Dn
C-dur: T _____ SD
(S4)

25

b⁹ D D 2 Sp 3 D^{5/4} D 2 T 3 S Sp D A-dur: D² D _____

Et ryk til neapolitanerplanet kan dog også fastholde Dn som en dominantisk akkord. Næmlig til Tn. Nedenfor ses tilbagevenden fra Tn via DDalt.

(eks.21)

Op. 30, nr.2
17

E-dur: D _____ Dn 3 _____ Tn _____ DDn _____ Dn _____

43 Se Op. 35,5,2f.f., Op. 40,3,8f.f.

44 Se Op. 37,9,27f.f., Op.45,3,61f.f.

22

dei - ner Schwel - le lie - gen, mag auch Sturm und Ha - gel rau - schen.

Sn 3 Dn 3 Tn DDalt D

Bemærk hvorledes Dn's umiddelbare fortsættelse til Tn samtidig gør bevægelsen til endnu et eksempel på Salt-D-T⁴⁵.

Et eksempel på Dn som en vej til dominantplanet ser vi i Op. 89, nr.2. Bemærk at dominanten ligesom i eks. 20 ligger et stykke tid, så at sige 'fastholdes', inden det pludselige skift. Denne fastholden er endda udformet som et gentaget kromatisk ryk mellem to akkorder uden fællestoner. Akkorderne er dog tydeligvis de stærkt funktionelle DDalt og D, så ingen kan vel være i tvivl om retningen? – Og netop derfor er det, at Dn kan bruges som en så kraftfuld overraskelse: Den forventede T udeblev!

(eks.22)

26

Ta - gen kennt man Som - mers Ty - ran - nei. Und wir den - ken dran be -

(S7) D6/4 D) Dn 3DDalt DD 3DDalt DD DD4/3 D3
E-dur: Dalt D Dalt D Dalt D

26

Ta - gen kennt man Som - mers Ty - ran - nei. Und wir den - ken dran be -

(S7) D6/4 D) Dn 3DDalt DD 3DDalt DD DD4/3 D3
E-dur: Dalt D Dalt D Dalt D

Eksempel på bevægelse til paralleltonearten kan ses i eks.11 (Op.35, nr.5) og eks. 24 (Op. 40, nr.3).

Et sidste eksempel på en brug af Dn bliver da tilbageførslen fra durs paralleltoneart i Op.37, nr.9:

45 Den indledende dominant høres i forhold til Tn da som Salt.

(eks.23)

Op. 37, nr. 9

um her-vor - zu-brin - gen im Ver - ein der Ro - se Bild. Ro - se, Meer und Son - ne

Gis-mol: D Dn. H-dur: T

Systematik – Farver- Skuffende kadence

Ovenfor er søgt påvist en særlig systematik i Schumanns brug af undermedianten. *Enten* bevæger den sig til en dominantisk⁴⁶ akkord og indgår i en kadence med videreførelse kromatisk ned eller kvartvis op *eller* den introducerer et tonalt område karakteriseret som en neapolitanisering af udgangsakkorden.

Det tonale område, som her karakteriseres som resultat af *neapolitanisering*, har i sig selv nogle interessante karakteristika, som varierer afhængigt om vi er i et Tn- eller Dn-område. Tn kunne som en akkord på det lave VI-trin opfattes som en stedfortræderakkord i en dobbeltskuffende helslutning⁴⁷.

Dn's plads på det lave III. trin leder ikke tanken hen på skuffende slutning, på samme måde som Tn. Til gengæld indgår det skuffende element på en anden måde. To af de toner, som ville indgå i dominantens moltonika, genfindes nemlig i Dn: tert og kvint. Blot klinger de i Dn med en anden valeur, nemlig som grundtone og tert! Denne *omstemning*⁴⁸ af tonerne svarer til det, der sker i en skuffende kadence, når det, man forventer som grundtone, pludselig fremstår som tert. Og deri er der sammenfald mellem Tn, D-T og D-Dn. Med den rigtige betoning og beliggenhed kan D-Dn klinge med samme virkning som en skuffende kadence. Prøve selv at spille nedestående eksempler:

(eks.24)

Op. 37, nr. 1

hat sich ins Meer ver - lie - renge meint. Die Mu schel kam und schloss sich ein

Dn. Tn Dn. Tn

As-dur: D6/4 D

Op. 40, nr. 3

Weg wie lang! O wär er zur Ruh und

Dn

d-mol: D6/4 D

46 Dominantisk skal forstås bredt som enhver akkord, der er dominantisk til en anden: Dominant, Vekseldominant, Subdominantensdominant etc.

47 Netop dette sammenfald får da også Maegaard til at foreslå betegnelsen *neapolitansk helslutning* for den dobbeltskuffende kadence. Maegaard: *Indføring...*, p.49.

Indførelsen af neapolitanerplanet via en dobbeltskuffende kadence ses i øvrigt også hos Schumann: Op. 24,3,22f.f., Op. 25,5,10f.f., Op. 35,6,13f.f., Op.39,3,14f.f., Op.42,5,40f.f.,

48 Se note 39. Begrebet *omstemning* kan også referere til enkelttoners funktionsskift.

Samtidig med denne virkning, kan de begge imidlertid stadig rubriceres under allerede berørte kategorier: Op. 37, nr.1 repræsenterer Dn som dominant til Tn, og er altså også eksempel på Salt-vendingen, mens Op.40, nr.3 viser et eksempel på en Dn, der er identisk med hovedtoneartens parallel-toneart, og som sådan har sin egen logik og mening. At begge disse bevægelser kan opleves skuffende, ændrer ikke ved den førstnævnte kategorisering af dem. En kategorisering, som netop Schumanns konsekvente brug af vendingerne muliggør.

Enkeltstående tilfælde

De eksempler på mediantfald vi har set ovenfor har alle været fra enten: Durseptimakkord til durseptimakkord, ren treklang til durseptimakkord, eller ren treklang til ren treklang. Durseptimakkord som udgangspunkt til bevægelse ned til ren treklang har der intet eksempel været på. Ikke engang i de D-Dn bevægelser, der kan synes at imitere den skuffende kadence. Dette ville faktisk også modsige de fleste af de funktionsgrupperinger, vi har inddelt bevægelserne i. De har til nu kunnet ses som enten indeholde et fald til dominantisk akkord (altså bevægelse til evt. septimakkord) eller et fald til stabil tonal flade, fra T til Tn (ingen septimer) eller D- Dn. Som antydning er det dog ikke entydigt indlysende, at D – Dn ikke bevæger sig fra durseptim til ren treklang.

Kun i ét tilfælde lader Schumann en durseptimakkord bevæge sig en stor terts ned til en ren durtreklang.

Eksemplet findes i Opus 98a, nr.9, og vendingen som sådan er langt fra ukendt. Den kan findes i f.eks. sidste sats af Schuberts 4. symfoni.⁴⁹ Men i Schumanns lieder, der ellers er kendt for deres ekspressive præcise klangbilleder, har komponisten altså kun fundet anvendelse for den dette ene sted. Dens funktionsharmoniske udtydning er da heller ikke klar. Omgivelserne peger på en bevægelse til Tn. Udgangspunktet i en dominantiseret tonika kunne dog også lede tankerne på en 'skuffende' vending. Den sjældne forekomst af funktionsharmonisk utydelige bevægelser peger – stik imod den gængse idé om en ægte romantiker (som også anes hos de la Motte) – på en forkærlighed for harmonisk tydelighed hos Schumann. Liederne præsenterer brugen af mediantforbindelser som en funktionelt hørt forbindelse.

(eks.25)

Op. 98a, nr.9

klei - ne Stil - le dann öff - net sich der fri - sche Blick, ich las - se dann die rei - ne Hül - le, den

Tn og Dn som enkeltakkorder

Lighederne mellem Tn og den dobbeltskuffende stedfortræder er ovenfor blevet fremhævet. Men at den dobbeltskuffende stedfortræder i sig selv yderligere kan neapolitaniseres er ikke nævnt. Schumann afprøver også dette i Op. 35. I 2. lied.

Satsen har bevæget sig over i en Ces-dur region og går ind i en regulær kadence som dog ikke går til Ces, men dobbeltskuffer til stedfortræderen. Denne stedfortræder, G-dur, er imidlertid neapolitaniseret til en Eb-dur-treklæng med G i bassen. Tonerne i akkorden er Eb-durs toner! Og udfra Eb-dur fortsætter satsen, hvorved Ces-dur ved sin efterfølgende indtræden nu må tolkes som Tn. Bevægelsen fortsætter nemlig i en plagal kadence i Es-dur. Opfattes denne Eb-dur som det den i sidste ende er, satsens dominant, må Ces naturligvis kaldes Dn. Det særlige er, at neapolitaniseringen ingen af de to steder udgør en tonal region. Begge steder benyttes den på enkeltakkorder.

(eks.26)

Op. 35, nr.2
35

trägt. am Haup - te ganz

Ces-dur: D2 T3 S D7 77n!! T3 Tn

Et andet (og sidste) eksempel på brugen af neapolitaniseringen på en enkelt-akkord ses i Op. 90, nr.5. Dette eksempel rejser spørgsmålet, om hvordan Schumann selv har hørt den neapolitaniserede dominant. Er den primært en modulationsakkord, der enten i sig selv repræsenterer et nyt tonalt felt – analog til Tn – eller beholder sin dominantfunktion – nu i forhold til Tn? Kunne den også fungere som selvstændig dominant til T?

Opus 90, nr.5, fremstår i denne optik som en udforskning af sådan en mulighed. Muligheden for at fungere som selvstændig dominant. – Ikke til en Tn, – men til selveste T. Fra en Fis-dur sekstakkord bevæger Schumann musikken fra H-dur til Es-dur. Fis-dur sekstakkord går direkte til Eb. Basbevægelsen er da også logisk nok: Et kvintfald, B-Eb. I stedet for en B-dur-akkord benyttes blot dens neapolitaniserede form, Ges-dur (Fis-dur):

(eks.27)

Op. 90, nr.5
17

de j - ne Kla - ge singt, und auf dei - ne

Fra mol til mol: Underforstået kvintskridt?

Til nu har mediantbegrebet været brugt om bevægelser fra alt på nær bevægelsen fra molakkord til molakkord. Det er der en god grund til. Schumanns behandling af mediantfald fra molakkorder viser nemlig med tydelighed, at denne sidste bevægelse skiller sig funktionelt ud fra de øvrige.⁵⁰

Skønt en akkordfølge som h-mol – g-mol ikke er en del af det almene koralharmoniserings pensum, så virker den i op 48, nr 1 og op. 49, nr 2 bemærkelsesværdigt fremadrettet. Ikke mindst på grund af den kromatisk faldende bas, der leder frem til D-durs dominantakkord via den, til gengæld koralharmonisk centrale, frygiske kadence. I Opus 48, nr.1 optræder den som en enkelt kadence, i 49, nr.2, optræder den som led i en sekvens. Begge gange med samme tilsyneladende funktionsharmoniske logik. Som sekvens bevæger den sig gennem akkorderne: hm, gm, A, fm⁵¹, G. De udgør parvis rækker af faldende sekunder. Det leder tanken hen på en kvintskridtssekvens...

Og det er da også netop kvintskridtssekvensens logik, der ligger bag denne vendings effektivitet. Dette ses direkte udkomponeret i Op. 48 nr.7, hvor disse akkordforbindelser nu har fået tilføjet en basstemme, hvorved Gm og Fm tydeligt fremstår som toppen af halvformindskede akkorder på E og D!

(eks.28)

Op. 48, nr1
10

Her - zen die Lie - be auf - ge - gan - gen.

Op. 48, nr7
28

frisst, _____ ich sah, mein Lieb, wiesehr du e - lend

Op. 49, nr2
49

an - dern Stahl, bei - de Käm - pfer stür - zen nie - der, ei - ner in _____ des

50 Maegaard: 'Harmonisk analyse', p.96, anfører, at stor-terts-relationer mellem molklange er langt sjældnere end durklange-relationer. Dette ses også i Schumanns lieder, hvor jeg kun tre steder har fundet sådanne relationer. Den væsentligste pointe er dog nok, at deres harmoniske funktion er fuldstændig anderledes end de øvrige omtalte bevægelser.

51 Og her er så endnu et tertsfald fra dur til mol. Men konteksten er unægtelig anderledes end de øvrige eksempler.

Andre medianter- lille terts ned og stor terts op.

Den regelmæssighed man kan iagttage ved bevægelse til undermedianter genfindes i næsten endnu større grad ved bevægelse til durakkorder på durskalaens VI og III trin. Ved bevægelse en lille terts ned fortsættes kvartvis opad. Udgår bevægelsen således fra T, vil VI. trins durakkord være dominantisk til II. trin. Som vi så i forbindelse med eks. 9 kan en sådan bevægelse til tider meningsfuldt beskrives som S4-D-T. Derudover er bevægelsen en lille terts ned et væsentligt element i udvidelsen af den tonale kadence: Nemlig – selvfølgelig – bevægelsen fra S til DD.

Også bevægelsen stor terts op er lig med bevægelse til dominantisk akkord. Udgangsakkorden – f.eks. tonika – indgår da i en bevægelse, der ud fra sluttonearten kan beskrives III – V- I. Eller Tp-D-T⁵². Den kan i denne grundform tage sig således ud:

(eks.29)

Op. 24, nr. 9
14
sar- gen hin- zu!
D-dur: °S T (D) Tp

Op. 53, nr. 1
32
fern ein Grab? Such- end dich auf
G-dur: D7 T (D) Tp

Op. 142, nr. 1
25
Bahn, viel lich- te San- ges
Es-dur: DD6/5 D D (D) Dp
(basoktav udeladt)
3

Den stærke kadencerende kraft, der udgår fra denne vending tillader Schumann at lade bevægelsen indgå i kadencer, der ikke nødvendigvis formidler en modulation.

(eks.30)

Op. 35, nr. 3
11
(Land.)
B-dur: SD S 3DD Sp D6/4 D T

Op. 37, nr. 3
18
As-dur: SD S (D) Sp

I lyset af denne kadencevirkning opleves beskrivelsen Tp-D-T ikke rigtig fyldestgørende. I Op. 35 nr. 3, hvor kadencen fører til B-dur, indikerer indførelsen af 3DD et opsving midt i kadencen og ikke den direkte bevægelse frem mod en tonika, som i hvert fald undertegnede tydeligt fornemmer. Kraften som den store tertsbevægelse giver – næsten som lyden af en "sprængt" sekund – formår analysesystemet med andre ord ikke at indfange. Der savnes et modstykke til af den faldende tertsbevægelses Salt-D-T-beskrivelse.

En måde at beskrive og indfange den 'subdominantiske' virkning, som den første af III-V-I-bevægelsens akkorder har, kunne være at inddrage begrebet *neapolitaniseringens*

52 Se Op. 24,9,14, Op.25,5,18, Op.30,1,9, Op.35,1,41 og 43, Op. 35,3,11, Op. 37,3,18, Op. 40,4,25, Op.53,1,33 og 51-52, Op. 119,1,7, Op. 119,3,26, Op. 142,1,25-26 og 44-45, og Op. 142,3,18-19

*neapolitanisering*⁵³. Som modbillede til Salt-D-T kunne vendingen analyseres Salt_{nn} (den dobbelte neapolitanisering af Salt = akkorden en stor tert over Salt) – D- T. Det muliggør en betegnelse af en subdominantfunktion. Man kunne også forsøge en indfaldsvinkel, der tog udgangspunkt i skalatrinnet. Den gamle T bliver i den nye toneart lig med det lave III. trin. Den funktion, der har hjemme dér er Dn. Kan man høre Dn som en dominantforberedelse, således at kadencen kan benævnes Dn – D – T? Eller måske skal man med Maegaard grave tilbage i den subdominantiske kvintcirkel og benævne forløbet SSS – D – T?⁵⁴ Hvilken af disse tilgange – om nogen overhovedet – der afspejler en reel lytteoplevelse får for nærværende stå hen. Ingen tvivl er der dog om, at en adækvat benævnelse af denne bevægelse er tiltrængt.

Akkordforbindelserne ses naturligvis også i omvendinger⁵⁵: Overmedianten indføres særlig elegant som tertskvartakkord efter grundakkord eller som sekundakkord efter sekstakkord.

(eks.31)

Op. 25, nr. 4
26 kvintsekstakkord tertskvartakkord

Mäch - te, die ihr der Li - be hold, o

E-dur: T (D6/5)Tp Sp(DD) D)

Op. 25, nr. 7
13 tertskvartakkord

Licht, und ihm ent-

F-dur: Tn D4/3 T

Op. 89, nr. 6
35 sekundakkord

merk dir's fein, merk dir's fein,

A-dur:SD SD S (D) Sp
2 3 2 3

Tnn?

Brugen af overmedianten som et alternativt tonikaplan i stil med Tn findes ikke hos Schumann. Der er lieder med springmodulation til overtertsen som molakkord⁵⁶ og moltoneart. Men det tætteste vi kommer til et tonalt mediantspring er nedenstående eksempel, som trods sin relative stabilitet i overmedianten, samtidig lader ane dens iboende funktion som dominant til tonikaparallel:⁵⁷

53 Maegaard, *Indføring.*, p.39. Neapolitaniseres f.eks. en Tn ender man en stor tert over T. Maegaard navngiver akkordern Tnn.

54 I sin diskussion af neapolitaniseringens reversibilitet (Maegaard: 'Harmonisk analyse', p.94) gives eksempler på, at en sådan bevægelse i kadencesammenhæng kunne tolkes SS-DD-D. I Schumann's lieder kadencerer bevægelsen imidlertid næsten altid til en akkord, der fungerer som temporær T (pånær eks. 31, op. 25, nr.4). Ikke til Dominantiske akkorder. En benævnelse analog hertil skulle altså være SSS – D – T!

55 Tertskvartakkord, se Op. 25,4,27-28, Op. 25,7,13, Op. 39,5,52, Op. 42,5,42
Sekundakkord, se Op. 64,1,20, Op. 89,6,36,

56 Se Op. 35,6,13f.f., Op. 36,5,42f.f., Op. 53,2,6f.f., Op. 89,6,11f.f.

57 I nr. 9, fra samme samling, "Des Knaben Berglied", ses en tilsvarende bevægelse, der dog i endnu højere grad fremstår som Tp's D.

(eks.32)

Op. 79, nr. 23
32

neu, wenn die Brün-ne - lein flie-ssen im lieb - li-chen Mai, im lieb - li-chen

C-dur: T Tnn? - eller er det snarere a-mols dominantplan? Dnn? Tnn?

I den udstrækning dette eksempel skulle repræsentere et overmediantplan, hvad skulle det så hedde? Maegaard foreslår begrebet *ledetonevekselklang*⁵⁸. I forlængelse af benævnelsesforslaget, Saltnn, kunne man – frem for den tunge betegnelse *ledetonevekselklang* – måske kalde den Tnn?

Stigende lille terts

Den stigende lille terts skiller sig ud blandt tertsbevægelserne. Ligesom de øvrige har også denne en fast funktionel plads i kadencen, nemlig i bevægelsen fra DD til S⁵⁹ før videreførslen til D. Eller S og DDalt som i det andet citat i eks. 33.

(eks.33)

Op. 42, nr. 2
30

Be - ten, dei nem Glük - ke nur ge-

Es-dur: DD4/3 S6 D5/4

Op. 89, nr. 3
18

lein,

h-mol: S6/5 DDalt D6/4

Den stigende lille terts er dog mindre entydig end de øvrige bevægelser. Selv bevægelser, der lader sig beskrive relativt enkelt af funktionsanalysen, kan få en meget usædvanlig klang!

(eks.34)

Op. 64, nr. 3
12

Ent flieh wir nicht, so

a-mol: DD S D7 T

Op. 127, nr. 5
15

Re gen und Wind, da woll-te mir Mü - ssig gehn nicht ge- deihn, denn der

a-mol: D T ?(3DDalt?) DDalt

58 Maegaard: *Indføring...*, p.34. I Maegaard: 'Harmonisk analyse' argumenteres for termen Tnn frem for Ltv (=ledetonevekselklang).

59 Hvor DD ligger som tertskvart-akkord og S som en mol-sekstakkord.

Vel kan man beskrive H-dur – D-mol som vekseldominant til molsubdominant, men særlig funktionelt lyder det nu ikke. Heller ikke det, der kan beskrives som et opsving til 3DDalt, lyder umiddelbart funktionsharmonisk. Snarere synes der at være tale om forskellige harmoniske fænomener. To fuldstændigt anderledes sådanne kan ses i eks. 35.

(eks.35)

The image contains two musical excerpts. The first, labeled 'Op. 35, nr. 10' with measure number 25, shows a piano accompaniment in 4/4 time with a vocal line. The piano part features a sequence of chords: a triad of C4, E4, G4, followed by a triad of C4, E4, G4 with a flat on the G, then a triad of C4, E4, G4 with a flat on the E, and finally a triad of C4, E4, G4 with a flat on the C. The vocal line has the lyrics 'los, _____ der'. The second excerpt, labeled 'Op. 90, nr. 3' with measure number 16, shows a piano accompaniment in 3/8 time with a vocal line. The piano part features a sequence of chords: a triad of C4, E4, G4 with a flat on the G, then a triad of C4, E4, G4 with a flat on the E, then a triad of C4, E4, G4 with a flat on the C, and finally a triad of C4, E4, G4 with a flat on the C. The vocal line has the lyrics 'Lied. Und als Leb - wohl sie'.

Første citat optræder få takter efter, at satsen ved hjælp af en neapolitanisering af C-dur har bevæget sig til As-dur (se eks.19). Det særlige ved dette sted er imidlertid, at skønt bevægelsen nu er en stigende lille tert, så er de karakteristiske bevægelser fra neapolitaniseringen bibeholdt: En liggende tone skifter status i akkorden fra en fuldkomment til en ufuldkommen konsonans (kvint til tert), og der indtræffer et kromatisk ryk i én af stemmerne, akkordens store tert sænkes! Skal man navngive bevægelsen må begreber som *parallel* og *variant* inddrages. Da kunne man sige, at hvis As-dur er en Tn, så er Ces-dur parallelakkord til Tn's variantakkord: Tnvp!

Andet citat er en omvendning af en funktionelt defineret bevægelse, S4 – D. Men vendt om har den ikke længere samme betydning, – hvis nogen overhovedet? Ud fra tonearten As-dur kunne argumenteres for at Des7 var en S7, der efterfulgtes af en DDalt, der igen videreførtes til en ufuldkommen dominant none-akkord. Men fortsættelsen viser, at noget andet er på færde. Akkorderne hænger sammen primært i kraft af fællestone og kromatiske bevægelser. Affiniteten skyldes ikke deres funktion, men deres substans. Maegaard benævner en sådan sammenhæng *substansaffinitet*.⁶⁰

Grænser for funktionalitet – Substansaffinitet.

Mit ærinde ovenfor har primært været at dokumentere Schumanns konsekvente brug af mediantforbindelserne, forstået som bevægelser en stor tert op eller ned. At godtgøre, at Schumanns brug af vendingerne er så stabil, at mediantbevægelsen i sig selv vækker en berettiget forventning om en særlig fortsættelse. Netop den forventning, som jeg mener vækkes i satser som f.eks Opus 35, nr.6 (eks.3), og som gør at akkordfølgen – uanset akkordgentagelser – ikke er udtryk for en vilje til at komponere af funktionelt.

Det er imidlertid ikke ensbetydende med, at Schumann ikke også har eksperimenteret med akkordforbindelserne. Ikke alle tertsforbindelser er funktionelle. Den sti-

60 Maegaard: *Indføring...*, p.69 og frem

gende lille tert, synes at unddrage sig en fast funktion uagtet, at også den kan have sin plads i en traditionel kadence. Og selv de funktionelle forbindelser udformer Schumann fantasifulde varianter af, som til tider balancerer på grænsen af opfattetlig funktionalitet.

Nej, at Schumann eksperimenterer, er ikke til diskussion. At han også komponerer sammenhænge, der unddrager sig meningsfuld funktionsharmonisk tydning, er visse af de ovenstående bevægelser med stigende lille tert eksempel på. Men de eksempler Diether de la Motte nævner er ikke sådanne eksempler. Man skal til andre af Schumanns lieder for at finde noget, der tilnærmelsesvist kan betegnes *afunktionalitet*.

Opus 64. nr.2 er en sats, der arbejder med mediantforbindelser i et harmonisk eksperimenterende forløb, som i sine bevægelser ligger på kantet af, hvad der er funktionsharmonisk forståeligt. Hele satsen forløber i en trinvis, sine steder kromatisk faux bourdon-agtig sats. Blandt satsens faldende mediantforbindelser ses en durseptimakkord skride ned til til en molakkord, samt en molakkord bevæge sig videre til en anden molakkord, uden den ovenfor påståede underforståede kvintskridtsbevægelse kan siges at være til stede. I en sådan sats inddrages naturligvis også en stigende lille tert.

(eks.36)

Op. 64, nr.2

Früh wann die Häh - ne krähn, eh die Stern - lein schwin - den, muss ich am Her - de stehn

Gmol Bmol Cesdur7 Gmol Gmol Ebmol

Som man kan høre, er satsen præget af en logisk klingende fremdrift. Men er den funktionstonal? Der er dominantspændinger, der opløses til tonika (t.2 ufuldkommen dominant til tonika kvartsekt, t.5-6, en altereret vekseldominant til dominant), men der er også meget andet. De kromatisk faldende bevægelser kan vel høres og forklares som konstante subdominantiseringer (t.2: G-mol til B-mol = G-mol til G halvformindsket, t.3 C7-Cm6 = subdominantisering), og omstemninger (t.4 den formindskede akkord efter Cm6 må høres som dominant til Gmol. Den omstemmes til en H-dur. En H-dur, der går til netop G-mol, som føres kromatisk ned til den alterede vekseldominant, der dog introduceres som mediant). Men spørgsmålet er om funktionsharmonik overhovedet fungerer i et så hurtigt tempo, hvor en forventning næppe er sat an, før den skifter retning. Et forløb som dette henter i nok så høj grad sin sammenhængskraft fra sin glidende kromatik, den sammenhæng, der ovenfor benævntes *substansaf-finitet*. Akkordikken i denne sats er ikke – som det er påvist – hermed nødvendigvis funktionsfri. Den implicite harmoniske kraft ligger bag bevægelserne. Men i satsens udformning og akkordernes sammenstilling overskrides denne funktionalitet. Satsens lineære kræfter viser sig funktionaliteten overlegen.

Medianernes funktion

Diether de la Motte har delt mediantforekomsterne hos Beethoven og Schubert op i otte oplevelseskategorier: 1) tertsforbinding som overraskelse, 2) strukturbetinget slægtskab, 3) centraltones farveveksel, 4) sprængning af tonika, 5) udvidelse af tonika, 6) klanglig parring, 7) harmonisk kredsbælgelse, 8) skuffende kadence.

Jeg har ovenfor argumenteret for, at tre af de fire mulige mediantforbindelser⁶¹ hos Schumann falder i to kategorier:

- 1) Indvarsling af kadence hvorved akkorden hvorfra der springes en terts får subdominantisk funktion, mens akkorden, der springes til får dominantisk funktion.
- 2) Indvarsling af momentan ny tonal flade. Dette er kun virksomt i forbindelse med stort tertsfald.

Der er dog ingen tvivl om, at alle ovenstående eksempler lige så vel kunne fordeles på de la Mottes kategorier. At Dn f.eks. opleves som en 'skuffende' kadence (kategori 8) er eksplicit behandlet. Implicit er det, at både Salt-D-T og Tn/Dn altid indføres som en overraskelse (kategori 1). Det er selve vendingens natur, selve bevægelsen for at benytte denne farvevirkning. Hvad i ovenstående pointeres er, at disse overraskelser i Schumanns lieder har en egen logik indbygget. En logik, der gør dem til determinerbare funktionsharmoniske enheder. På samme måde forholder det sig med de la Mottes punkt 3, 4, 5 og 6. De er alle underpunkter til begrebet 'neapolitanisering'. Hvorvidt denne neapolitanisering opleves som tonal sprængning, udvidelse eller en særlig parring ('klangreiz') kan skifte ikke bare fra eksempel til eksempel, men også fra lytter til lytter.

De la Mottes form for hermeneutisk tilgang til den harmoniske analyse bliver dermed – i mine øjne – for vag. Tilsyneladende beskriver den de musikalske sagsforhold på musikalske præmisser, men i realiteten overser den de musikalske lovmæssigheder, der løfter disse overraskende vendinger udover deres blotte effektvirkninger og indsætter dem i en musikalsk grammatik.

Den igangsættende uenighed i forbindelse med de påståede funktionsfrie septimakkorder, har rod i samme forskel på harmonisk tolkning. Diether de la Motte har fokuseret på enkeltelementers rolle. I sin præsentation af elementerne angives deres virkning som kontekstafhængigt⁶². Men ved kun at se bevægelserne i den lille satsmæssige sammenhæng sker en kunstig fratænkning af den store sammenhæng, – al den anden musik – der gør disse elementer forståelige i den lille sammenhæng. Og derved tages de netop ud af kontekst!

Diether de la Mottes beskrivelser af mediantbrug er ikke foretaget på baggrund af Schumanns lieder. Den regelmæssighed, som her kunne påvises, genfindes ikke nødvendigvis hos Beethoven og Schubert. Der er i Schumanns lieder intet parallelek-

61 Faldende og stigende stor terts, samt faldende lille terts.

62 Og hermed ser vi midlertidigt bort fra de la Mottes fraklip af indledende og efterfølgende akkorder, der i sig selv kunne have dementeret de la Mottes pointer.

sempel til de la Mottes 7. kategori, kredsbevægelsen, ligesom Schuberts brug af overmedianten som selvstændig tonal flade kun i en reduceret form (og kun i en enkelt liedsamling) genfindes hos Schumann. Her er overmedianten altid det, som undermedianten ofte (men ikke altid) er, nemlig indvarsling af en kadence. En kadence som for overmediantens vedkommende forsøgsvis karakteriseredes Saltnn – D- T.

Erfaringerne fra Schumanns lieder kan altså ikke overføres direkte på de la Mottes undersøgelser. Men sammenligningerne mellem lied-eksemplerne fra Schumann og de la Mottes kategorier viste på den anden side set et så stort sammenfald, at man kunne formode at også Beethovens og Schuberts brug af medianter har baggrund i en større systematik end den, de la Motte påviser.

Det var måske en undersøgelse værd?