

Akkordtone eller gennemgangstone?

En musikpsykologisk studie

Af POVL HAMBURGER

Ved udarbejdelsen af min afhandling *Subdominante und Wechseldominante. Eine entwicklungsgeschichtliche Untersuchung* (Kopenhagen u. Wiesbaden 1955), der var tænkt som et bidrag til den harmoniske kadences historie, valgte jeg som udgangspunkt for emnets behandling de otte første takter af Beethovens sonate op. 31, nr. 3:

Eks. 1.

The musical score shows the first eight measures of a piece. The tempo is marked 'Allegro' and then changes to 'a tempo'. The dynamics include piano (p), crescendo (cresc.), sforzando (sf), and piano (p). The harmonic analysis below the staff identifies the chords: Es: S⁶, (D⁹), D^f, D^f, and T.

Som det fremgår af de under eksemplet anførte funktionsbetegnelser, opfattede jeg den i t. 4-5 anbragte akkord som ufuldstændig noneakkord med sænket none og med vekseldominantisk funktion. Virkningen af den sænkede none i denne sammenhæng er som bekendt den øgede spænding mod den påfølgende dominantarmon, hvis grundtone såvel som kvint indføres ved et halvtoneinterval henh. stigende og faldende, – som Ernst Kurth så træffende har udtrykt det: »Dieser (dominantakkorden) erscheint dadurch wie mit Zangen an seinen Umrissen gefasst und scharf herausgehoben«¹.

Nu sker det imidlertid i dette tilfælde (som i mangfoldige andre inden for klassisk musik), at nonen ikke opløses umiddelbart i D-akkordens kvint, men går omvejen dertil over den store sekst i det mellem (D⁹) og D indskudte 6/4-forudhold, altså midlertidigt føres halvtonevis opad. Svækkes eller ligefrem op-

1. Jfr. »Die romantische Harmonik«, 2. Aufl., 1923, p. 109.

hæves derved nonens gravitation, dens spænding mod D-kvinten? Efter min opfattelse ikke: Den nedadrettede spænding består fremdeles i 6/4-forudholdet, ja vokser yderligere en grad ved den anvendte forhalings-teknik. I øvrigt bør det erindres, at tonen *ges* i denne (dur-) sammenhæng for såvidt er toneartsfremmed, som den optræder som lån fra varianttonearten *es-mol*, hvorfor det ved indskydelse af 6/4-forudhold naturligt har været foretrukket at *tilbagealterere* med stor sekst som følge. Mellem følgende tre fremgangsmåder består der således funktionsharmonisk ingen principiel forskel, det er blot tre forskellige – og voksende – grader af samme spænding-udløsnings-proces:

Eks. 2.



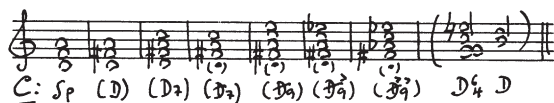
Da denne min opfattelse af fænomenet mindre beroede på det rent optiske indtryk af notationen end på, hvad simpel høren syntes mig at diktere, fandt jeg ingen anledning til i min afhandling at belægge den med væsentligt flere argumenter end ovenfor anført. Når jeg imidlertid har følt mig tilskyndet til på ny at tage emnet op til drøftelse og denne gang under videre perspektiv og med støtte i en mere omfattende dokumentation, skyldes det, at min fortolkning af funktionsforløbet i eks. 1 siden da lejlighedsvis – såvel under mundtlig diskussion som på tryk – er blevet imødegået som værende for kategorisk og følgelig kunne tiltrænge en vis modificering eller »liberalisering«.

Klarest og mest udførligt er en sådan indvending blevet fremført af Jan Maegaard i en artikel »Subdominant og Vekseldominant«². Om det af mig citerede Beethoven-eksempel erklærer Maegaard, at det »føles som en meget kraftig og sluttet kadenceudvidelse«, men stiller derefter spørgsmål om, hvorfor forbindelsen mellem S6/5 og (D9) fornemmes så tæt. »Formentlig ikke som følge af noget DD-præg hos S6/5, og om kvintslægtskab mellem S og DD er der heller ikke tale«. Medens jeg naturligvis er enig med Maegaard, hvad det sidste punkt angår, har jeg vanskeligere ved at følge ham, når han tillige afviser tanken om et vekseldominantisk præg hos den subdominantiske kvintsektakkord. Allerede i min afhandling gav jeg udtryk for opfattelsen af S6/5 som værende dobbeltfunktionel: Idet seksten tilføjes subdominanttreklangen, opstår der en art grundtonekonflikt beroende på, at seksten da møder med samme krav som bastonen på rang af grundtone – *as-c-es-f* = omvendning af *f-as-c-es*. Sam-

2. Anmeldelse af min afhandling i Nordisk Musikkultur IV, 1, p. 11 ff.

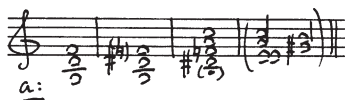
klangen fremtræder således i lige grad som S og som – latent – DD. Der kræves da også kun det ene indgreb: bastonens kromatiske forhøjelse for helt at udslette det subdominantiske element og gøre det vekseldominantiske enerådende. DD må således slet og ret opfattes som forstærket afledning af S6/5. At den »sejrende« grundtone eventuelt samtidig erstattes af den sænkede none, forøger – som ovenfor berørt – kun akkordens drift mod D-akkorden ³.

Eks. 3.



I mol er såvel den sænkede none som den sænkede kvint på forhånd (skalemæssigt) givet.

Eks. 4.



Det springende punkt bliver imidlertid, som Maegaard vil gøre gældende, om der i sidste tilfælde under alle omstændigheder skal regnes med none, (altså med akkordbestanddel), eller om der ikke gives situationer, hvor man – uanset notationen – bedre opfatter tonen som kromatisk gennemgående, altså som forhøjet grundtone. En sådan situation skulle da foreligge i det af mig anførte eks. 1 såvel som i alle andre dermed umiddelbart beslægtede tilfælde. Som Maegaard udtrykker det: »Sopran og bas glider fra en stor sekst ind i en formindsket septim, intervaller, der i ligesvævende temperatur er akustisk ens, men at opfatte vidt forskelligt; bl. a. er det ene konsonans, det andet disso-

3. Helt uenig er jeg med Maegaard, når han i indledningen til sin artikel vil hævde eksistensen af en stik modsat rettet harmonisk energi mod T i enh. S og DD. Opstillingen: »S et skridt i krydsretning (as-es), DD to skridt i be-retning (f-b-es)« synes mig nemlig ganske imaginær. S rummer ingen funktionel stræben mod T – men omvendt: T står som latent D til S (der kræves kun tilføjelse af den lille septim – i mol kun forhøjelse af tertsen – for at gøre D-forholdet fuldt effektivt. Den plagale kadence har da også, hvor den endnu træffes indenfor klassisk musik, nærmest arkaiserende karakter – som levn fra den funktionelt set svagere kirketonale harmonik og virker da også i almindelighed mindre slutkraftig end den autentiske. At plagalslutninger på ny bliver mere yndet i det 19. årh's musik, forklares formentlig ved romantikernes hang til det mere ubestemte – »svævende«. – Overhovedet er S i den simple kadence T-S D-T funktionelt set noget af en »fisk«, idet denne kadenceform jo består af to analoge underkvintskridt med en følelig hiatus mellem S og D, en kløft, over hvilken først den tilføjede sekst som DD-grundtone slår bro. Til syvende og sidst er »2. trins« akkord – skønt teoretisk opfattet som »bitrins«-akkord – nok så vigtig funktionsmæssigt som »4. trin«, hvilket ikke mindst træder for dagen gennem dens mange forskellige tilstandsformer, således som disse lader sig gengive ved følgende »stige«:

nans«. Men da altså den stigende bevægelse fortsætter ind i en ny stor sekst i stedet for omgående at gå ned til D-kvinten, finder Maegaard det problematisk, hvorvidt den mellemliggende formindskede septim eentydigt høres som sådan og ikke som gennemgående sekst. Følgelig kan han ikke opfatte det som nogen grov forsyndelse, om der i det pågældende tilfælde havde været noteret *fis* i stedet for *ges* – »begge høremåder er mulige, ja faktisk samtidig til stede«. Mod den sidste af disse to påstande vil jeg dog sætte spørgsmålstegn, da det vel må betragtes som psykisk umuligt på samme tid at høre – opfatte – i to stik modsatte retninger – der må her træffes et valg. Og naturligvis *kan* man efter behag indstille sig på den ene eller den anden af de to høremåder, det beror simpelthen på eksistensen af den ligesvævende temperatur, uden hvilken enharmonisk omtydning jo overhovedet ville være utænkkelig. Spørgsmålet er da kun, hvilken af de to indstillingsmåder, der i den her drøftede situation må betragtes som relevant. Da dette problem: akkordtone eller gennemgang efter Maegaards opfattelse synes endog »meget nøje overvejelse« værd, skal jeg i det følgende forsøge det nærmere belyst ⁴.

Som bekendt opbygges den ufuldstændige noneakkord eller – som den generalbasmæssigt betegnes – formindskede septimakkord af lutter små tertser, hvorved den klinger akustisk ens i samtlige fire positioner. Heraf følger, at hver af dens fire toner lader sig opfatte som ledetone – altså med dominant- resp. bi- eller vekseldominantfunktion – i fire forskellige moltonearter samt – ved lån af den formindskede septim – i fire forskellige durtonearter. Denne den »formindskede septimakkords« tonale labilitet var man fuldt på det rene med såvel i teori som i praksis allerede i det 18. årh. og den udnyttedes da også som middel til modulation ad enharmonisk vej ved behørig omtydning af en eller flere af akkordens toner ⁵. I så fald anvendte man undertiden dobbeltskrivning ⁶, men

4. Når Maegaard med henblik på den eks. 1 meddelte kadenceform med den noterede none videreført stigende til seksten i 6/4-forudholdet går så vidt som til at erklære, at den »funktionsharmonisk så at sige bærer dødens mærke i panden«, kan jeg i og for sig give denne patetisk udtrykte karakteristik min tilslutning. Kun vil jeg da tilføje, at dette »mærke« faktisk kan siges at pryde hele den funktionelle harmonik – i alt fald fra det øjeblik, det kromatisk-enharmoniske element var begyndt at gøre sig gældende. Dette elements på bunden destruktive egenskaber trådte da også åbenlyst for dagen omtrent så snart tallet 1800 var passeret.

5. Indtil midten af det 18. årh. var, så vidt min erfaring rækker, den formindskede septimakkord endnu det eneste i praksis anvendte middel til enharmonisk modulation. Med sænket kvint forekom den allerede omkring 1700 som DD, men skønt den akustisk er identisk med D7 inden for tonearten en halv tone højere, synes denne modulatoriske mulighed først at være blevet udnyttet i wienerklassisk tid. – Et kuriøst vidnesbyrd om den formindskede septimakkords modulatoriske anvendelse under en *pædagogisk* instruktion findes i A. E. M. Gréty »Memoires«, Tom I, p. 29: »Il (læreren) m'arrêtoit tout-à-coup sur un accord dissonant de septième diminuée ... Ne bougez pas, mon ami ... vous allez de cette note sensible, portant accord de septième diminuée, à l'accord parfait mineur, un demiton plus haut. – Oui. – Ne pourriez-vous pas me renvoyer bien loin? – Oui, Monsieur, je puis prendre une des quatre notes de l'accord pour sensible, et en prenant la tierce j'irois dans ce ton«.

6. Jfr. f. eks. Gavotte af J. S. Bachs »engelske« suite nr. 3, t. 17–18.

undlod oftere – formentlig af bekvemmelighedsgrunde – at tilkendegive omtydningen notationsmæssigt, idet denne jo tilbagevirkende ville fremgå af opløsningsmåden ⁷. Hvor derimod akkorden anvendtes som D eller DD indenfor en given toneart, vogtede man med så meget større nidkærhed over den ortografisk korrekte notation af hver enkelt af dens fire toner, således at disses funktion som henh. terts (ledetone), kvint, septim og none trådte utvetydigt frem.

Retter vi da på ny opmærksomheden mod eks. 1, Beethoven-citatet, i hvilket den som *a-c-es-ges* noterede akkord jo står indenfor et i Es-dur hjemmehørende kadenceforløb, kan det da tænkes, at Beethoven i virkeligheden har ment – d. v. s. opfattet, hørt – *fis*? Uden tvivl ikke. For i det øjeblik han her – underforstået eller direkte – havde substitueret *fis*, ville akkorden i sin helhed have været at opfatte og behandle som *fis-a-c-es* med *fis* som ledetone og *es* som none, og opløsningen ville da logisk være sket til dominanten i den med Es-dur parallelle toneart c-mol. At det her anførte er mere end et postulat fra min side, turde da fremgå af følgende eksempel, begyndelsestakterne i gennemførlingsdelen af samme sonatesats:

Eks. 5.



Som det ses er de tre første takter helt identiske med de tilsvarende takter i eks. 1, men derefter gås der modulatorisk til c-mol. Akkorden foran 6/4-forudholdet er atter (D9), her ikke med nonen, men med ledetonen i overstemmen og følgelig med notation *fis*.

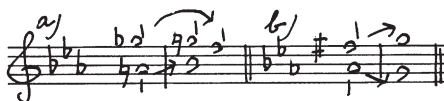
Opfattelsen af denne forskel beror således på de harmonisk-tonale forhold og faktisk alene derpå. For det er jo klart, at havde vi i de to citerede forløb kun haft disses respektive overstemmer at holde os til, ville den melodiske gang *f-ges-g* resp. *f-fis-g* ikke alene været fornemmet identisk, men tilmed sådan, at vi uden tvivl i begge tilfælde ville have opfattet den mellemste tone som ledetone (*fis*). Maegaard fæster sig ved betragtningen af eks. 1 væsentlig kun ved yderstemmernes gang og undervurderer tilsyneladende den ingenlunde betydningsløse rolle, som mellemstemmerne – i sig selv såvel som i forholdet til yderstemmerne – dog faktisk spiller for helhedsindtrykket. Hvorfor føles nemlig virkningen af kulminationstonen *g* så langt stærkere i eks. 1 end i eks. 5 – den

7. Jfr. f. eks. J. S. Bachs messe i h-mol, »Confiteor unum baptisma« t. 124–125.

indtræder dog, såfremt man i eks. 1 forestiller sig et *fis*, melodisk på nøjagtig samme måde? Det beror naturligvis for en del på, at 6/4-forudholdet i eks. 1 klinger i dur, i eks. 5 i mol, dog ingenlunde i første række. I eks. 5 står højtonen som grundtonens oktavfordobling og er følgelig i sig selv konsonant til bassen – 6/4-spændingen ligger her i mellemstemmerne – og højtonens indtræden fornemmes derfor slet og ret som »smertefri« udløsning af den forudgående ledetonespænding, – en »kuglelejegang«, der forløber så meget glattere, som bassen her ikke som i eks. 1 altereres til *a*, men bliver liggende på *as* som sænket kvint med sekundær (nedadrettet) ledetonevirkning til grundtonen.

Anderledes i eks. 1. Højtonen er her sammen med den i næstøverste stemme liggende kvart selv led i 6/4-spændingen og er følgelig i denne forbindelse blevet berøvet sin (akustisk) konsonante karakter og ladet med samme drift mod kvinten som kvarten mod tertsen. Højtonen skaber m. a. o. i dette tilfælde ikke udløsning, idet den – som allerede indledningsvis berørt – tværtimod ikke blot overtager, men gennem forhaling yderligere forøger den nonen iboende gravitation. Den fundamentale forskel i behandlingen af yderstemmerne i henh. eks. 1 og eks. 5 lader sig følgelig anskueliggøre således:

Eks. 6.



I a) følgen formindsket septim – skinkonsonant sekst – ren kvint; i b) følgen forstørret sekst – oktav. Jeg konkluderer derfor: At indstille sin høre-måde på *fis* i eks. 1 forekommer mig ligeså misvisende, som ville man underskyde et *ges* i eks. 5 – man ville derved simpelthen konfundere to hinanden modsatte energier.

Den distinktion i skrivemåden, som eks. 1 og 5 viser, kan da næppe bero på »tilfældighed«, men må tages som et klart udtryk for, at Beethoven selv har været sig den forskellige »vilje« hos de to akustisk ens toner fuldt bevidst. Min overbevisning herom styrkes da også ved de talrige paralleler dertil hos Beethoven selv som hos de øvrige klassiske mestre, særlig anskueligt, hvor man i mol-satser i sonateform finder (Ø9) D anvendt i såvel ekspositions- som i repriseslutning, altså i henh. Tp og T. Som talende eksempler herpå kan bl. a. henvises til 1. sats af Beethovens Klavertrio op. 1, nr. 3, t. 91 ff. resp. t. 194 ff., 1. sats af Mozarts klaverkoncert i d-mol (K. 466) t. 166 ff. resp. t. 334 ff., endvidere til finalen af samme koncert t. 134 ff. resp. t. 299 ff., samt til følgende – særlig oplysende – tilfælde i Mozarts strygekvintet i g-mol (K. 516), 1. sats, henh. eksposition og reprise:

Eks. 7.

Eks. 8.

Den principielle overensstemmelse med fremgangsmåden i Beethovens sonate synes umiddelbart indlysende – det »umulige« i her at forestille sig 1. violinens *des* i eks. 7 udskiftet med *cis* fremgår til overflod af samme tones forekomst i de to bratscher – hele takten udgøres af en og samme med diverse bitoner udstyret brudte harmoni *e-g-b-des*. I skarp belysning stilles dette forhold ydermere ved den ændrede skrivemåde *cis-d* i den følgende takt. Det drejer sig nu ikke længere om nonen *foran* 6/4-akkorden, men om en kromatisk bitone *indenfor* denne akkord og følgelig logisk noteret som *cis* ⁸.

Den her foretagne notationsmæssige sondring mellem, hvad der er at opfatte som akkordtone og som bitone findes i det hele taget hos klassikerne gennemført med yderste konsekvens, og direkte sidestykker til fremgangsmåden i eks. 7 findes da også i stort mål. Og hvad det angår, kan interessant nok bl. a. atter Beethovens op. 31,3, 1. sats kaldes til vidne, idet det mod slutningen af kodaen hedder således:

8. Er det mon et tilfælde, eller står den en »tanke« bag, når der i eks. 7 foreskrives *spiccato* i 1. violin *des-d*, på det tilsvarende sted i eks. 8 legato *cis-d*?

Eks. 9.



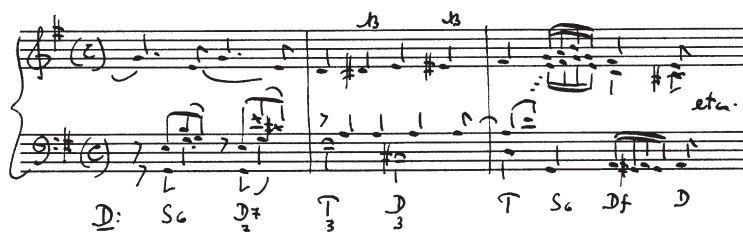
Ved en flygtig betragtning af dette eksempel kunne man måske fristes til at tage det som tegn på, at begge noteringsmåder altså er »lige gode« og følgelig begge tænkelige, men en nøjere vurdering af selve processen vil tværtimod kun tjene til styrkelse af modsynspunktet. I de tre sidste af de anførte takter har den harmoniske udvikling nået 6/4-niveauet, hvis spænding fastholdes uanset den to gange indskudte klang. Denne er ganske vist akustisk identisk med den foranstående (D9), men har som blot og bar drejning ren ornamental karakter, udøver ingen selvstændig harmonisk funktion, – »moren har gjort sin pligt, moren kan gå!«. En nøjagtig parallel hertil findes bl. a. i 1. sats af Mozarts klaverkoncert i F-dur (K. 459) t. 408 ff. – i den af komponisten selv skrevne kadence:

Eks. 10.



Endelig skal i denne forbindelse anføres følgende to eksempler, begge fra side-temaet i 1. sats af Mozarts strygekvartet i G-dur (K. 387):

Eks. 11.



Eks. 12.



Det drejer sig om to korresponderende partier af henh. for- og eftersætning, melodisk identiske, men forskelligt harmoniserede. I eks. 11 tre konsonerende samklange udstyret med kromatiske gennemgangstoner *dis* og *eis*, i eks. 12 en ny akkord på hvert taktslag her med *dis* som ledetone (terts) og *f* som none! I betragtning af, at den melodiske gang er nøjagtig den samme i begge eksempler, ville det have været ganske logisk, om Mozart havde anvendt krydsnotationen begge steder – vel at mærke, såfremt han havde været i stand til også i sidste tilfælde at fornemme tonen som gennemgående.

I sin vurdering af den diskuterende harmoni som – formentlig – gennemgangs-harmoni fæster Maegaard sig foruden ved den kromatiske indførelse ved dens principielt ubetonedede anbringelse. I betragtning heraf forekommer det mig da problematisk netop at argumentere ud fra eks. 1, der dog ved hele sin beskaffenhed synes lidet egnet som objekt for en primær »lineær« høre-måde. Den gennem fordoblinger i sig selv meget massive akkord indføres her ikke blot ved taktbegyndelse, men udstrækkes tilmed over fulde to takter i alt anslået fire gange; tillige understreges dens virkning ved ritardando og ved et crescendo stigende til sf ved 6/4-forudholdets indtræden. Ved den endelige udløsning gennem D7 til T foreskrives atter piano og a tempo. Den dobbelte – og modsat rettede – spænding, der fornemmes straks ved akkordens første anslag, forstærkes for mig at høre kun yderligere ved den seje gentagelse og i en sådan grad, at videreføringen den »forkerte« vej får en nærmest voldelig karakter og derved forlener den i sig selv så glansfulde dur-6/4-klang med en særlig lyskraft.

Til yderligere belysning af det ovenfor anførte meddeles i det følgende endnu tre karakteristiske eksempler på betonet indførelse af (D9) D under samtidig bred udstrækning af akkorden.

Med eks. 1 som baggrund taler disse tre eksempler – eks. 13 fra kadencen foran epilogen i ekspositionen i 1. sats af Mozarts Klarinetkvintet (K. 581) – formentlig for sig selv. Særlig bemærkelsesværdige synes dog eks. 14 og 15 – fra henh. kadencen foran epilogen i 1. sats af Mozarts klaversonate i F-dur

Eks. 13.

Musical score for Eks. 13, featuring a piano accompaniment in E major. The bass staff includes chord symbols $E: D_9$, (D_9) , and Df . The piece concludes with "etc.".

Eks. 14.

Musical score for Eks. 14, featuring a piano accompaniment in B-flat major. The piece includes dynamic markings f , p , and sf . The piece concludes with "etc.".

Eks. 15.

Musical score for Eks. 15, featuring a piano accompaniment in C major. The piece includes dynamic markings ffp , ff , and $cresc.$. The piece concludes with "etc.".

(K. 280) og kodaen i finalen af sammes klaversonate i C-dur (K. 309). I eks. 14 optræder således vekseldominanten i t. 1, 3 og 5, hver gang efterfulgt af Df, henh. som (D7), (D9) og (D9), altså med stadig voksende spændingsvirkning, indtil akkorden ved den tredje indførelse optræder med såvel sænket kvint som none. De to mellemliggende 6/4-klange fornemmes i realiteten mindre som forudhold end som gennemgange mellem de tre forskellige positioner af DD, hvilket også understreges dynamisk ved det pludselige p i modsætning til den ved fz og f markerede DD. Først i den sidste af de anførte takter udfolder Df åbenlyst sit væsen som spændingsforløbets kulminationspunkt. – En lignende, blot endnu kraftigere, storm mod Df viser eks. 15, der yderligere interesserer ved de tre tonalt forskellige (D9)-akkorder i 1.–3. takt. At Mozart også i t. 3 ikke blot har *noteret*, men tillige opfattet *es* som none, må betragtes som hævet over al tvivl. For øvrigt bemærkes atter her den ændrede skrivemåde i t. 4 og 5 – *es* udvekslet med bitone *dis* i Df og på ny noteret som *es* ved genoptagelsen af DD t. 6–7.

Med det her anførte skal dog ikke være sagt, at et enkelt anslag af (D9) D på ubetonet tid under alle omstændigheder reducerer denne til blot og bar gennemgang, såfremt den noterede none føres til stor sekst i Df. På den anden side er det jo indlysende, at jo kortere tidsvarighed – f. eks. i livligt tempo og efter punktering – des mere *begunstiges* en glat-kromatisk høremåde og det ikke mindst, hvor det satsmæssige samtidig er udtyndet til 3-eller 2-stemmighed. Indstiller man imidlertid øret på denne »friktionsløse« høremåde, forekommer det mig ørkesløst i slige sammenhæng at tale om »svækket funktion«, thi opfattet som rent gennemgående er klangen tonalt set slet og ret – funktionsløs. Som f. eks. i følgende takter fra ekspositionsslutningen i 1. sats af Haydns klaversonate i e-mol (1778; tempo: presto!):

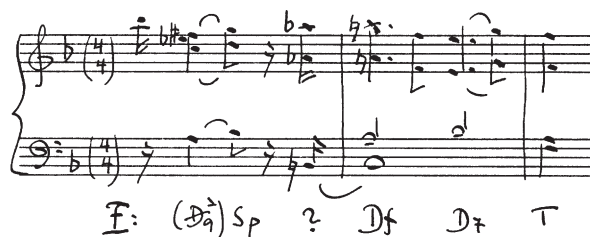
Eks. 16.



Andet og mere end om et rent kromatisk tilløb til 6/4-forudholdet drejer det sig næppe her, højst fornemmes et let DD-indslag i tonen cis foran D-grundtonen.

Som noget i retning af et grænsetilfælde må man vel derimod opfatte dette – fra arien »Metà de voi qua vadano« i 2. akt. af Mozarts »Don Giovanni«:

Eks. 17.



Såvel den klanglige reduktion som den korte, næsten forslagsagtige virkning kunne her synes at dementere korrektheden i den valgte *as*-notation⁹. Og dog – som Mozart uden al tvivl må have opfattet *fis* og *es* i den ved taktbegyndelsen anbragte (D9) Sp som henh. tert (ledetone) og none, mon da ikke også tilsvarende *h* og *as* foran den følgende takts Df? Jeg finder derfor grund til at tro, at hvis Mozart *havde* forestillet sig *gis*, ville han også have noteret et sådant, men i så fald i den hensigt at modulere til d-mol som Tp, hvorved den pågældende kadence vel omtrent ville have fået denne udformning:

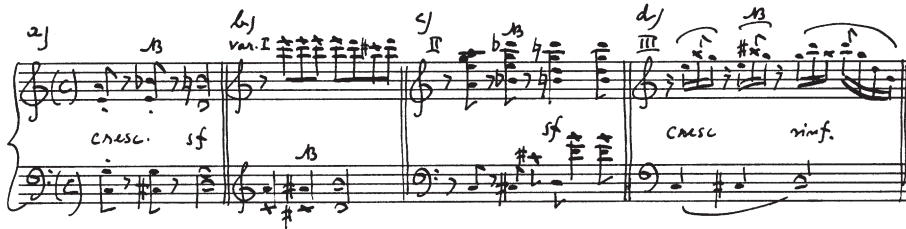
Eks. 18.



Men hænder det da aldrig, at den omstridte tone findes noteret som forhøjelse i stedet for som fordybelse? Det hænder – men i klassisk tid så ovenud sjældent, at man nærmest må lede med lys og lygte for at træffe eksempler herpå, og støder man endelig på sådanne, bærer de som regel præg af, at noget »særligt« samtidig gør sig gældende. Som i følgende eksempel fra den som tema med 3 variationer formede *andante* i Beethovens klaversonate op. 14, nr. 2:

9. Om netop dette sted bemærker H. Abert i »W. A. Mozart« (II, 6. udg., s. 524, fodnote): »M. notiert ... wie gewöhnlich, inkorrekt *as* statt *gis*«. Hvorvidt »wie gewöhnlich« tager sigte alene på »lette« tilfælde af denne art, eller skal opfattes generelt, får stå hen.

Eks. 19.



Umiddelbart ville man måske være tilbøjelig til at opfatte den skiftende skrivemåde i disse fire eksempler som en tilkendegivelse af, at Beethoven i almindelighed må have regnet med, at høre måden efter behag lader sig indstille så at sige »til hvilken side hveranden gang«. Det ville dog uden tvivl være at drage for vidtrækkende slutning. Noget andet er, at den varierende skrivemåde i dette specielle tilfælde ingenlunde savner *raison*, for såvidt som den åbenbart må være dikteret af den skiftende satsfaktor og det dermed skiftende klangindtryk – i a) og c) kraftigere, mere spændt akkordik, i b) og d) en lettere, mere luftig sats med stor afstand mellem højre og venstre hånd med deraf følgende isolation af den kromatiske gang, således at indtrykket af simpel dobbeltgennemgang bliver det dominerende.

Knap så indlysende forekommer ved flygtig betragtning dette parti fra 1. sats af Haydns strygekvartet op. 77, nr. 1, t. 43 ff.:

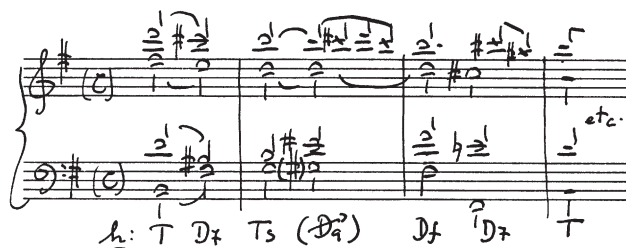
Eks. 20.



At akkorden på *gis* udøver vekseldominantisk funktion i D-dur, fremgår af den efterfølgende kadence, men af hvilken grund noteres da *eis* og ikke *f* – der kan jo ikke engang her henvises til kromatisk afledning af et i forvejen forekommende *e*? Forklaringen kan da næppe være anden end den, at der i den forudgående takt svinges modulatorisk til h-mol med skuffende kadence, således at den påfølgende akkord indtræder som h: (D9) D med ledetone *eis* og none *d*. Da opløsningen imidlertid sker til D-dur, må der følgelig regnes med en underforstået enharmonisk omtydning *eis* = *f* under samtidig omtydning af bassens *gis* fra kvint til ledetone. Uden en sådan omtydning, måtte klangen

harmonisk-logisk have ført til kadence i h-mol, og da formentlig med fastholdelse af bassens g som sænket kvint – vel omtrent således:

Eks. 21.



Kuriøst nok træffes en næsten nøjagtig parallel til denne fremgangsmåde et århundrede senere i slutkadencen i det i D-dur stående mellemparti i sangen »Juleaften« af Chr. Barnekow:

Eks. 22.



Også i dette tilfælde må der regnes med enharmonisk omtydning af ledetone til sænket none – i modsat fald måtte den naturlige videreføring være blevet:

Eks. 23.



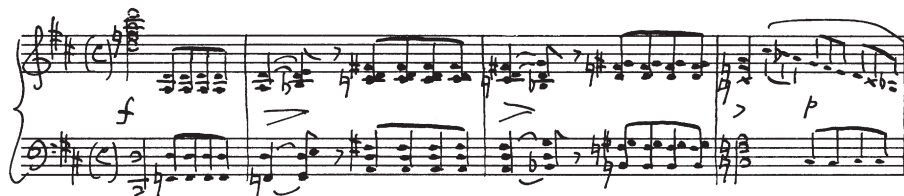
– i analogi med det i G-dur stående hovedpartis slutkadence:

Eks. 24.



Endnu hos Schubert forekommer den »klassiske« udnyttelse af følgen (D9) Df i dur så godt som overalt noteret på tonal relevant vis. Et tilsyneladende undtagelsestilfælde som følgende – t. 5 ff. i 1. sats af klaversonaten i D-dur op. 53 (1825) – tilhører øjensynlig samme kategori som eks. 20 og 22:

Eks. 25.



Interessant nok er harmonigangen i eksemplets to sidste takter nøjagtig den samme som i eks. 17 (Mozart), dog – uagtet den kraftige akcentuering af DD – med nonen *as* udvekslet med gennemgang *gis*. Forklaringen herpå er dog rimeligvis den samme som i eks. 20 og 22: Tonearten er d-mol med bidominant foran S. Den påfølgende D9-akkord er indført som afledning af S med umiddelbar forventning om udnyttelse som (D9) Df i d-mol (eller D-dur). Den modulatoriske videreførelse til F:Df indicerer da underforstået enharmonisk omtydning af *gis* til *as*. Havde det været hensigten af forblive i d-mol, ville Schubert formentlig have bibeholdt bassens *b* som sænket kvint; alterationen til *h* skaber imidlertid primær ledetone til grundtonen *c* i Df og berører derved samtidig det noterede *gis* dets identitet. – Som modeksempel hertil kan da tjene følgende takter fra kodaen i samme sats:

Eks. 26.



Akkorden optræder her indenfor en og samme toneart, D-dur, følgelig nu eenlydigt noteret. Som det fremgår af næstsidste takt, repræsenterer iøvrigt det unisont udhamrede *f* i 1. takt allerede den sænkede none i DD.

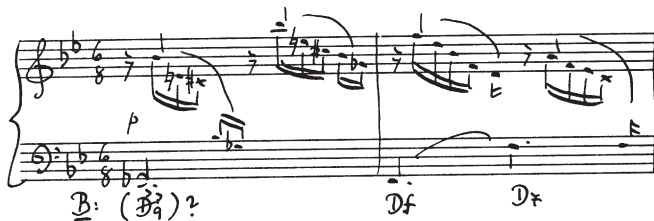
Nogen større vægt ligger der således ikke – hverken ved modulatorisk eller ved eentydig tonal anvendelse af (D9) D – på om nonen i tilfælde af stigende

videreførelse til 6/4-forudhold *noteres* som sådan eller ortografisk inkorrekt som forhøjelse. Afgørende bliver i ethvert givet tilfælde spørgsmålet: *Où est la sensible?* (jfr. fodnote 5, ref. Grétry), thi af svaret herpå afhænger opfattelsen af den ufuldstændige noneakkords tonale tilhørsforhold og dermed dens enkelte toners funktionelle egenskab.

Den i klassisk tid så konsekvent fastholdte none-notering også i tilfælde, hvor den sænkede none tilbagealtereres ved videreførelse til 6/4-forudhold, taber efterhånden i stabilitet i løbet af det 19. årh. Dette behøver i og for sig ikke at opfattes som »troløshed« mod ortografien, men hænger uden tvivl i første række sammen med den stadig mere udstrakte anvendelse af kromatik og enharmonik, der jo sluttelig fører til den harmoniske tonalitets opløsning i impressionisme og ekspressionisme. I den hyperkromatiske stil kan enhver af en given samklangs toner optræde altereret, undertiden så mange på samme tid, at dens egentlige tonale fundament tilsøres, og kryds- eller be-notation gøres da afhængig af den vej, stemmegangen faktisk fører. Ved siden heraf ses det også, at akkordstrukturer, som i klassisk tid væsentlig kun anvendtes i bestemt funktionel sammenhæng, emanciperes herfra og udnyttes som absolut-klanglige fænomener. Dette gælder således foruden den neapolitaniserede subdominant også vekseldominanten, som allerede hos Schubert kan iagttages ført direkte til tonika, hvorved de oprindelige forbindelsestråde til dominanten skæres over ¹⁰.

Endnu mere udpræget møder man sådanne funktionelt afsvækkende momenter hos noget yngre romantikere som Schumann og Chopin. Karakteristisk er således den indledende harmoni i Schumanns »Am leuchtenden Sommermorgen« (»Dichterliebe« nr. 12):

Eks. 27.



Den følgende takts D6/4-forudhold kunne ganske vist synes tilbagevirkende at stemple klangen som kvintaltereret (D9) med »forkert« none. Da akkorden imidlertid ikke blot indføres som første anslag, men tilmed i den givne form er akustisk identisk med D7 i Ces-(H)-dur, forlenes den med et ægte roman-

10. Jfr. de af Kurth 1. c. p. 139 meddelte eksempler herpå.

tisk skær af ubestemthed – »svæven«. De som *ges*, *cis* og *e* noterede toner virker derfor mere som kromatiske stræbetoner til den følgende samklang end som led i en funktionelt eentydig akkord. Betegnende er det da også, at denne indledningsklang dukker op igen i forskellige »forklædninger« sangen igennem og således nærmest må tillægges klangsymbolsk karakter ¹¹.

I hvilken grad overeksposering af det kromatiske element kan bevirke sløring af den tonale sammenhæng også i (D) D-forbindelserne, lader sig illustrere ved følgende takter (53–56) i Chopins As-dur-præludium op. 28, nr. 17:

Eks. 29.

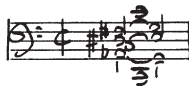


Indtil midten af 2. takt står fortsat *D : T*. Med bassens kromatiske gang ned til *c* opstår der en dominantisk spænding mod subdominanten (eller dennes variant), et indtryk, som havde kunnet bevares takten ud, om ikke bassen var gledet videre til *ces*. Med den samtidige indtræden af *es* opstår der imidlertid en samklang, som rent akustisk lader sig tyde enten som *Fes:(E:) D7* eller som *Es:(D9) D*. Den umiddelbare fortsættelse falder da ud til gunst for *Es-dur*, hvorved det i notationen fastholdte *fis* på sidste 8-del underforstået omtydes til none *ges*.

Rent teoretisk lader denne analyse sig vel forsvare, men dækkes den tillige helt af det indtryk, man modtager gennem den umiddelbare musikalske høre? Næppe. Det korte vekseldominantiske indslag får her ingen egenvirkning, men står blot som det næstsidste led i en kromatisk *gennemgående* proces, hvis mål er *Es-durs Df*. Trods den klanglige massivitet ligger det primære spændings-

11. En »skin-akkord« af samme substans optræder i 1. takt af Schuberts »Am Meer«:

Eks. 28.



Var det ikke for det taktfyldende *c* i begge yderstemmer, ville tonerne *as-dis-fis* have stået med præg af (*D9*) med sænket kvint og »forkert« skrevet none foran *Df*. Akkorden i sig selv er imidlertid *C : T* med de tre nævnte toner som bitoner, kromatiske stræbetoner, til terts og kvint.

moment i den i to retninger forløbende lineære kromatik, og noget høremæssigt grundlag for at opfatte det noterede *fis* som værende i sidste ende *ges* findes ikke. Herved adskiller dette vort sidste eksempel sig fundamentalt fra vort første – fra indledningstakterne i Beethovens op. 31, nr. 3. Til trods for, at forløbet i begge tilfælde kulminerer i Es-durs Df med glansfuld eksponering af seksten, er de bagved liggende kræfter forskelligt lejrede.

Det er modsætningen mellem klassik og romantik genspejlet i kadencens mikrokosmos.