

Anmeldelser

Teresa Waskowska Larsen og Jan Maegaard: Indføring i romantisk harmonik. 1. Tekstdel.

Engstrøm og Sødring, København 1981.

(192 sider inclusive litteraturliste, fortegnelse over citerede værker og Index).

Der spores i dag en stærk interesse for forrige århundredes musik, en interesse, der ikke blot kommer til udtryk gennem pladesalget, i orkestrenes repertoire og i de emnekredse, som optager den aktuelle musikforskning, men også i den vægt, man i forhold til tidligere lægger på studiet af 1800-tallets musik på universiteter og konservatorier, ikke mindst i discipliner som satslære og analyse.

Det er i så henseende karakteristisk, at to vægtige bøger om romantisk harmonik er fremkommet på dansk inden for en kortere årrække: Jørgen Jersilds *De funktionelle principper i romantisk harmonik, belyst med udgangspunkt i César Franck's harmoniske stil* (Wilhelm Hansen 1970) og nu Teresa Waskowska Larsen og Jan Maegaards *Indføring i Romantisk harmonik*.

Jersild bygger sin fremstilling specielt på César Francks harmonik. For Waskowska Larsen og Maegaard er det karakteristisk, at de først efter en minutøs kortlægning og gennemrefleksion af det musikteoretiske grundlag når til en egentlig værk gennemgang, der så til gengæld viser en stor stilistisk og tidsmæssig spredning fra Beethoven til Schönberg.

Hos Jersild fornemmer man musikerens og komponistens følemåde i fremstillingen, medens den nye bog, ikke mindst i sin systematik og sit gennemførte metodiske anlæg, bærer musikforskerens mærke.

Da de to bøgers analytiske udgangspunkter også er forskellige, supplerer de hinanden på den fineste måde.

For Teresa Waskowska Larsen og Jan Maegaard er det et hovedsynspunkt, som fastslås i indledningen, at de mærkbare ændringer, som i perioden ca. 1815–1915 finder sted i de harmoniske kombinationsmønstre, i vid udstrækning kan forstås som nuanceringer, udvidelser og kompliceringer af den harmonik, som danner grundlaget for den foregående epokes musik, den klassiske.

Med den tonale kadence som fundament introduceres derfor en udvidet funktionsharmonisk analysemetodik, der systematisk, fintmærkende og præcist formår at klarlægge en række fænomener i romantisk harmonik, som gængse

fremstillinger har forholdt sig tøvende, summariske eller uklare overfor. Det er en styrke ved fremstillingen, at forfatterne forholder sig åbne over for forskellige indfaldsvinkler til forklaring af konkrete fænomener, og at man ikke viger tilbage for at inddrage andre forklaringer end den musikteoretiske til at belyse det ejendommelige i en given akkordprogression. Som et enkelt af mange fine eksempler citerer jeg de forskellige synspunkter, der anlægges på analysen af de første takter af Brahms' 3. symfoni:

F: T 1) DD T } ~. 68
 2) T 3) T } ~. 84
 3) °Ts }

1) tolker akkord nr. 2 som DD i F₂-dur. Analysen afvises af forfatterne med den begrundelse, at forbindelsen DD – T ikke lader sig føre tilbage til noget velkendt kombinationsmønster.

2) tolker akkorden som et tredobbelt forslag for T,

3) som en »subdominantisering« af T-funktionen.

Den sidste analyse uddybes nu med følgende centrale formulering, der åbner det perspektiv til symfoniens dramatiske grundidé, som ingen teknisk/absolut musikalsk analyse af de første tre akkorder formår:

Havde kvinten ikke været sænket, ville denne tydning nok have været den eneste mulige; men netop den omstændighed, at den sænkede tonicakvint er enharmonisk med vekseldominantens terts (ces ~ h) understreger ambiguiteten. Den harmoniske kraft og tilsyneladende følgerigtighed, hvormed den tredje akkord, T, indtræder, modsvarer imidlertid hverken tydningen som vekseldominant eller subdominantiseret tonica. Forklaringen må her nok ikke så meget søges i funktionale affinitetsforhold, men snarere i forholdet: klarhed-ambiguitet-klarhed, eller anderledes udtrykt: lys-skygge-lys, således, at den tredje akkords virkning beror på, at det mørke og den usikkerhed, som indføres med den anden akkord, nu fejles til side med durtonicas »sejrrige« genindtræden. Spørgsmålet, om der er tale om et egentligt harmoniskift eller ej, forbliver da åbent og uafklaret.

(s. 84ff.)

Blandt de begreber, der lanceres for at forklare de fint forgrenede forbindelseslinjer mellem den klassiske og den romantiske harmonik, forekommer eet at være særlig væsentlig, nemlig begrebet »substansaffinitet«.

Substansaffinitet forklarer den sammenhæng mellem akkorder i romantisk harmonik, som ikke lader sig føre tilbage på det klassiske funktionsaffinitetsbegreb, men som ikke desto mindre præges af så velkendte fænomener som fællestoner og halvtoneskridt. Ved at indføre dette udvidede affinitetsbegreb lykkes det forfatterne på en overbevisende måde at kaste nyt lys over den harmoniske orden, der hersker i så komplicerede og omdiskuterede forløb som det centrale sted i Wagner: *Tristan og Isolde*, I akt, begyndelsen af 2. scene til Isoldes tekst: *Mir erkoren, mir verloren, hehr und heil, kühn und feig! Todgeweihtes Haupt! Todgeweihtes Herz!*« (s. 95) og det kromatiske »Søvnmotiv« fra Wagner: *Die Walküre* (s. 90).

Hvad der efter min opfattelse gør den foreliggende fremstilling særlig værdifuld og inspirerende, er det forhold, at forfatterne ikke begrænser sig til udvidede funktionsanalytiske betragtninger på den senromantiske musik, men selvstændigt giver bud på en analysemetode, der søger at forklare også de harmoniske fænomener, hvis logik åbenbart repræsenterer nye tendenser og følger egne love uden hensyn til den klassiske harmoniske syntax. Gennem analyser af værkudsnit af Debussy, Ravel, Schönberg, Skrjabin og Szymanowski tilbyder forfatterne overbevisende teoretiske forståelsesrammer for den musik, der ligger på grænsen til atonaliteten.

Fremstillingens emne- og begrebsmæssige spændvidde i redegørelsen for de tonalitetsopløsende kræfter kan jeg bedst anskueliggøre ved at citere de emner, som behandles under 2. og 3. hovedafsnit. Under 2. hovedafsnit (»Affinitet: Det korte forløb«) behandler kapitlet »Veje bort fra funktional affinitet« følgende emner: Ledetone og nabotone. Fællestone og associationstone. Linearitet. Affunktionalisering af harmonikken (Pandiatonik, Modale elementer, Pentatonik, Heltoneskalaer). Ikke-tonale akkordstrukturer.

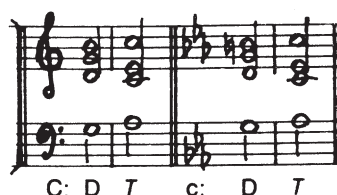
Under 3. hovedafsnit (»Tonalitet: Det lange forløb«) behandler kapitlet »Tonalitetens bortfald« følgende emner: Tonicas tilbagetræden. Dominantisk harmonik. Den rene kvart-seksklangs harmonik. Den »syntetiske« akkords harmonik. De tonale regioners tilbagetræden. Tonaliteten på grænsen af atonalitet.

Den sproglige udformning af bogen forekommer overordentlig gennemarbejdet. Dette gælder ikke blot specielt indledningen, hvis afgrænsning af den musikanalytiske problemstilling i romantisk harmonik er eminent klar, men også de mange detaljerede og omhyggeligt formulerede udredninger, der ledsager den enkelte værkanalyse (som et eksempel kan fremhæves analysen af de komplicerede harmoniske flader i indledningen til 4. sats af Bruckners 8. symfoni, s. 136ff.). Derved forenes høj faglig standard med pædagogisk anskuelighed og klarhed, til trods for emnernes høje kompleksitetsgrad.

Selvom bogens kvaliteter således er ubestridelige, har jeg på visse punkter kritiske bemærkninger at fremføre.

Udgangspunktet for opstillingen af analytiske symboler er som nævnt den tonale kadence, hvis kombinationslogik ud i de mest subtile nuancer danner reference for analysen af den romantiske harmonik. Dette medfører for det første, at forfatterne på enkelte steder oversystematiserer den tonale kadences fremtrædelsesmuligheder til den grad, hvor landskabet ikke længere synes at stemme med kortet. For det andet medfører dette udgangspunkt urimeligt komplicerede analyser der, hvor åbenbart andre høremåder end den tonale kadence determinerer forløbet, og for det tredje til en underbelysning af den rolle, som andre elementære principper for orden kan spille i romantisk harmonik, f. eks. den maskerede kvintsekvens i faldende positioner til tonica, således som Jørgen Jersild har påvist det i sin bog.

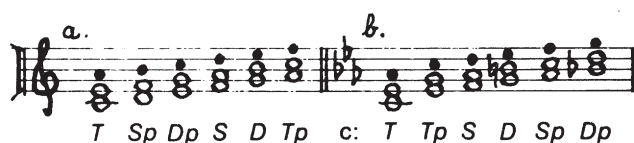
På side 29ff. gennemgås som led i redegørelsen for den tonale kadences karakteristiske fremtrædelsesformer emnet: »Stedfortræderfunktioner«. Eksempel 22 viser T-stedfortræder i C-dur og C-mol:



Efter eksemplet hedder det:

Det klassiske krav til opløsningsakkorden på 6. trin er, at tertsen skal fordobles. Det funktionsharmoniske synspunkt går ud på, at denne fordoblede terts i virkeligheden er akkordens grundtone, og at akkorden således repræsenterer en tonicaklang, hvor kvinten er udskiftet med seksten, og at denne tonicastedfortræder også kan optræde i andre sammenhænge end som opløsningsakkord i den skuffende slutning, og endvidere at enhver akkord, hvadenten den optræder med hoved- eller parallelfunktion, har sin stedfortræder. Denne dannes under alle omstændigheder ved, at kvinten udskiftes med oversekunden inden for den skala, der definerer tonaliteten.

Derpå følger eksempel 23:



Til dette har jeg adskilligt at bemærke:

Den funktionsharmoniske begrundelse for tertsfordoblingen i tonicastedfortræder – at 6. trin derved tilføjes en klanglig »tonicakvalitet« – bør nok suppleres med andre jævne, men væsentlige, pragmatiske begrundelser af satsteknisk art for at belyse en fordoblingspraksis, der siden 1500-tallet har været gængs i forbindelsen 5. til 6. trin: ønsket om at undgå parallelle kvinter/-oktaver og forstørrede sekundskridt i mol; hensynet til forberedelse af dissonans i den følgende akkord og hensynet til ideel, parvis modbevægelse i 4-stemmig sats.

Endvidere er efter min opfattelse stedfortræderbegrebet så alment accepteret og i sin musikalske idé og virkning så tæt knyttet til kadencens mønster som en specifik nuancering af hel- og halvslutningen, at man kun ved en uhensigtsmæssig udvidelse af begrebet kan løsrive det fra dominantfunktionen.

Hvad der i klassisk og romantisk musik typisk karakteriserer »stedfortræderen« er da også, at den står i umiddelbar forbindelse med en dominantfunktion; at den under alle omstændigheder har tonicafunktionens konsonerende præg som dur- eller mol-treklæng (bortset fra de tilfælde hos f.eks. Wagner, hvor opløsningen af dominantfunktionen til det lave 6. trins treklæng kompliceres ved tilføjesen af septimen, med videreføring som kvintaltereret vekseldominant) og at relationen til D-T-mønstret ikke alene sikres ved konsonerende og tertsfordoblet 6. trin, men også i strengere satstyper ved regelret føring af dominantens ledetone til eller fra stedfortræderens terts.

Påstanden at enhver akkord, hvadenten den optræder som hoved- eller parallelfunktion, har sin stedfortræder, der dannes ved at kvinten udskiftes med oversekunden inden for den skala, der definerer tonearten, har derfor kun begrænset gyldighed. I eksempel 23 går systematiseringen for vidt. Kun de hoved- og bifunktioner, på hvis 6. trin der skalaegent kan dannes dur- eller moltreklæng, kan lade sig repræsentere ved stedfortrædere.

Stedfortræderen for Sp i dur og S i mol vil som formindskede treklæng ikke forekommer i praksis, lige så lidt som den forstørrede treklæng kan repræsentere dominantens stedfortræder i mol. Denne funktion vil, som det er eksemplificeret i de sidste takter af Paminas arie fra Mozarts *Tryllefløjten*, altid dannes af durtreklängen på den rene molskalas 3. trin, altså i moldominantens 6. trin.:

Arie nr. 17, »Ach, ich fühl's, t. 38–40 (forenklet reduktion):

D Gm D Eb G Cm **A B** D Gm D Eb Ab Gm₄ D Gm

Gm = D T D A D S D D D D D T D A Sn D₄-₃ T

Ariens fortættede musikalske udtryk, der blandt andet bestemmes ved melodisk og harmonisk kromatik, resumeres i efterspillet ved en konsekvent vekslen mellem autentiske og skuffende opløsninger til hovedfunktioner. I denne kontekst repræsenterer forbindelsen A-dur/B-dur den eneste mulige skuffende opløsning af vekseldominanten i mol, nemlig til moldominantens 6. trin. En opløsning til b-d-fis (svarende til 4. akkord i eksempel 23 b) vil næppe give mening.

På denne baggrund virker det noget selvmodsigende, når forfatterne i eksempel 64 analyserer næstsidste akkord som dominantstedfortræder, medens næstsidste akkord i eksempel 86 analyseres som en dominantfunktion uanset, at de to akkorder er funktionsmæssigt identiske:

Eks. 64

Functional analysis for Eks. 64:

c: Tp Dp $\Phi 9_5^>$ T Tp Dp Sn^b7 DD7 D T

Eks. 86

Functional analysis for Eks. 86:

C: D₁< >₁ DD D

På side 30 indføres den meget anskuelige betegnelse »Janushovedeffekt« for den virkning, der består i, at en akkord indføres med een funktion, f. eks. som stedfortræder, men videreføres med en anden, f. eks. som hovedfunktion.

På dette sted i fremstillingen havde et par belysende eksempler været på sin plads. Ikke blot, fordi teksten her er så koncentreret, at kun læsere med meget gode forudsætninger i den klassiske musikteori må formodes at kunne følge forfatterens ræsonnementer uden eksemplifikation, men også, fordi den virkning, som kendes fra den klassiske harmonik, bliver så rigt udnyttet i den romantiske klangteknik.

Det perceptionspsykologiske udgangspunkt for oplevelsen af tvetydighed i den harmoniske funktion er sikkert vor evne og vilje til at strukturere efter »nærhed« og til at danne de enkelt mulige figurer på en given baggrund (jfr. f. eks. Jørgen Pauli Jensen og Jan Rattleff: *Perception, nogle synspunkter*, Kbh. 1974, s. 63, afsn.: »Skaben, registrering, selektion og strukturering«).

Et genialt eksempel i miniaturens form på netop denne for romantikken centrale udnyttelse af tvetydigheden i et enkelt intervals funktion (og dermed tvetydigheden i den akkord, hvis funktion intervallet konstituerer) er Schumanns sang »Am leuchtenden Sommermorgen«, nr. XII i *Dichterliebe*.

I denne sats udfolder tvetydigheden sig konsekvent på baggrund af spørgsmålet: hører vi en lille septim (et diatonisk, centripetalt, spændingsmæssigt indadrettet interval), eller hører vi en forstørret sekst (et kromatisk, centrifugalt, spændingsmæssigt udadrettet interval)? Om vi oplever det ene eller det andet, afhænger af den harmoniske *baggrund*, som komponisten lader intervallet optræde på.

I t. 1 er sangens B-durtonalitet endnu ikke etableret. Vi hører derfor intervallet ges–e som en lille septim. Denne fortolkning er den mest *nærliggende*, eftersom septimen danner et langt enklere svingningsmønster end den komplicerede forstørrede sekst.

I videreføringen viser Schumann imidlertid, ved kadencen til B-dur, t. 3, at funktionen ikke var fis–e, men ges–e, den forstørrede sekst, der konstituerer den kvintaltererede DDs funktion. Vi må altså på denne baggrund glæde os »baglæns« og revidere vort første indtryk.

I t. 6 klinger intervallet igen, men nu er vi forberedte. Indordningen på den etablerede baggrund af intervallet som forstørret sekst bekræftes af kadencen til B-dur, t. 8. I samme takt klinger intervallet endnu engang, men – stik imod vore forventninger – videreført som fis–e, nemlig dominantisk til H7 i næste takt. Herved *antydes* nu et E-durplan, tritonuspole til den oprindelige tonica. I stedet for E-dur tonica i t. 10 indtræder C7, der uden videre placerer sig som ualtereret DD til B-dur, der kommer t. 11. Men hvorledes hører vi C-7 ved akkordens indtræden, t. 10? Den fine musikalske spænding, der omgiver akkorden ved dens indtræden, skyldes jo, at Schumann netop ved at antyde en E-dur-baggrund i takten forinden har givet os mulighed for at opleve det bærende interval, ikke som c–b, men som c–ais, den mest *nærliggende* fortolkning på E-dur-baggrunden. – Et smukkere og mere anskueligt eksempel på det af forfatterne introducerede begreb »Janushovedeffekt« kan jeg ikke forestille mig.

Den klanglige tvetydighed, som Schumann så eminent udvikler i sangen, er naturligvis begrundet i teksten: der, hvor blomsterne i den dæmrende, uvirkelige sommermorgen synes at tale og hviske, der løftes det klanglige ud over den stabile B-dur, først mod E-dur, t. 9, senere ved en forbløffende enharmonisk omtydning af sidste akkord, t. 16, til den lille undermediant, G-dur.

På side 155 gennemgås som eksempel på en typisk romantisk formdisposition Schumanns *Novellette i F-dur, op. 21 nr. 1*.

Stykkets tonale hoveddisposition anskueliggøres på følgende måde i eksempel 198:

Det påvises, at den fluktuation mellem A-mol, A-dur og C-dur, der her er tale om, bliver bestemmende for forspillet videre forløb. Forfatterne kommer ikke ind på, hvilket ordensprincip, der i øvrigt kan tænkes at styre disse berømte første taktens harmoniske og melodiske udvikling.

Analysen dokumenterer senere Tristanakkordens centralklangstatus og dens melodiske udkomponering i de afsluttende taktens kontrabasmelodi.

Til yderligere belysning af Wagners progressive arbejdsmåde kunne det derfor have interesse at pege på, at også de første 11 takter, der anteciperer den følgende stortonale udvikling, synes stærkt bundet til Tristanakkordens intervalstruktur (som halvformindsket septimakkord: f-as-c-es-es = lille + lille + stor tert). Dette kommer til syne, hvis man betragter den trefoldige manifestation af »kærlighedslængselsmotivet« i det barformede forløb. I første a' (t. 1-3) med rammeintervallet gis-h (i overstemmen t. 2-3). I andet a' (t. 5-7) med rammeintervallet h-d (i overstemmen t. 6-7). I det udvidede tredje led, b (t. 9-11) ses rammeintervallet at være d-fis, således at vi fra t. 2 til 11 ikke alene får tre forskellige »lodrette« manifestationer af Tristanakkorden, men også en »vandret«, nemlig med »kærlighedslængselsmotivets« intervalfølge gis-h--d-fis. Tristanakkordens struktur styrer valget af tonehøjder og dermed også, på grund af forløbets sekventiske anlæg, de tonale planer, der antydes. Således kan den afsluttende udkomponering af Tristanakkorden i kontrabasserne siges at danne en formal reference til den melodiske udkomponering t. 2-11. Jeg savner i denne dybdeborende studie af romantisk harmonik en omtale af den rolle, kvintskridtsekvensen kan spille som et enkelt, alternativt princip til den tonale kadences grundmønster.

Det er karakteristisk for afsnittet »Sekvenser på harmoniske flader« (s. 141-148), at de analyserede eksempler enten illustrerer den sekvenstype, der ud fra en trinmæssig logik udvikler sig ved forskudte eller varierede gentagelser af et givet udgangspunkt (eksemplerne 188, 189 og 190), eller den type, hvis gentagelser direkte afspejler den tonale kadences kombinationsmønster på forskellige tonale planer (eksemplerne 191, 192 og 193).

Intet eksempel illustrerer den dynamiske, kadencerende model, der med udgangspunkt i varierende dominantformer danner et sluttet forløb mod tonica i faldende kvintpositioner. En model, der netop i sin betoning af det dominantiske stræbeelement markerer sig »romantisk« i forhold til den tonale kadence, hvis »klassiske« orden definerer tonica i et balanceret spændingsforhold mellem subdominant og dominant.

Vi findes mønstret allerede hos J. S. Bach. Det følgende eksempel er fra koralen »Es ist genug« (*Kantate nr. 60*), 8. og næstsidste periode:

H E $\frac{G^7}{C^\#} \rightarrow F^\#7 \rightarrow H^\#7 \rightarrow E^7$

A: Forenklet funktionsanalyse: DD D DD_t DD °S D DD D₄ : $\frac{5}{3}$

Positionsanalyse: ⑤ → ④ → ③ → ②

$\overline{DD}_t$ = tritonussubstitueret 4.-dominant
(G repræsenterer en C[#]-funktion)

Teksten må have motiveret den stærke harmoniske espressivitet. Det kromatiske bevægelselement er udtalt, gennemført i basstemmens faldende linje. De parallelle grundseptimakkorder fra 3. til 4. akkord og den trinvist indførte kvint i °S6-funktionen (a' i alt, 5. akkord) overskrider de konventionelle, satstekniske normer.

Der er en stærk, indre sammenhæng i den harmoniske udvikling på A-durplanet. Denne sammenhæng kan kun dokumenteres i en harmonisk analyse, hvis man udvider kadencens begreb til også at omfatte den orden, der inddrager andre dominantformer end hoveddominant, vekseldominant og bidominant. Her fremtræder den maskerede kvintsekvens klart, dersom G7 fortolkes som repræsentant for en Cis-funktion (4.-dominant). Denne udløses tvangfrit i Fis7 som 3.-dominant, videreført i molsubdominantfunktionen, der netop i denne kontekst frit kan alternere med 2.-dominanten = vekseldominanten. Sammenhængen mellem subdominantens og vekseldominantens funktioner (bortset fra, at de begge kan repræsentere tredjesidste kadenceposition) bliver anskuelig med henvisning til, at den aktuelle molsubdominantfunktion strukturelt betragtet er anden omvendt af den halvformindskede septimakkord på vekseldominantens grundtone, h. Således fremtræder følgen 5. -4. 3. -2. -sidste kvintposition i et kadencerende mønster, der definerer A-dur som sidste led og derfor tonica i sammenhængen.

Også hos den tidlige Schönberg kan der forekomme akkordprogressioner, som for en umiddelbar betragtning synes at unddrage sig en meningsfuld harmonisk analyse, men som ikke desto mindre reflekterer dette varierede kadenceprincip.

Det følgende eksempel er fra *Verklärte Nacht* (1899), Schönbergs op. 4. Den harmoniske reduktion omfatter takterne 8–12 efter C (indledningen):

Dm $A7$ $A\flat7$ $H\flat7$ $C9\flat$ F $G\sharp^o$ $Asus$ $A7$
 $\frac{2}{b}$ $\frac{1}{b}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{9}{8}$

Funktion: enten dis - cis - fis - h - e - f
 eller a - d - g - b. - f

Enten Dm: $\frac{2}{b}$ $\frac{1}{b}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{9}{8}$
 eller F: $\frac{2}{b}$ $\frac{1}{b}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{9}{8}$

Forløbet er tonalt, men på et antydende plan. D-mol, som er forløbets tonica, forekommer ikke. I stedet bringes en antydning ved første og sidste takts forudhold for A7, dominantfunktionen i D-mol. Den tonale kadence har noget af cirkelbevægelsen i sig: samtidig med, at man bevæger sig bort fra tonica, bevæger man sig hen imod sit udgangspunkt. Schönberg bevæger sig ikke via subdominant og dominant mod sit udgangspunkt, men over en række højt opbyggede, toneartsfremmede akkorder. Kadencen er dramatisk udvidet, men næppe suspenderet som ordnende princip.

Forløbet er stærkt lineært betinget: understemmernes parallelle septimer spændes fra 2. til 5. akkord op i kromatisk modbevægelse til de tre overstemmers faldende linjer. De harmoniske funktioner synes umiddelbart afløst af lineære funktioner.

Forfatterne citerer s. 153 Ernst Kurth for følgende formulering:

»Jo intensivere linjekraften i en musikalsk sats er, des mere ufølsomme er vi over for de samklangsformer, som linjerne drager igennem.« (*Romantische Harmonik* s. 51, Berlin 1923).

Selv med denne centrale tese in mente bør man næppe uden videre klassificere akkorderne i det citerede eksempel som »produkter af stemmeføringen« eller »gennemgangsfænomener«. Fra den komplicerede og dissonante progression klinger efter min høremåde en refleks af det ordensprincip, jeg eksemplificerede ved Bachs koral-sats: som en udstrakt maskeret sekvens på A-dur-planet. Her fungerer den tredje akkord As-dur med septim og stor none i bas som »sig selv« – i analysen enharmonisk opfattet som en gis-funktion – medens anden, fjerde og femte akkord repræsenterer tritonusfunktionerne på dis, cis og fis.

Akkord nummer seks (der kan opfattes som en F-dur med forhøjet kvint eller lav sekst i bas) repræsenterer h-funktionen. Den maskerede sekvens forløber herefter fra akkord nummer to med følgende funktionsgrundtoner: dis-gis--cis-fis--h--e og a.

En mindre kompliceret analyse kunne på Tp-planet forstå As-durakkorden som den eneste tritonusrepræsentant (for d-funktionen). Herved bliver progressionen a-d-g-c-f en fortolkningsmulighed.

Det sidste eksempel, jeg i denne sammenhæng vil kommentere handler om de tre første akkorder i Debussys *Préludes*, bd. 1, nr. 1, »Danseuses de Delphes«:

The image shows a musical score for the first three chords of Debussy's 'Danseuses de Delphes'. It consists of a grand staff with a treble and bass clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The first chord is a B major triad (B4, D5, F#5). The second chord is a B major triad with a sharp sign above the D5 and a flat sign below the F#5. The third chord is a B major triad with a sharp sign above the D5 and a flat sign below the F#5. Below the staff, the chords are labeled as follows:

1) B: T $\sharp D^{\flat}$ D5 $\sharp$

2) B: T $S^{\sharp}$ D5 $\sharp$

Eksemplet kommenteres på s. 122 på følgende måde:

Denne for så vidt let gennemskuelige B-dur sats rummer to heltoneklange, en firtonig og en tretonig. De to akkorder omfatter samtlige toner af a-kollektionen [Heltoneskalaen fra des]. For en tonal tydning fremtræder 2. akkords h som et kromatisk forslag for c (der ikke hører til a-kollektionen) og 3. akkords cis som forhøjet kvint. 2. akkord forstået som en a-c-es-g er i øvrigt netop den s. 111 omtalte ufuldkomne dominantnoneakkord med stor none, den funktionelt mest slørede af alle dominantformer. I denne sammenhæng, hvor den ved et tydeligt akkordskift går videre til en mere utvetydig dominant, kan den anses for tillige at repræsentere en stærkt svækket subdominantfunktion.

Den tonale tydning, som er anført her og under eksemplet som 1), er diskutabel. Det er præludiets idé, at meget klare strukturer, som i indledningens t. 1–5 manifesterer sig såvel formmæssigt, melodisk, rytmisk som tonalt, gradvist udviskes (t. 6–20) for til sidst helt at opløses (t. 20–24) inden kodaens rekapitulation af indledningens første takter (t. 25–31). Udgangspunktets klarhed kommer tonalt til udtryk ved, at 1. og 2. takt danner to for Debussy sjældent fast formulerede tonale kadencer i B-dur. Det raffinerede er – ikke mindst i lyset af det følgende præludiums (» . . Voiles«) anvendelse af heltone-skalaen – at denne tonale kadences subdominant og dominant er dannet på baggrund af heltoneskalaen fra des. Tonen h i anden akkord er derfor ikke akkordfremmed, men hører til subdominanten som dennes forhøjede kvint.

Akkordskiftet sker altså på grundslagene med den modusfremmede tone c' som et accidentalt gennemgangsfænomen med ren rytmisk aktiverende funktion. Subdominanten er altereret ud fra sin heltonestruktur; ikke blot kvinten er opadalteret fra b til h, men i bassen er kvinten nedalteret, fra b til bes, i notationen som a. Es og g er henholdsvis grundtone og tert i akkorden. Analysen er anført under eksemplet som 2).

Teresa Waskowska Larsen og Jan Maegaards bog er et meget kvalificeret og inspirerende bidrag til studiet af den romantiske harmonik. Bogen vil helt givet finde anvendelse på de nordiske universiteter og konservatorier. Den vil også med udbytte kunne læses af enhver professionel musiker, der ønsker at erhverve sig fordybet indsigt i den romantiske musiks harmoniske bevægelsesmønstre.

Orla Vinther

Dan Fog: Dansk musikfortegnelse: 1. del 1750–1854: en dateret katalog over trykte danske musikaler. Kbh.: Fog, 1979. XXXVIII, 203 s.

Dan Fogs indsats for dansk musikbibliografi er enestående. Hans ihærdige arbejde har frembragt mange værdifulde bibliografier, og flere er i vente. Det mest spændende er dog det store projekt om danske musikforlags historie og datering af ældre danske nodetryk, som han har arbejdet med i de senere år. Den foreliggende bog er et produkt af dette projekt.

»Hensigten med dette arbejde har været at søge at skabe et musikalsk side-stykke til de litterære opslagsværker Bibliotheca Danica og Dansk Bogfortegnelse« (s. IX). Det tilstræbes at lave en fortegnelse over samtlige »noder, der udkom i Danmark fra ca. 1750 til 1854, – samt over danske komponisters værker, der i samme periode blev udgivet i udlandet« (s. IX). Disse tidsgrænser er valgt, fordi Åke Davidssons *Danskt musiktryck intill 1700-talets mitt* (Uppsala 1962) dækker de ældre tryk, mens der efter 1854 i *Dansk Boghandlertidende* fremkom en løbende musikfortegnelse. Der stoppes i denne bog konsekvent med året 1854, hvorved altså en del komponisters produktion brat afskæres. Fortsættelse følger formodentlig, jfr. at den foreliggende bog betegnes som 1. del.

Dansk og Danmark tages i meget bred betydning. Norge (til 1814) og Hertugdømmerne regnes naturligt nok med, og udenlandske komponister, som har virket i Danmark, selv om det kun er i meget korte perioder, tages også med. Fog skriver selv at begrebet dansk i denne fortegnelse er lidt svævende, og jeg giver ham ret i at afgørelsen af om en komponist kan siges at være dansk i mange tilfælde må bero på et skøn. Som bruger af fortegnelsen savner man dog en nærmere præcisering af hvilke kriterier der har været anvendt for medtagelse, hhv. udeladelse af materiale af komponister som kun har virket i Danmark i en vis periode. Fog har valgt hellere at tage for meget med end for lidt. Det finder jeg fornuftigt. Vi finder altså foruden danske komponisters værker publiceret i Danmark også deres værker udkommet på klart uden-