

Harmoniske sekvenser i dur- og mol-tidens funktionelle harmonik¹

Jørgen Jersild

Sekvensdannelser med deres kortere eller længere kæder af ensdannede følger, er et fænomen, som på karakteristisk måde gør sig gældende i funktionel harmonik. I løbet af 1600-tallet, der i så mange henseender danner optakten til dur- og mol-tonalitetens endelige gennembrud, optræder sekvenserende progressionsmønstre med stadig tiltagende hyppighed, et træk der ikke mindst gælder den tidlige italienske barok. I denne periode kan visse »urformer« iagttages, der frem mod år 1700 udkrystalliserer sig i de sekvenstyper man kender fra højbarokkens harmonik, og som på grundlæggende måde præger også de derefter følgende stilfaser.

I sin klassiske form udviser en sekvenserende progression et forløb, der lader sig opdele i to eller flere led, hvoraf det første, primærleddet, fungerer som et

1. I forbindelse med fremkomsten af nærværende artikel vil jeg gerne rette en tak til komponisten Leif Thybo. En lærebog som Thybo i øjeblikket arbejder på, er bl. a. bygget over indøvelsen af visse sekventiske følger, en idé som har givet mig impulsen til denne undersøgelse og som har afstedkommet givende meningsudvekslinger vedrørende emnet.

Hvad angår litteraturen som behandler området, må den siges at være sparsom. En utrykt afhandling af Sigvald Tveit, »Sekvensteknikken i funksjonell musik, med særlig vekt på J. S. Bachs sekvensbruk«, Oslo 1972, må ses som noget af et pionerarbejde. Afhandlingen bringer et righoldigt eksempelmateriale, der fra forskellige synspunkter belyser Bachs sekvensteknik (af de her anførte eksempler er nr. 10 og 34 citeret herfra). Inventionerne og Sinfoniaerne der af karakter er polyfont orienterede, danner udgangspunkt for Tveits undersøgelse, hvilket medfører at melodisk-lineære kriterier tildeles hovedvægten, også hvor det gælder forsøget på en typologisk opdeling; f. eks. sammenfattes sekvenser hvis enkeltled udviser sekundvis stigende figurationsgrupper under en fælles kategori, et kriterium der imidlertid afspejler ret forskelligartede typer. I modsætning hertil har jeg betragtet sekvensfølgernes harmoniske struktur som et rigtigere grundlag, og først og fremmest rettet opmærksomheden mod de forskydningsmønstre, eller som jeg kalder det sekventiske »trappesystemer«, progressionsmodellerne følger. Værdifuld er Tveits fremdragen af begrebet Rosalie, en betegnelse jeg anvender i udvidet forstand ved desuden at tale om kromatisk Rosalie og Terts-Rosalie.

Også Otto Mortensens »Harmonisk Analyse efter Grundbasemetoden« (1954), der på overskuelig måde demonstrerer en række karakteristiske progressionsmønstre, derunder også sekventiske, har været til nytte under arbejdet.

Det afsluttende afsnit om »Teufelsmühle«-sekvensen bygger for en stor del på Elmar Seidels artikel »Ein chromatisches Harmonisierungs-Modell in Schuberts Winterreise« (Archiv für MW XXVI, 1969). Seidel giver en alsidig belysning af sekvensmønstrets historie fra Bach frem til Schubert, hvilket her er suppleret med eksempler fra højromantik og senromantik.

slags paradigma, hvis akkordfølge efterlignes og samtidig forskydes i en »trappe«, der enten kan være opadgående eller nedadgående, og som enten udviser en stigen eller falden i sekunder (sekund-trappe), i tertser (terts-trappe) eller i en kromatisk følge (kromatisk trappe).

Primærleddet består hyppigst kun af to akkorder, der funktionelt er nært forbundne, almindeligvis en kvintbeslægtet følge som D-T, T-D, S-T eller T-S.² I barokkens harmonik ses kun mere undtagelsesvis sekvenser, hvis primærled er udbygget til kadencedannelser af forskellig struktur, et træk der først mere udtalt gør sig gældende i de senere stilfaser, ikke mindst i romantisk harmonik, som til tider kan udvise tilfælde, hvor det kan være berettiget at tale om *sekvenserende akkordflader*. I sekvenser med sådanne udbyggede primærled, ses det ikke sjældent, at de afsluttende led i kæden optræder i afkortet form, som regel kun omfattende to positioner.

Et sekvenserende forløb lader sig i reglen aflæse af satsbilledets melodiske eller stemmeføringsmæssige struktur; men i visse tilfælde kan sådanne konforme figurationsgrupper mangle, hvorfor det vil være det rimeligste at tage følgens *harmoniske* struktur som udgangspunkt og definere begrebet sekvens, som en given akkordprogression eller akkordgruppe, der forskydes og derigennem fremtræder som to eller flere konforme eller quasi-konforme positionsfølger.

Som regel styres sekvenskædens *positioner* af primærleddets toneart og bygger på dennes skalatoner (i mol den rene mols skalatoner). For kvintskridtsekvensens vedkommende betyder det, at kæden undervejs i rækken udviser et formindsket kvintinterval, i dur IV-VII følgen, i mol følgen $\flat$ VI-II. Derimod vil akkorderne i deres *opbygning* som regel gøre brug af ikke-skalaegne toner, idet kædens ensdannethed derved understreges. I visse tilfælde fraviges den toneartsegne positionsfølge; det ses især i kæder af større udstrækning, i sekvenser der følger en kromatisk trappe eller i kvintsekvenser, der afvikles i renkvintfølger. I romantikkens sekvensteknik er trækket dog ikke ualmindeligt, også hvor det gælder kortere følger.

Nedenstående eksempel viser en regelmæssig, »klassisk« afviklet sekvenstype:



2. Sekvensdannelser bygget over én og samme akkordposition falder selvsagt udenfor det her behandlede emneområde.

Primærleddet udviser en D-T følge i as-mol og sekvensens positioner er toneartsfastholdende, idet de følger den rene as-mols skalatoner. Primærleddets akkordpar es-as forskydes i andet led en stor terts nedefter til følgen ces-fes, og denne igen en lille terts nedefter til as-des. Sekvensen der er 3-leddet, følger således en *nedadgående tertstrappe*. Bemærk hvorledes de tre dominantiske akkorder i sekvensen ikke er ensartet opbygget, idet akkorden i primærleddet er disponeret som sekstakkord, men i de to efterfølgende led som tertskvartakkorder. En sådan variering af akkordstrukturerne forekommer ofte i sekvenserende følger, her dikteret af bassens trinvis bevægelse fra as ned til des. Begyndelsen af det efterfølgende eksempel fra Schuberts c-mol sonate, anden-satsens koda, giver et indtryk af de udviklingsmuligheder sekvensteknikken rummer. Også her er sekvensen bygget over tertstrappe-mønstret:

es - as ces - fes g - c

Sekvensens tredie led bryder ud af de til as-mol skalaen hørende positioner; tertstrappens normale forløb stor terts + lille terts, er ændret til stor terts + stor terts, hvorved følgen i stedet for som før at havne i den med udgangstonearten nært beslægtede des-mol, as-mols subdominant, overraskende munder ud i C-dur. Det i sekvensen indeholdte modulationsforløb as - fes - c er således her langt mere vidtgående, men anfægter på ingen måde akkordfølgens logiske sammenhæng – den tilvejebringes af progressionens sekventiske struktur.

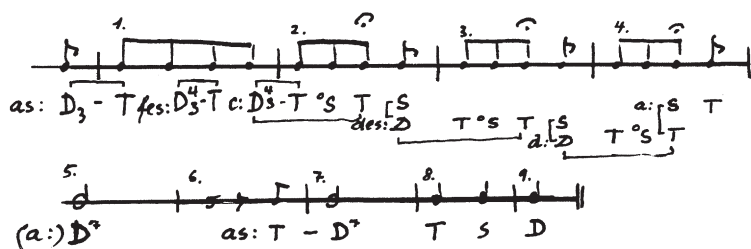
Som videreførelsen fra optakten til takt 3 viser, foregår tilbageførelsen til as-tonaliteten igen via to sekvensgrupper. Tertstrappesekvensens sidste led udvides til en 4-akkordfølge: c:D $\sharp$ - T - S - T, der danner primærled i en treleddet sekvens, hvis forskydningsmønter udviser en *kromatisk opadgående trappe* svarende til toneartsplanerne c-des-d. Den derefter følgende sekvens

fra optakten til takt 5, er to-leddet, og trappen er *kromatisk nedadgående*, a: T-D, as: T-D, hvorefter forløbet afsluttes med as-durs T-S-T.

Bemærk hvorledes også den anden af de tre sekvenser (fra optakten til takt 2) udviser akkordvariering. Primærleddet indledes af c-durs dominant som tertskvart akkord med ledetoneskridtet h-c i overstemmen; andet led, der forskyder tonaliteten til des-dur, indledes ligeledes af toneartens ledetoneskridt øverst i akkordstrukturen: c-des, men det akkordiske underlag er ikke som ventet des-durs dominant (grundtone = as) men derimod tonalitets III-trins-akkord f-as-c. Da akkorden så tydelig substituerer dominanten med hvilken den har tonerne as-c tilfælles, men erstatter kvint med sekst, må den ses som dominantens stedfortræderakkord (analysetegnet noteret kursivt: *D*). Dominant-stedfortræderen ses tilsvarende i sekvensens tredje led. Begge akkorder er velbegrundede, idet de repræsenterer S-positionen i det forinden kommende led, og på den måde afstedkommer en funktionel sammenkædning af den samlede følge, et træk der især er karakteristisk i den romantiske harmoniks sekvensdannelser.

Med hensyn til den analysemåde som der kan være grund til at anvende når det drejer sig om sekventiske progressioner, vil det være hensigtsmæssigt at analysesymbolerne så vidt muligt afspejle den ensdannethed som positionsrækken udviser. I overgangen fra led til led vil man konstatere, at funktionel sammenknytning ofte vil kunne mangle; i så fald markeres toneartsplanerne i et »efter hinanden« uden sammenbindende fællesakkord; iagttages derimod en funktionel »bro« mellem leddene, markeres forbindelsen ved hjælp af permutationsakkord.

Det citerede eksempel fra Schuberts c-mol sonate vil følgelig kunne analyseres således:



Mellem de forskellige sekvenstyper indtager den nedadgående kvintskridtsekvens en særstilling. De faldende kvintskridt høres i visse tilfælde som en sammenhængende funktionskæde, hvor positionerne undervejs på én gang fungerer som modtager og videregiver af den funktionelle spænding, et forhold der afstedkommer et for dur- og mol-harmonikken karakteristisk træk, en overførelse af dominantens septim- eller noneakkordstruktur til samtlige positioner i skalaen.

En kromatisk faldende positionsrække lader sig identificere som en afledning af kvintsekvensen hvor hveranden position er erstattet af sin tritonus-afledte form;³ men endnu en afledningsform kan iagttages. Betragtes kvintsekvensen, ikke som en kæde af faldende kvinter, men som en følge af opadgående kvarter, der forskydes i nedadgående sekundtrappe, vil denne leddelte form af sekvensen i sin afledte form udvise en kvartprogression der bevæger sig nedefter i kromatisk trappe; et eksempel ses bl. a. i Chopins as-dur præludium, takt 51–53, der udviser følgen h-e, b-es, a-d. Måles denne sekvenstype ud i faldende kvinter, vil hvertandet led i kæden udvise et formindsket kvintinterval.

De udviklingsmæssige forudsætninger som ligger til grund for kvintsekvensen lader sig kun antydningvis klarlægge. Meget tyder på, at den i sekvensen indeholdte sekundtrappe udgør mønstrets urform, og at derefter først og fremmest fænomener af stemmeføringsmæssig art har tilført kæden dens endelige, udbyggede skikkelse.

På et tidspunkt, hvor parallelle kvintfølger endnu var god norm, optræder sekundtrappen rendyrket, som i efterfølgende eksempel fra Obrecht-Messen »Je ne demande«, »Qui tollis«-afsnittet.⁴ Trappen er her opadgående med positionsfølgen g-a-b-c, og sekvensen forløber i klart afgrænsede led hver indeholdende en 5-slags-gruppe:



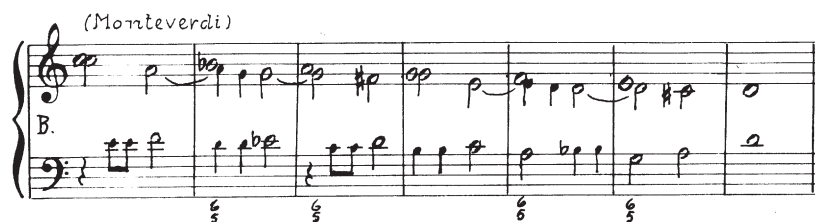
3. Jævnfør min bog »De funktionelle principper i Romantikkens harmonik« 1970, s. 36.

4. Citeret efter Reese: *Music in the Renaissance*, s. 204.

Et andet eksempel, ligeledes fra ca. 1500, viser sekundtrappen i nedadgående retning (Apelscher Codex, V. Florigal⁵):



Trappens udbygning med positionsindskud mellem sekundtrinene syntes tydeligt at have haft sin baggrund i kravet om undgåelse af kvintparallerer. De følgende to eksempler, begge fra ca. 1600, det første fra Guillaume Costeleys chanson »Allon gay«,⁶ det andet fra en madrigal af Monteverdi,⁷ viser sekvensen i udbygget skikkelse og med to typer af kvinttilslørende indskud:



I Costeley-eksemplet ses sekundtrappe-positionerne for hvert halvnodeslag: d-mol, c-dur, b-dur, a-dur; i Monteverdi-eksemplet i sidste halvdel af hver takt: f-dur, es-dur, d-dur, c-dur, b-dur, a-dur. Formidlingen mellem sekundtrinene sker i første tilfælde ved hjælp af regulære »kvintbroer«, hvorved kvintsekvensen klart manifesterer sig; i det andet tilfælde sker kvinttilslø-

5. Das Chorwerk, Heft 32, Kallmeyer 1935, nr. 4, hymnen »In Ascensione«.

6. Davison and Apel: Hist. Anthology I., s. 162.

7. Citeret efter Hamburger: Subdominante und Wechseldom. s. 124.

ringen ved en kæde af synkopedissonanser under akkordskift; sekvensen vil kunne høres som en række trinvist faldende følger, hvor to DD-D progressioner efterfølges af S⁶-D (hørende henholdsvis til b-dur, as-dur, g-dur o.s.v.), og som til slut munder ud i d-mols tonicaposition. Men også kvintsekvensfølgen kan udledes, selv om den her ikke fremtræder helt så iøjnefaldende som i det første tilfælde: c-f, b-es, a-d, g-c, f-b, e-a-d.

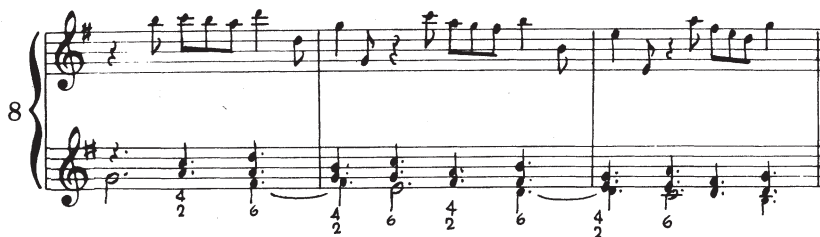
For så vidt sekundtrappen er disponeret som en faldende kæde af sekstakkorder, den såkaldte faux-bourdon, udviser mønstret en levedygtighed, der rækker gennem hele 1600-tallet og endda et stykke ind i 1700-tallet. Hos Corelli, der i det store og hele repræsenterer dur- og mol-harmonikkens egentlige gennembrud, forekommer progressionen i flere tilfælde, som f. eks. i hans Concerto Grosso Op. 6 nr. 6, slutsatsen takt 21–26:



Det er ikke mindst passacaglien, hvor denne er bygget over en faldende firtone-følge, der har holdt progressionen i hævd, dens frygiske slutning ligeledes, der som halvslutning lever videre i dur- og mol-harmonikken. (Passacaglia for soloviolin af Heinrich Biber, 1644–1704):⁸



Men også hvor det gælder faux-bourdon-formen, bliver den klassiske udformning først til i det øjeblik kæden udstyres med sekvenserende forudhold, hvad også forekommer hos Corelli (Concerto Grosso Op. 6 nr. 8, »Julekoncerten«, den afsluttende Pastorale takt 8–10, violin I + generalbas):



8. Citeret efter Bukofzer: »Music in the Baroque Era«, s. 116.

Også her er kvintsekvensen latent til stede, fra optakten til takt 2, positionsfølgen: h-e-a-d-g-c-fis-h-e, mens den faldende sekstakkord-række ses fra sidste $\frac{3}{8}$ -gruppe i første takt og fremefter svarende til understemmens trinskit. Typisk for 1600-tallets kvintsekvenser er en struktur, hvor både positioner og akkordopbygning er toneartsegne (Corelli: Concerto Grosso Op. 6, nr. 9, Corrente, takt 8–11):



Her er sekstakkord-tertsen placeret i overstemmen, men progressionen udviser samme forsinkelse af akkord-seksten.

I det følgende skal de øvrige grundformer som sekvenserende akkordfølger udviser nærmere belyses. Som nævnt er det mest hensigtsmæssigt at lade sekvensens harmoniske struktur danne grundlaget ved en sådan beskrivelse og ved uddifferentieringen skelne mellem 1) hvilket retningsforløb sekvensen udviser (opadgående eller nedadgående), 2) med hvilken intervalafstand ledenes progressioner forskyder sig i forhold til hinanden (sekund, tert eller kromatisk), og endelig 3) hvilke progressioner primærleddet og dermed også de efterfølgende led er bygget op over.

I forbindelse med funktionsanalyser er erkendelsen af de forskellige sekvenstyper en instruktiv detalje, fordi ledsammenføjningerne som tidligere nævnt i stor udstrækning udelukkende motiveres af den sekvenserende ensdannethed, og at denne på afgørende måde træder i stedet for en funktionel begrundet sammenføjning. Denne erkendelse åbner vejen for en langt mere indgående forståelse for dur- og mol-tidens harmoniske mønstre.

1. *Rosalien*. Sekvensen består af en kæde opadgående kvartprogressioner (subsidiært nedadgående kvintprogressioner), der forskyder sig i en stigende sekundtrappe. I sin klassiske form er sekvensen for det meste kun tre-leddet og tager hyppigst sit udgangspunkt fra tonica-positionen: I-IV, II-V, III-VI. Betegnelsen Rosalie har oprindeligt været anvendt nedsættende. Det er komponisten og digteren C. F. Schubart, forfatteren til »Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst«, der i sin »Vaterlands-Chronik« årgang 1774, kan oplyse, at betegnelsen skriver sig fra en gammel italiensk folkemelodi »Rosalia, mia cara«, af hvilken han citerer efterfølgende strofe:⁹

9. »Chr. Fr. D. Schubart's vermischte Schriften«, Zürich 1812, I s. 220ff. »Von den Rosalien«. If. S. viser melodi-citatet sangens reprise. Jvnf. også Riemanns musikleksikon 1967, s. 819.

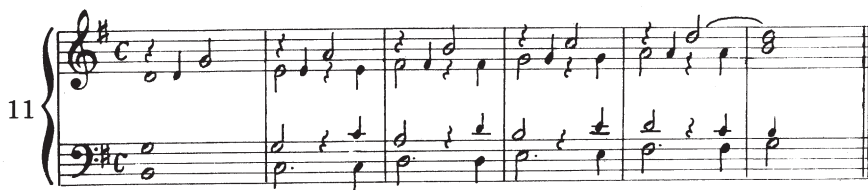


Melodien demonstrerer tydeligt en banal udnyttelse af progressionen, hvilket imidlertid ikke betyder, at sekvenstypen ikke kan anvendes på i høj grad lødig vis, hvad dens hyppige forekomst i en række klassiske hovedværker klart viser.

Rosalien er den nedadgående kvintskridtsekvens' direkte modstykke, idet kvintsekvensen udviser stigende kvartfølger i nedadgående sekundtrappe, hvor Rosaliens sekundtrappe er opadgående. Tilsvarende er kvintsekvensen til tider kombineret med en kromatisk *faldende* ledsagestemme, Rosalien derimod med en ledsagestemme, der er kromatisk *opadgående*.

Rosalien ses ofte placeret som en positionsanimerende følge inden kvintsekvensens faldende positionsrække. Se f. eks. den indledende Largo i Corellis Concerto Grosso Op. 6, nr. 1. Rosalien i takterne 3–5 fører med sin progression I-IV, II-V, III-VI frem til D-durs paralleltoneart h-mol, hvor der kadenceres (takt 6), hvorefter h-mol-positionen som D-durs tredie-dominant, $\overline{DD}$, indleder rækken af faldende kvinter, der fører tilbage til hovedtonearten.

På samme måde som kvintskridtsekvensen har kunnet føres tilbage til den faldende sekundtrappe, er modsat den stigende trappe i form af en opadgående faux-bourdon, Rosaliens urform. Et eksempel fra ca. 1600, Dowland-sangen »Come again, sweet love« (her i dens 4-stemmige version) viser det næste trin i udviklingsforløbet:



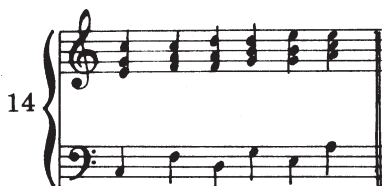
Sekundtrappens sekstakkorder ses på sidste fjerdedel i hver takt, men i forløbet forsinkes hver gang akkordseksten, hvorved grund-treklange først i takterne dannes. Denne form af sekvenskæden er endnu i slutningen af århundredet den hyppigst forekommende, som hos Corelli f. eks. (Violinsonaten Op. 5 nr. 1, den afsluttende Allegro):



eller hos Torelli (Violinkoncert i d-mol, anden sats):



Vejen til en sekvenskæde, der udviser de karakteristiske stigende kvartfølger er nær for hånden og fremkommer, når akkordpositionerne konsekvent ændres til grundformstrekklange. I Gasparinis generalbasskole »L'armonico pratico al cimbalo«, Venedig 1708, indøves sekvensen i den nævnte form (bogens s. 24):



Som sidste trin i udviklingen antager førsteakkorden i hver af kvartfølgerne dur-form, hvorved den førnævnte kromatisk opadstigende ledsagestemme fremkommer. Denne type er karakteristisk for højbarokken og ses f. eks. i Bachs »Kleine Präludien« for orgel,¹⁰ men er allerede udviklet i midten af 1600-tallet, som efterfølgende eksempel fra den indledende sinfonia i kantan »Weine nicht« af Matthias Weckmann (1621–74) viser:¹¹ I begge overstemmer ses den kromatisk opadstigende ledsagestemme:

10. Indledningstakterne i præludierne i C-dur eller F-dur.

11. Schering: *Gesch. der Musik in Beisp.* s. 277.



Rosalien forekommer hele 1700-tallet og 1800-tallet igennem. Sekvensens affektfulde, ekspanderende styrke har ikke mindst Beethoven forstået at udnytte. Modulationsdelen i førstesatsen af d-mol sonaten op. 31 nr. 2 viser en sådan typisk Beethoven-Rosalie. De enkelte positioner er ofte bredt ud i større figurative flader, og basføringens trinvist eller kromatisk stigende kurve understreger den latente crescendo-virkning. Efterfølgende eksempel viser akkordmønsteret i modulationsdelen takt 9–23:



Men også kortere formulerede Rosalier forekommer, som her med den kromatiske ledsagegestemme i bassen (d-dur sonaten op. 14 nr. 2, den afsluttende Scherzo-sats):



12. En Rosalie-lignende progression bygget over en kromatisk stigende basføring, et udfyldt tetrachord, ses allerede i 1500-tallet. Se Cabezon: Tiento del Curato Tono (Straube: Alte Meister des Orgelspiels, Leipzig 1929, s. 92 takt 1).

Som et eksempel fra den tidlige romantik følger et citat fra Schumanns »Novelletten« Op. 21 nr. 8. Den kromatisk opadgående linie i basstemmen lader ane, at det også her er Rosalie-sekvensen der ligger til grund for følgen:

18

f: T Ds Dalt ces. D - - - D#5 T des: D#5 T es: D#5 - T f: D #5 T 056 T

På 2-slaget i første takt septimiseres tonicapositionen; akkorden videreføres til f-durs DDalt, der permuterer til DD i ces-dur; fra optakten til takt 3 følger den 4-leddede Rosalie: ges-ces, as-des, b-es, c-f. Også her er dominantakkorderne i hver af de fire sekvensled disponerede som sekstakkorder, men udviser desuden i alle fire tilfælde opadalaltereret kvint. Sekvensforskydningen er ikke længere tonalt styret i sine positioner, idet sekundtrappen følger helt-toneskalaen ges-as-b-c; de fire sekvensled bliver derved strukturelt ensdannede og fører tilbage til progressionens udgangstoneart, f-dur. Det tonale udsving over ces-dur-regionen viser en alt andet end traditionel udnyttelse af sekvensmønstrer:¹³

Også i højromantikken forekommer Rosalien relativt hyppigt. Sekvensen i dens klassiske skikkelse, hvor det er D-T progressionen, der sekvenseres, ses stadigvæk; men desuden forekommer visse variationer af grundmønstrrets akkordpar og samtidig, hvad især er karakteristisk, en udbygning af sekvensleddenes omfang. To eksempler fra Wagners »Tristan« vil kunne belyse denne udvikling.

I det første, en sekvens fra forspillet, er primærleddets D-T følge erstattet af den funktionelt stærkere virkende DDalt-D progression, hvad helt falder i tråd med Tristan-harmonikkens forkærlighed for »åbne«, videreførelseskrævende periodeudgange. I sekvensen som den her forekommer (forspillets takt 36-41), forøges spændingsstyrken yderligere af progressionsgentagelserne:

19

f: Dalt - D Dalt - D g: D - Dalt - D Dalt - D a: D - Dalt - D

13. Jvnf. Ernst Kurth »Rom. Harmonik« 1923, s. 223, hvor modulationsforløbet betragtes som foranlediget af »chromatische, gelegentlich auch ganztonweise Rückungen«.

I det andet eksempel, der ligeledes bygger på kærlighedsmotivet, her som det forekommer i første akts tredje scene, er sekvensleddene udvidet til at omfatte fire akkordpositioner, hvoraf den sidste, dominanten, optræder både i dur- og mol-form:

Den 2-leddede Rosalie (takt 1-4) fører med positionerne d-g, e-a frem til c-tonalitetens tredje-dominant ($\overline{DD}$) og efter denne positionsanimering videreføres følgen naturligt i en faldende kvintsekvens, a-d-g-c-f, altså samme grundmønster som tidligere omtales i forbindelse med den indledende largo-sats i Corellis concerto grosso Op. 6, 1.

I begge de to sidste eksempler er sekvensleddene funktionelt sammenknyttede (ved permutationen $D > S$), hvilket kun mere undtagelsesvis ses i tidligere stilfaser. Hos Bach forekommer dog en karakteristisk progression, hvor S^bVII akkorden indskydes som sammenbindende element:¹⁴

14. Se min artikel »Die Harmonik J. S. Bachs«, Bach Jahrbuch 1980 s. 68ff.

Den med kryds markerede akkord binder de to Rosalieled sammen; i f-tonaliteten som forlades, repræsenterer den subdominantens dominant; for at karakterisere akkorden i den derpå følgende g-mol, anvender jeg analysesymbolet S^bVII, idet akkorden placerer sig på skalaens lave syvende trin (grundtone = f), klart har subdominantisk funktion og også strukturelt må betragtes som afledt af subdominantakkorden, hvilket ses for så vidt akkordens f erstattes af g.

Også i wienerklassisk og romantisk harmonik ses Rosalie-sekvensen udbygget med S^bVII akkorden, hos Beethoven f. eks. i Pathétique-sonaten (første sats takt 65), i tredje-satsen af Schuberts »Wanderer«-fantasi (eks. 22a), eller hos Mendelssohn i d-mol klaverkoncertens anden sats (eks. 22b). Akkorden kan udvise dur- eller mol-struktur og er hyppigst disponeret i omvendning som sekundakkord (22a), men ses også i visse tilfælde i sin grundstillingsform (22b):

22 a

a: D — T h: [SD] SbVII D — T

(h): [SD] (cis): [SbVII] D — T

22 b

f: S D T [SD] g: [SbVII] D T

2. Den kromatiske Rosalie. Den opadgående sekundtrappe er her kromatiseret. Mønstrret synes at være senere tilkommet end den diatoniske form. Et eksempel ses i Beethovens »Eroica« (første sats takt 123–131) eller hos Schubert i »Wanderer«-fantasiens tredje sats:

The image displays three systems of musical notation, likely piano accompaniment, illustrating harmonic progressions. Each system consists of a treble and bass staff. The first system is labeled 'a: Salt' and shows a progression of chords (D, T) with a melodic line featuring chromaticism. The second system is labeled 'b: Salt' and shows a similar progression. The third system is labeled 'c: D' and shows a progression of chords (D, T) with a melodic line featuring chromaticism. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Et interessant fænomen gør sig gældende i måden på hvilken sekvensen er skanderet; primærleddets afsluttende tonica-akkord, a-mol, genoptages som første akkord i andet led, hvor tonaliteten forskydes til b-mol; progressionen både her og i det foregående primærled udviser således følgen VII-V-I; VII-positionen, hvor den som her optræder som trediesidste-plads-akkord, må ses som en tritonusaflødning af subdominantpositionen. I senromantisk harmonik ses følgen Salt-D-T ikke så sjældent som selvstændig kadenceform,¹⁵ og der er således grund til at antage, at det bl. a. er med baggrund i den kromatiske Rosalie, at progressionen har vundet hævd.

Et andet eksempel, fra førstesatsen af Schuberts B-dur sonate (takt 99–107) viser en mesterlig udformning af sekvensen:

15. Jvnf. min artikel, Bach-Jahrb. 1980 s. 65, hvor et eksempel på kadencetyper hos Strauss citeres.

24

1. 2. 3.

4. 5. 6. 7.

8. 9.

f: T D $\frac{4}{3}$ T $\bar{D}ab$ $\bar{D}$ $\bar{D}$ D T

d - g es - as e - a

f - b

b: D - T

g: D T as: D T a: D - T

I de tre første takter fastslås f-dur tonaliteten med en kvintsekvens-kadence; kvintprogressionen gentages takt 4–5, men stopper op ved DD-positionen, der antager tonica-kvalitet. De sidste tre akkorder danner derefter primærled i den efterfølgende 4-leddede sekvens, hvis tredje og fjerde led indskrænkes til 2-positionsfølger men af forskellig udstrækning. Bemærk hvorledes Rosaliens periodedannelser er udformet uden al sekventisk stivhed i sine fint afvejede fladefordelinger.

3. *Tertstrappe-Rosalien*. De opadgående kvartfølger (subsidiært nedadgående kvintfølger) forskydes her tertsvis opefter som det f. eks. ses i en sekvens fra Webers »Freischütz«-ouverture:

25

b - es d - g f - b g - c

es: D - T g: D - T b: D - T C: D - T D

C-mols tonica efterfølges af den parallelle es-durs D-T; følgen es: VI-V-I forskydes i de tre første led i tertstrappe (b-es, d-g, f-b), men med det sidste afkortede led i sekundtrappe (g-c), en ikke sjældent forekommende formindskelse af trappens trininterval, der her bringer progressionen tilbage til udgangstonearten c-mol.

Terts-Rosalien er ikke ualmindelig hos Beethoven. I »Pathétique« sonatens slutsats ses et eksempel, der viser en tendens henimod en funktionel sammenbinding af leddene:

26

c: D₂ — T₃ es: S⁶ D₂ - T₃ g: S⁶ D₂ T₃

Akkorden S⁶ med udeladt kvint først i takt 3 danner funktionel bro tilbage til primærleddets c-mol tonalitet, hvor den svarer til subdominantpositionen som sekstakkord.

Hos Chopin, der i høj grad dyrker Terts-Rosalien, kan sekvensen være udformet, så den udviser fuld funktionel sammenknytning mellem leddene og dermed af progressionen som helhed (fra as-dur præludiet):

27

a: T D — Cis: [T] alt. D e: [T] alt. (e:) D T

Progressionens grundmønster e-a, gis-cis, h-e udviser en nedadgående halvtrinsfølge i overgangen mellem første og andet sekvensled (a-gis); den septimiserede a-dur akkord takt 2 er derfor i stand til at danne bro til andet-leddets cis-mol tonalitet, da den registreres som cis-mols DDalt. Anderledes i overgangen fra andet til tredje led; her forskydes den sekvenserende følge et heltrin, cis-h, men her indskydes derfor c-positionen på sidste ottendedel i takt 4, hvorved den funktionelle følge er tilvejebragt, nemlig e: DD - DDalt-D-T (takt 4-6). Eksemplet viser klart den tidligere omtalte, voksende tendens til også at sammenkæde sekvensleddene indbyrdes i funktionelt betingede progressioner.

4. Den opadgående kvintskridtsekvens. Denne sekvens, der ligesom de tre Rosalie-typer er positionsanimerende, er forholdsvis sjældent forekommende. Almindeligvis udviser sekvensen, der især er typisk for tidlig barok, kun tre opadgående kvintfølger (svarende til fire positioner),¹⁶ undtagelsesvis dog også flere, som i følgende eksempel fra Corellis violinsonate Op. 5, nr. 2 (første sats, takt 11):

28

b - es c - f d - g es - b f - c g - d

b: S - T c: S - T d: S T

a

(d:)° II // S D T s° D T

Efter en treleddet Rosalie af typen stigende sekstakkordrække med forsinkelse af akkordseksten følger fra 2-slaget i anden takt den opadgående kvintsekvens es-b, f-c, g-d. For begge sekvenstyper gælder det, at de følger en opadgående sekundtrappe svarende henholdsvis til tonaliteterne es-f-g og b-c-d, men for Rosaliens vedkommende er det en opadgående *kvart*følge der sekvenseres, følgen D-T, i den stigende kvintsekvens derimod en opadgående *kvint*følge svarende i tilfældet her til progressionen S-T. Mellem kvintsekvensens

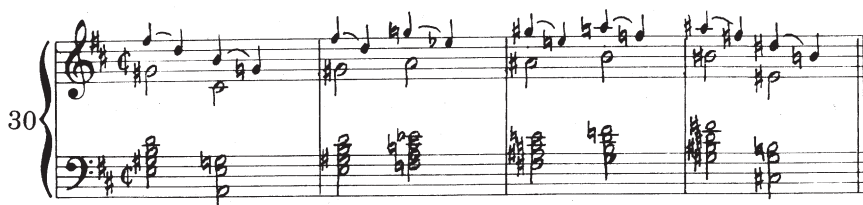
16. Se f. eks. den 21. variation i Corellis »La Follia« Op. 5 nr. 12.

første og andet led og mellem andet og tredje sker sammenknytningen ved permutationen $T > SS$.

I klassisk og romantisk harmonik optræder den opadgående kvintsekvens som regel i mere tilslørede former som i efterfølgende eksempel fra slutsatsen af Schuberts a-mol sonate op. 143:



Mens den diatoniske sekundtrappe (sidste fjerdedel i eksemplets tre sidste takter) tydeligt synes at kræve at rækken forsynes med formidlende positionsindskud, gør det tilsvarende sig ikke gældende for så vidt sekvensen udviser en kromatisk trappe. I en sådan kromatisk stigende positionsfølge, en afledning af den opadgående kvintsekvens, synes øret ikke på tilsvarende måde at hæfte sig ved de kvintparalleller akkordfølgen afstedkommer (sekvens fra kodaen i tredje sats af César Francks symfoni):



Akkordernes noneakkord-struktur synes at spille en væsentlig rolle; hos Bach ses i flere tilfælde en kromatisk faldende række af ufuldkomne noneakkorder, og i Griegs Ballade Op. 24 (to takter inden *più animato*-afsnittet) er den kromatisk stigende følge disponeret som septimakkorder, hvis klanglige intensitet forøges ved tilføjelse af akkordkvinten som bastone.

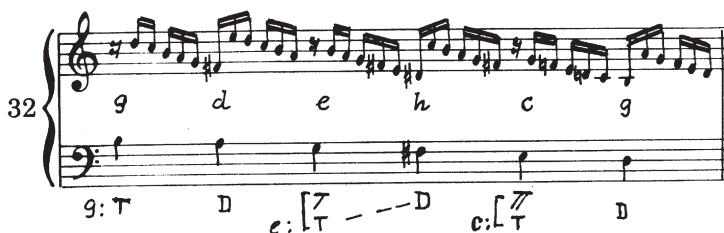
5. Inganno-sekvensen. Mens de i det foregående omtalte fire sekvenstyper repræsenterer opadgående følger, der bygger på stigende sekund- eller tertstrapper, skal i det følgende to progressionsmønstre behandles, hvor sekvenseringen forløber i nedadgående retning. Læses Tertstrappe-Rosalien bagfra fremkommer progressionen I-V, VI-III, IV-I, en følge hvor nedadgående kvarter (subsidiært opadgående kvinter) forskydes i faldende tertstrappe. Et for sekvensen karakteristisk element er ikke blot de enkelte leds kvart- eller

kvintbevægelse, men i lige så høj grad den følge som danner overgangen fra led til led, en progression, der tydeligt registreres som den skuffende slutning D-T eller D - TT. Med et lån fra ældre teoretisk terminologi har jeg derfor benævnt sekvensmønsteret Inganno-sekvens (ingannare = bedrage).¹⁷ Allerede hos Corelli optræder sekvensen i sin fuldt udviklede, typiske form (»Jule-koncerten«, Op. 6 nr. 8, den anden repetitionsdel i koncertens første Allegro):



Septim-sekstforudholdene, der dannes mellem de to overstemmer, synes at være kædens oprindelige grundmønster, hvorefter en 3-stemmig udformning tilføjer understemmens grundbasfølge, der ved overgangene fra led til led føres i modbevægelse og derigennem afstedkommer Inganno-progressionerne. Bach anvender ikke sjældent sekvenstypen, som f. eks. i B-dur præludiet fra første bind af Wohltemperiertes Klavier (de indledende takter).

Gør man springet frem til romantisk harmonik, Chopin f. eks., er strukturen i den corelliske type stadig bibevaret (se f. eks. E-dur etuden Op. 10 nr. 3, takt 17-21), hvilket beror på, at den skuffende akkordfølge, der binder leddene sammen, hører mellem funktionsharmonikkens gængse akkordforbindelser. I Ph. Em. Bachs A-dur Fantasia fra fjerde samling af »Für Kenner und Liebhaber« (1783) er en Inganno-sekvens udformet som en variant af progressionen faldende sekstakkordrække. Her optræder samtlige dominantpositioner i dur-form, disponerede som ufuldkomne dominantakkorder:



17. Udtrykket Inganno forekommer bl. a. i Joseph Drechslers »Harmonie- und General-Bass-Lehre«, Wien 1816, s. 84 par. 113.

I wienerklassisk og romantisk harmonik forekommer sekvensmønstret snart i skikkelse af bredt udformede figurative kæder (se f. eks. Waldsteinsonatens afsluttende Prestissimo takt 9–16 og 43–54), snart i hurtigt progresserende positionsfølger (slutsatsen af Beethoven-sonaten Op. 54 og Schubert-sonaten, D-dur Op. 53, den afsluttende Rondo):



6. *Nedadgående kvintfølger i faldende tertstrappe.* Mønstret, der kan beskrives som en følge af korsvist faldende kvinter, er i sin struktur nært beslægtet med den nedadgående kvintsekvens. I efterfølgende eksempel, en 5-leddet sekvens fra Bachs orgelpræludium i a-mol (BWV 569), er samtlige positioner i rækken disponerede som grundstillingsakkorder og giver derigennem et billede af sekvensens struktur; den tilgrundliggende kvintfølge a-d-g-c (takt 1-2, 4 og 6) er udbygget til en tertstrappe-følge ved indskydelse af positionerne fis-h og h-e (sekvensens andet og fjerde led):



Tertstrappe-kvintsekvensen indtager ikke sjældent den sædvanlige kvintsekvens' plads. Et eksempel ses i slutsatsen af Beethoven-sonaten Op. 14 nr. 1. Forløbet fra dobbeltstregen takt 47 bringer først en Rosalie, der med de stigende kvartfølger d-g, e-a, fis-h fører fra g-dur til h-mol, hvor der kadencerer. Fra optakten til takt 58 og frem til takt 66 følger derefter tertstrappe-kvintsekvensen, der med positionerne fis-h, d-g, h-e fører over til e-mol. Sekvensens hyppige anvendelse har tydeligt sin baggrund i, at følgen lader sig kombinere med en trinvis nedadgående basgang, hvilket fremkommer, når dominantpositionerne optræder som tertskvart-akkorder eller ufuldkomne dominanter, hvad netop er tilfældet i det nævnte eksempel fra Beethoven-sonaten (basgangen h-a-g-fis-e, takt 58–66) eller i den citerede sekvens fra Schu-

berts c-mol sonate (eks. 2, takt 1). Det efterfølgende eksempel, fra sidetema-gruppen i første-satsen af sonaten Op. 10 nr. 1 (takt 32), viser en for Beethoven typisk udformning af sekvensen; her er de enkelte led i kæden udvidet til en 4-akkord-følge svarende til basstemmens føring i trinvist nedadgående grupper:

35

es-as c-f

as: D₂ - T₃ D_{3/4} - T f: D₂ - T₃ D_{3/4} - T

10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17.

as-des

des: D₂ - T₃ D_{3/4} - T es: Dalt. D D D

I et andet tilfælde udviser enkeltleddene seks hurtigt forløbende akkordskift som det ses i Op. 54-sonatens første sats (takt 44); også her er det basstemmens trinvis mønster, der så at sige retningsbestemmer sekvensforløbet:

36

es-as c-f as-des

as: D - T f: D - T des: D - T

Endnu et eksempel af mere kompliceret art skal belyses, en sekvens fra indledningsrecitativet i Mozarts »Idomeneo«. ¹⁸

18. Citeret efter Finn Höffding: »Harmonilære« AII, s. 49.

37

es-as c - f f-b d- g g-c e a

as: $\text{D}_5^{\text{c-T}}$ b: Ba - D c: $\text{D}_5^{\text{c-T}}$ d: Ba - D

Som analysen viser bevæger toneartsplanerne sig sekundvis opad: b-c-d. Sammenstilles de to sidste akkorder i hvert af de tre led, genkender man Rosalien, hvad også den kromatisk opadgående linie i overstemmen indikerer. Sekvensen er bygget op over DDalt-D progressionen, altså samme variant som i det tidligere citerede eksempel fra »Tristan« – forspillet (eks. 19). De enkelte led udviser derimod i deres grundstruktur to faldende kvintfølger i nedadgående tertstrappe, for primærleddets vedkommende: es-as, c-f. Med begyndelsen af andet led forlades imidlertid tertstrappen til fordel for kvintfølgen f-b. Progressionen kan således betragtes som en blandingstype, en kvintsekvens, hvor kun hvertandet led er udbygget med en tertsindskudt kvintfølge, en form der tydeligt belyser, hvor nært de to sekvenstyper er beslægtede.

Med hensyn til tertstrappe-sekvensens tonale motivering er det primært paralleltoneartsfænomenet, der dikterer progressionens retningsforløb, idet det er reglen, at sekvensens to første led modulerer fra en given dur-toneart til dens parallelle mol. Se sekvensen eks. 35. Primærleddets slutakkord, as-dur positionen, svarer således til Tp i forhold til det efterfølgende leds f-mol. Anderledes ved sammensyningen mellem andet og tredje led (takt 9–10); her udviser progressionen akkorderne f-mol – as-dur – des-dur, altså svarende til des: III-V-I. Denne vending ses ikke sjældent i ikke-sekvenserende kadencedannelser til trods for at den funktionelle sammenhæng mellem følgens to første akkorder ikke er direkte indlysende. Det er derfor tænkeligt, at det netop er via sådanne tertstrappe-sekvenseringer, at vendingen har vundet hævd.

7. Opadgående kvintfølger i stigende tertstrappe

Sekvensen erstatter Tertstrappe-Rosalien's opadgående kvartfølger med opadgående kvintfølger, og er en direkte spejlvending af den foregående sekvenstype. Progressionen er yndet i romantikkens harmonik og ses f. eks. i César Francks orgelkorale i e-dur:

38

1 2 3 4 5 6

g: S — T h: S — T es: S — T

Sekvensens positionsfølge bryder i sidste led ud af udgangstonearten (as-es i stedet for g-d), da leddene begge gange forskydes en stor terts opefter svarende til toneartsplanerne g-h-es (jvnf. Schubert-sekvensen, eks. 2); sekundakkorden sidst i anden takt danner den funktionelle bro mellem første og andet led, da den fungerer som h-mols DDalt; på samme måde repræsenterer sidste akkord i takt 4 es-durs DDalt, men positionen optræder begge gange som mol-akkorder, en form som også ses i ikke-sekvenserende forbindelser, bl. a. netop hos César Franck.

Sekvenstypen med dens korsvis stigende kvintfølger er ikke mindst karakteristisk for Wagners harmonik; den danner så at sige et akkordisk grundmotiv i »Tristan«s slutscene, Isoldes Liebestod, som allerede indledningstakterne viser:

39

1. 2. 3. 4.

as - es ces b ces - ges d cis

as: T - D h:alt D ces: T - D h:alt D

5. 6.

d - a f - c

d: T - D f: T - D

De opadgående kvintfølger i takt 1, 3, 5 og 6 danner sekvensens grundstruktur; til forskel fra store-tertsfølgerne i det foregående eksempel forskydes leddene i tilfældet her konsekvent i et lille-terts interval og danner dermed et tertstrappemønster, der svarer til en brudt, formindsket septimakkord: as-ces-d-f. Primærleddets toneart høres tydeligt som as-dur, og det præges af det udtryksfulde opsving til 4-positionsakkorden $\overline{DD}$ alt. Akkorden forbereder samtidig overgangen til sekvensens andet led, hvor den igen høres, nu som T i ces-dur. En tilsvarende rolle spiller d-dur akkorden, takt 4, der formidler overgangen til sekvensens to sidste afkortede led. Et typisk træk er de halvtrinsfølger, der sammenbinder akkordprogressionerne. I følgen mellem første og anden takt »funktionaliseres« opsvinget D - $\overline{DD}$ alt med de modsatrettede halvtrin c-ces, b-ces, og tilsvarende mellem tredje og fjerde takt: es-d, des-d. I overgangen mellem sekvensens tredje og fjerde led tilvejebringer følgerne cis-c og e-f samt fællestonen i bassen en slags quasi-funktionel sammenknytning, der ikke sjældent ses i romantisk harmonik.

8. Nedadgående kvarter i faldende sekundtrappe

Mønstret har den faldende sekundtrappe tilfælles med kvint-sekvensen, men erstatter for hvert af trinene i trappen det nedadgående kvintskridt med et nedadgående kvartskridt, subsidiært et opadgående kvintskridt. Sekvenstypen forekommer allerede i den tidlige barok (Philip Rosseter: »And would you see my Mistris face«, 1601):



Lutakkompagnementets akkordrække klinger med en egen karsk djærvhed, men følgen har næppe kunnet accepteres efterhånden som dur- og moltidens høremåde har vundet terrain – sekundtrappens formidlende indskudsakkorder danner i sig selv en sekundtrappe, men resulterer samtidig i en kæde af latente kvintparalleller (mellem første og anden akkord a-c i forhold til d-f og mellem anden og tredje c-g, f-c o.s.v.).

Schubert anvender sekvensen i slutsatsen af a-mol sonaten Op. 143, her som den optræder i satsens koda – de indskudte D - $\overline{DD}$ -følger får én knap til at glemme sekundtrappens parallelførte grundakkorder.



Wagner har dog formået at udforme sekvensmønsteret på mesterlig vis, som det ses i forspillet til tredje akt af »Tristan«:



Man genkender sekvens-urformen med dens faldende række af sekstakkorder; de ses i anden halvdel af takterne 1-4. Overstemmens septim-sekst forudhold er også til stede, men betinget af understemmens nedadgående halvtrinsfølger, der indtræder samtidig med septimforudholdenes opløsning, tvinges melodilinen nedefter i en heltonefølge: as-ges }_{ges} - e|e-d. Man kunne opfatte progressionen som en kvintsekvens, der i så fald måtte udgå fra en b-mol akkord først i anden takt, men derved ville primærleddets positionsfølge as-b differere fra de faldende kvintskridt i de to efterfølgende led. En relevant høre-møde må derfor være at opfatte primærleddets akkordfølge som progressionen as: T-D, der derefter sekvenseres sekundvis nedad: as-es, ges-des, e-h, hvorved meloditonen as først i anden takt kommer til at fungere som forudholdstone analogt med tonerne ges=fis og e i de to efterfølgende takter. Også sekvensens afvikling er yderst raffineret; akkordfølgen i fjerde takt synes at pege mod ges-mol (ges: S-D), men i stedet permuterer des-dur positionen og videreføres som altereret vekseldominant i f-mol, hvorved sekvensen, der indledes i as-dur, munder ud i dennes paralleltoneart.

9. Sekvenser bygget over ikke-kvintbeslægtede progressioner

De i det foregående behandlede sekvenstyper er de hyppigst forekommende. I samtlige tilfælde har primærleddet udvist en følge af to kvintbeslægtede positioner (D-T, S-T eller disses omvendinger, samt vendinger som DD - D eller DDalt-D), et akkordpar som enten alene eller udbygget med supplerende akkordpositioner, dannede udgangspunkt for sekvensfølgen.

Som vist lader denne hovedgruppe sig opdele i 8 enkelt-typer: fire nedadgående sekvensformer, hvor mønstret enten udviser en sekundtrappe eller en tertstrappe og hvor den centrale kvintprogression enten progresserer nedad eller opad (den faldende kvintsekvens samt de under 6, 8 og 5 anførte typer), og analogt hermed fire opadgående sekvensformer (1, 3, 4 og 7). Dertil kommer de afledte typer, hvor den diatoniske sekundtrappe er erstattet af en kromatisk følge (den kromatisk faldende eller stigende kvintsekvens, samt den under 2 omtalte kromatiske Rosalie).¹⁹ Hvor det gælder sekvensdannelser, der er bygget over ikke-kvintbeslægtede positionsforbindelser, så udgør denne gruppe så tydeligt et mindretal, og den er først og fremmest typisk for romantisk og især senromantisk harmonik.

Først skal dog en positionsfølge omtales, der allerede forekommer i det tidlige 1700-tal. Den ses i flere tilfælde i Bachs koralharmoniseringer og udviser en række af tre til fire akkorder, der bevæger sig sekundvis opad, ganske som en uformidlet sekundtrappe; progressionen, der tydeligt er sekventisk betinget, ses f. eks. i koralen »Es ist genug« i den affektprægede indledningsfrase:

43

a: T — D
h: [S — D
cis: [S — D D — T

De tre sidste akkorder i første periode, der svarer til grundtonefølgen e-fis-gis, er som forventet disponerede i omvendning med akkordtertsen som bastone, og kvintparallelterne er undgået ved hjælp af stemmekryds. Mønstret bygger på S-D progressionen, hvor D-positionen to gange permuterer til S og derved forskyder tonalitetsplanet sekundvis opad: a-h-cis.

Også i romantikkens harmonik dyrkes samme sekvensmønster, som f. eks. i Wagners forspil til tredje akt af »Tannhäuser«:

44

b c d g

f: S g: [D D T

19. En kromatiseret afledning af den under 8 anførte sekvenstype vil muligvis kunne påvises.

47

es: Dalt. — D₄ cis: Dalt. — D₄ h: Dalt—
D₄ a: Dalt - D₄ D

Romantikens sekvensdannelser er ikke sjældent udformet med stor harmonisk fantasi, en kunst ikke mindst Rich. Strauss mestrer med virtuositet, som f. eks. i følgende passage fra Rosenkavalier-valsens:

48

es: 5 — Dalt h: 5 — Dalt[s7 es: Dalt.
5. 6. 7.

Den to-leddede sekvens henter sin akkordfølge et stykke tilbage i kadence-mønstret, idet det er følgen S-DDalt, der sekvenseres i faldende tertstrappe; de to led er nært funktionelt sammenknyttede, idet ces-positionen i anden takt danner overkvint til den efterfølgende subdominant i h-mol og altså repræsenterer en enharmonisk omskrivning af h-mols SD. Ligeså raffineret og overraskende er den modulatoriske tilbagevenden til udgangstonearten; akkorden på 2-slaget i fjerde takt, der har e som grundtone, videreføres som Dalt i es-dur der i tritonus-følge går videre til D og derefter T. Følgen Dalt-D-T kendes allerede i klassisk harmonik eller f. eks. hos Chopin (slutkadencen i c-mol Præludiet), men forskellen er, at Dalt-akkorden i tilfældet her optræder i en ikke på forhånd stabiliseret tonalitet, men viser vej ind i es-dur tonearten. Til slut skal endnu et sekvensmønster omtales, hvis struktur er af mere specifik art, men som har sin rod i 1700-tallets harmonik, den såkaldte:

10. *Teufelsmühle*. Navnet er første gang anvendt af E. A. Förster i hans »Anleitung zum General-Bass« (Wien 1805), hvor han taler om »die sogenannte Teufelsmühle«, en udtalelse der viser, at betegnelsen er af ældre dato.²¹ Sekvensen omtales da også allerede i 1776 af Abt Vogler i hans »Tonwissenschaft und Tonsetzkunst«, og i 1802 giver Vogler i sin bog »Handbuch zur Harmonielehre« et eksempel på progressionen,²² som så Förster tre år senere citerer, samtidig med at han tilføjer følgende kommentar: »...welche, wie man sieht, aus dem charakteristischen und enharmonischen Septimen-Accorde und dem Quart-Sexten-Accorde bestehet«:



21. Förster s. 88 § 93.

22. G. J. Voglers teoretiske værker er på mange måder interessante; under hans korte ophold i København 1800–1801 udkom hans bog »Choral-System« (Kbh. 1800), hvor romertalsbecifringen første gang er anvendt, samme analyseprincip som Gotf. Weber sytten år senere lægger til grund i sin »Versuch einer geordneten Theorie«, Mainz 1817.

Et typisk kendemærke er sekvensens kvartsektakkorder og kromatiske basgang, der her er *opadgående*. Som den tilføjede analyse viser, består rækkens enkeltled ikke som normalt af to akkorder, men af tre, hvoraf den midterste er den gennemgående kvartsektakkord. Som regel placerer denne akkord sig mellem to 3-positionsakkorder, hvad også er tilfældet her, nemlig DD₉ og DDalt. De toneartsplaner sekvensen gennemløber bestemmes lettest af ♯-akkorden, idet dennes grundstilling svarer til det pågældende leds tonica-position. Som man vil se følger sekvensen en stigende tertstrappe, og forskydningen sker hver gang i lille-terts-intervallet, hvorved modulationsfølgen svarer til den formindskede septimakkords akkordtoner: d-f-as-h-d-f. Funktionelt danner følgen en sammenhængende række, idet DDalt akkorderne svarer til det efterfølgende leds S₇-position.

Et kortere brudstykke af akkordfølgen forekommer allerede i Matthæuspasjonen, i recitativet »Und siehe da« på ordene »Und die Erde erbebete«.²³

50

The Rose Tree

g: S #g 6 D - T g: D - T

Den med klamme markerede akkordfølge er »kimen« til djævlemøllen; progressionen videreføres i to Rosalie-led, c-f, d-g. Akkordfølgen der er beslægtet med den såkaldte Lamento-kromatik, anvendes ikke sjældent i forbindelse med et stærkt affektpræget udtryk, som f. eks. af Mozart i Don Giovanni-finalen på kommandantens replik »rispondimi«.

Op på år 1800 optræder sekvensen med tiltagende hyppighed.²⁴ Det synes især at være Ph. Em. Bach der med sin stærkt ekspressive harmonik har bragt sekvensen i focus, og som derigennem har dannet forbillede, ikke mindst for Mozarts vedkommende.

Teufelsmøhlen forekommer et antal gange i Ph. Em. Bachs samling »Für Kenner und Liebhaber«; nedenstående eksempel viser progressionen som den ses i C-dur Fantasien fra samlingens femte del (1785). Sekvensen fremtræder i melodisk udformning, et træk – kombination af tematik og sekvens – som genfindes hos Beethoven:

23. Jvnf. Seidels ovenfor citerede artikel, s. 290.

24. Jvnf. de mange af Seidels anførte eksempler s. 287f.

51

1 2 3 4 5

6 7 8 9 10

(des: G) Dalt S T D

Efter afslutningen af sekvensens andet led synes akkorden i ottende takt, der har fis som grundtone, at ville fortsætte sekvenseringen endnu en lille terts højere, men positionen videreføres ikke som vekseldominant i e-mol, men som dominant i den afsluttende h-mol frase.

Djævlemølle-sekvensens basgang har i de foregående tilfælde været opadgående, men Förster bemærker udtrykkeligt, at akkordrækken han anfører (eks. 49) også kan læses bagfra.²⁵ Den kromatiske føring i understemmen og lille-terts modulationsfølgerne kommer derved til at forløbe i nedadgående retning. Tilsvarende vil også sekvensleddenes tre akkorder optræde i modsat rækkefølge: DDalt-*i*-DD₉.

Også denne nedadgående type forekommer hos Ph. Em. Bach, bl. a. i den førnævnte C-dur Fantasia. I et andet tilfælde, A-dur Fantasiaen fra fjerde samling af »Für Kenner und Liebhaber« (1783), optræder progressionen i en varieret, udbygget skikkelse, et træk som også ses i den form sekvenskæden senerehen kan udvise; her er det en DDalt-akkord som er indskudt både i første og andet sekvensled, henholdsvis som leddets sidste og næstsidste position (de to med kryds markerede akkorder):

25. »Sie kann auch zurück gespielt werden«. Förster s. 88. I J. Drechslers »Harmonie- und Generalbass-Lehre«, Wien 1816, findes et eksempel, der både viser den opadgående og nedadgående Teufelsmühle, betegnet: »Ein chromatischer Satz« (s. 77).

52

d: D₂ a: [T] 5 - - - Dalt. 4 D₉ Dalt

(a:) fis: [T] 5 - - - 4 Dalt es: [T] 5 Dalt. D

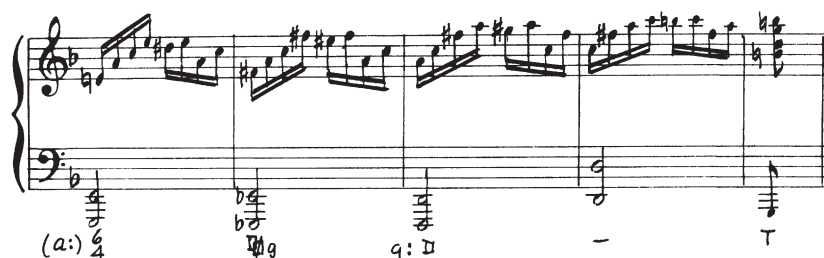
Hos Beethoven er djævlemøllen ikke ualmindelig. Den dukker op i værkerne fra omkring 1800, tilsyneladende første gang i kvartetten op. 18 nr. 6, hvor den i »Malinconia«-satsens koda forekommer i 2-leddet, opadgående skikkelse, derefter i anden symfonis første sats og tillige i »Eroica«-finalen.

At Beethoven kan have stiftet bekendtskab med sekvensfølgen gennem sit nære venskab med den 22 år ældre Förster, kan i høj grad være tænkeligt. Han beundrede Försters strygekvartetter og synes direkte at have fået teoretisk vejledning hos ham – et sted kalder han ham direkte »den gamle mester«;²⁶ så det forhold at generalbasskolen først forelå udgivet år 1805, behøver ikke at tale i modsat retning. At Beethoven, som f. eks. i Op. 54-sonatens anden sats, helt nøjagtigt følger Försters paradigme, kunne tyde på, at inspirationskilden her har været den primære:

53

c: Dalt 4 D₉ a: Dalt

26. Bekkers Beethoven-biografi s. 472 og MGG IV spalte 455.



Teufelsmühle-sekvensen med dens virkningsfulde stigende eller faldende kromatiske basgang dyrkes selvsagt også i romantisk harmonik. I Chopins fire ballader forekommer den i to tilfælde, begge gange som opadgående type; men helt så regelret som hos Beethoven er sekvensen ikke udformet, hvad efterfølgende citat fra g-mol Balladen Op. 23 viser:



Understemmen bevæger sig halvtrinsvis opad fra fis til c med skift for hver halvnode. Sekvensens grundmønster (markeret med de underste klammer) brydes på virkningsfuld måde af melodien sekvensering, der som fraseringsbuerne viser opdeler forløbet i tre, hvad yderligere understreges af de med kryds angivne forslagsakkorder.

I virkeligheden er Wagner mere klassisk i sin udformning af mønstret. Et typisk eksempel ses i et af de store højdepunkter i Isolde's Liebestod, hvor sekvensen afstedkommer en kraftfuld spændingsforøgelse som kronen på en bredt udformet stigning:

55

1. 2.

g — fis f — e dis —

h: Dalt — D a: Dalt. gis: Dalt

3. 4. 5. 6.

(gls) — fis: [D] Dalt 4 Dalt 5 Dalt 4 Dalt

7.

h: Salt b5 Dalt. D S D D T

Dette brudstykke af et større samlet forløb indledes af en nedadgående, kromatiseret kvintskridtsekvens, hvis sekundtrappe svarer til toneartsplanerne h-a-gis; gis-durs dominant (grundtone = dis) der indtræder i anden halvdel af takt 2, fastholdes i tredje takt og permuterer i første halvdel af takt 4 til tredie-dominanten i fis-mol, hvorved progressionen føres over i mølle-sekvensen, hvis to led er markeret med klammer. Man vil bemærke at sekvensen ikke som ellers nedadforskyder toneartsplanet en lille terts, men derimod en stor terts, hvilket beror på, at h-positionen på sidste fjerdedel i takt 5, i stedet for at permutere til DDalt i dis-mol, videreføres som trediedominant i d-mol; som det ses af klammerne, er således begge sekvensled udvidet, så de består af i alt fire akkorder: DD - DDalt - 4 - DDalt. Også progressionens tilbagevendende til sin udgangstoneart h-mol, er af overraskende og prægnant virkning; akkorden sidst i takt 6, der har ais som grundtone, permuterer til ledetonepositionen i h-mol, Salt, der over DDalt fører til D; denne kadenceform, hvor både S

og DD-positionerne optræder i deres tritonus-afledning, ses med tiltagende hyppighed i romantisk harmonik, udover hos Wagner desuden hos f. eks. Grieg og Rich. Strauss.²⁷

Som eksempel-rækken i det foregående har vist, er sekvensdannelser i forskelligartede udformninger et karakteristisk og ikke uvæsentligt træk i dur- og mol-tidens harmonik.

Sekvensprincippet indebærer en række progressionsformer, hvor det analogi-dannende fænomen så tydeligt er det primære og hvor akkordfølgen i visse tilfælde vil kunne mangle normal funktionel sammenknytning. Et studium af den funktionelle harmoniks sekvensteknik er derfor, ikke mindst ud fra et analytisk aspekt, i stand til at forøge forståelsen overfor visse givne harmoniske strukturer, og det belyser samtidig et udviklingsmæssigt træk, tilstedeværelsen af visse karakteristiske progressionsmønstre, der på bemærkelsesværdig vedholdende måde bibeholder deres aktualitet gennem dur- og mol-harmonikkens vekslende stilfaser.

27. Se f. eks. Griegs klaverkoncert, første sats takt 13–14.