

Hvem er altereret?

Historisk motiveret argument for en kopernikansk vending i funktionsteorien

Indledning

"Kan musikteori være historisk", spørger J. Ph. Sprick i 2010 i en artikel i det tyske *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*¹ og berører derved en problemstilling, som ifølge forfatteren spiller en central rolle i nyere tysk teori.² Det er spørgsmålet, hvorvidt en historisk og systematisk tilgang til et musikalsk emneområde kan spille sammen. Om f.eks. en historisk tilgang kan bruges til at begrunde elementer i et systemisk udformet musikteoretisk system. Forudsætningen herfor er først og fremmest at "erkende de herskende systematikkers historicitet",³ dvs. at teoriens udøvere har en bevidsthed om de benyttede begrebsers historiske kontekst og – ikke mindst – om de alternativer, den herskende skole har fravalgt.

Når en sådan tilgang ikke er selvfølgelig, skyldes det en iboende modsætning mellem musikhistorisk og musikteoretisk praksis, eller mellem historie og systematik.⁴ Carl Dahlhaus anfører, at man, når man i musikteoretisk sammenhæng forsøger at genetablere historiens funktion inden for musikteoretiske begrundelser, ligefrem kan støde på en nærmest tvangspræget afvisning.⁵ For at "begrunde teori historisk betyder i grunden, at man frarøver teorien netop den fordring, der bærer den som teori,"⁶ nemlig, at dens udsagns gyldighed er systemisk og ikke historisk betinget. Inddrager et musikteoretisk system historien, er det oftest for at vise, hvorledes den gældende teori er en skærpelse og præcisering af disse tidligere teorier.⁷ Historien bliver en dimension, hvori man søger "efter forgængere, for at legitimere

1 Jan Philipp Sprick, "Kann Musiktheorie >historisch< sein?," *ZGMTH Sonderausgabe* (2010): 145

2 Sprick, "Kann Musiktheorie," 145.

3 Ibid., 149: "[...] die Historizität gängiger Systematiken zu erkennen".

4 Ibid., 145.

5 Carl Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, Bind 10, første del i *Geschichte der Musiktheorie*, ed. Frieder Zaminer (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 1984), 57: "Versucht man dagegen, die Funktion der Geschichte innerhalb musiktheoretischer Rechtfertigungs- und Begründungszusammenhänge zu rekonstruieren, so ist das auffälligste Phänomen, auf das man stößt, eine geradezu obsessive Tendenz zur Abwehr historischen Denkens." – Alle oversættelser af tysk og fransk er mine egne med mindre andet er angivet.

6 Dahlhaus, *Die Musiktheorie*, ibid.: "Theorie historisch zu erklären bedeutet im Grunde, sie des Anspruchs zu berauben, von dem sie als Theorie getragen wurde."

7 Dahlhaus, *Die Musiktheorie*, 58.

sin egen" teori.⁸ Et eksempel er Hugo Riemanns teorihistorie. Han skriver selv om sin gennemgang af teorien fra Rameau frem til Riemann, at den kan forstås som en "regnskabsaflæggelse for oprindelsen" til funktionsteorien.⁹ Det er i det perspektiv hele hans teorihistorie er skrevet. Som Riemann formulerer det: Kun "de [teoretiske værker], som opnåede nævneværdig betydning for Tonesatsteoriens [læs: funktions-teoriens] udviklingshistorie, ligegyldigt om det er i positiv (befordrende) eller negativ (hæmmende) forstand, kan interessere os."¹⁰

Skønt ånden er en ganske anden, kan samme princip genfindes i de to udgivelser, som Sprick¹¹ ender med at fremhæve som eksemplariske for inkorporering af historisk argumentation i en teoretisk systematik: Daniel Harrisons¹² teori om skalatrinfunktioner og David Kopp's¹³ teori om mediantfunktion. Hos begge forfattere gennemgås de historiske forudsætninger, som deres teorier er opstået af. Ikke for at fremstille deres egne teorier som en renere udfoldelse af det, tidligere teorier ikke magtede selv at formulere, men for at vise, at musikteoretiske systemer stadig er historiske fænomener, der ikke opstår i et vakuum.

En anden måde at inddrage historien finder man i Diether de la Mottes Harmonielehre,¹⁴ der prætenderer at udlede sine teoretiske udsagn af den musikalske empiri. Den historiske 'begrundelse' af teorien, man her ser eksemplificeret, synes umiddelbart forbilledlig: Teorien fremgår tilsyneladende umiddelbart af den musikalske praksis, eller den prætenderer at 'destillere' denne praksis. Problemet er blot, at det ikke kan lade sig gøre. For at beskrive musikalske fænomener, behøves en *teori*, igennem hvilken observationerne begrebsliggøres. Som Martin Bresnick skriver i sin anmeldelse af de la Motte: "Obviously, compositions themselves, while certainly evidence of certain harmonic procedures, are not at the same time sources for a descriptive language about themselves."¹⁵

8 Som Dahlhaus formulerer det i forbindelse med omtale af Schenkers teori (Carl Dahlhaus, "Was heißt Geschichte der Musiktheorie", *Geschichte der Musiktheorie ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie*, ed. Frieder Zaminer, Vol.1 (1985), 8, 37): "[...] in der Vergangenheit nach Vorläufern sucht, um die eigene Sache zu legitimieren."

9 Riemann, *Geschichte der Musiktheorie im IX-XIX-Jahrhundert*, (Berlin: Max Hesses Verlag, 2. udgave, 1920), 529: "Möge man deshalb diese historische Arbeit besonders in ihrem dritten Teile zugleich als einen Rechenschaftsbericht über die Herkunft meiner Ideen zur Theorie der Musik, ansehen [...]."

10 Hugo Riemann, *Geschichte*, 506: "Ich betrachte es nicht als meine Aufgabe, hier alle theoretischen Werke zu registrieren und zu exzerpieren: nur diejenigen, welche für die Entwicklungsgeschichte der Theorie des Tonsatzes eine nennenswerte Bedeutung erlangten, gleichviel ob im positiven (fördern-den) oder negativen (hemmenden) Sinne, können uns interessieren."

11 Sprick, "Kann Musiktheorie," 157, 158.

12 Daniel Harrison, *Harmonic Function in Chromatic Music* (Chicago: The University of Chicago Press, 1994).

13 David Kopp, *Chromatic Transformations in Nineteenth-Century Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002).

14 Diether de la Motte, *Harmonielehre*, (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1976, 13. udgave 2004).

15 Martin Bresnick, "Rezension von Diether de la Mottes *Harmonielehre*" *Journal of Music Theory* 22/2 (1978), 320, citeret fra Annegret Huber, "Reform des Musiktheorieunterrichts durch Diether de la Motte", *Musiktheorie*, ed. Helga de la Motte-Haber og Oliver Schwab-Felisch (Laaber: Laaber Verlag, 2005), 485.

Den teori de la Motte anvender, er den Wilhelm Malerske monistiske post-Riemannske model.¹⁶ Bortset fra at brugen af funktionsharmonisk beskrivelse på også det tidlige syttenhundredtals musik principielt kan anfægtes¹⁷, har den Malerske funktionsteori samme skavank, som al tysk postriemannsk funktionsteori,¹⁸ at den udelukker en funktionel tolkning af mols andettrin. Dvs. II-V-I-kadencen, som tysk funktionsteori i dur betegner Sp-D-T, er ubenævnelig i mol.¹⁹ Og som ubenævnelig bliver den i praksis også usynlig. Den rene praksis er altså på forhånd farvet af, hvad de teoretiske briller tillader som empirisk mulighed.

Den tyske teoris manglende benævnelse for mols andettrin viser, at den Riemannske forståelse af teori som en stadig skærpet forfinelse af begrebsapparatet ikke nødvendigvis holder stik. Riemann selv kunne i sit dualistiske system rent faktisk indfange og betegne det andettrin, som den monistiske version udraderede. I den henseende var Riemanns tidligere teori altså mere operationelt adækvat end den efterfølgende monistiske udlægning. Tidligere teorier kan med andre ord bruges til andet end at cementere den nutidige teoris overlegenhed. Tidligere teorier kan korrigere nutidige teorier, idet den tidligere teori kan indeholde tolkningstilgange, der tillader forståelsesmuligheder, som er fraværende i en senere teori. I forbindelse med teorier som funktions-teorien, hvis primære objekt er en musiktradition, der ligger over hundrede år tilbage i tiden, er det særlig oplagt at undersøge, hvordan teoretikerne hørte og opfattede deres samtids musik. Ikke mindst fordi de komponister, der skrev musikken, jo netop var skolet i den på den tid tilgængelige teori, hvorved den teoretiske indsigt tillige kunne kaste lys over det håndværksmæssige aspekt af komponistens tilgang til musikken.

Et andet aspekt kan være, at en historisk undersøgelse kan belyse teoriens terminologi, ved at undersøge, hvorledes de forskellige begreber tidligere er blevet tolket og brugt. Dermed ikke sagt, at tidligere begrebsforklaringer *per definition* er mere *rigtige*

16 Wilhelm Maler *Beitrag zur Harmonielehre* (Leipzig: F.E.C. Leukert, 1931). Om Malers altafgørende betydning for efterkrigstidens Tyskland kan man læse hos Ludwig Holtmeier, "Von der Musiktheorie zum Tonsatz" *ZGMTH* 1/1 (2003), 11.

17 Huber, "Reform," 483.

18 Se også Hermann Grabner *Die Funktionstheorie Hugo Riemanns und ihre Bedeutung für die praktische Analyse* (München: Otto Halbreiter Musikverlag, 1923).

19 For enhver teori gælder det, at der er områder den er blind for. Problemet er når en harmonisk teori er blind for en central harmonisk vending. Allerede forsiden af 13. udgave (udkommet så sent som i 2004), der viser trintal og funktionsbenævnelser for akkorderne i dur- og mol-skalaen, udstiller de la Mottes blindhed: Mols II og III har ingen funktionsangivelse tilknyttet. Særligt den manglende benævnelse for mols II. trin er et problem. Både Carl Dahlhaus (*Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Bind 2 i *Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft* (Kassel: Bärenreiter, 1968), 47-48) og senere Ludwig Holtmeier ("Grundzüge der Riemann-Rezeption", *Musiktheorie*, ed. Helga de la Motte-Haber og Oliver Schwab-Felisch (Laaber: Laaber Verlag, 2005), 240), adresserer dette problem, som de benævner henholdsvis teoriens "blinde plet" og "sorte hul".

Dansk teori har i mange år haft samme problem, som dog løsnedes ved Larsen/Maegaards definition af stedfortræderbetegnelsen, som *enhver akkords* akkordkvints udskiftning med den skaleegne sekst. (Teresa Waskowska Larsen og Jan Maegaard *Indføring i Romantisk harmonik* (København: Engstrøm & Sødning, 1981), 29). At denne tolkning de facto udsiger, at enhver akkord en tert under en given hovedfunktion, kan forstås som dens stedfortræder er dog først blevet éntydigt kodificeret hos Rune Bech Lauesen (*Harmonilære og koralharmonisering* (Aarhus: Systime, 2002, citeret efter 3. oplag, 2013), 60).

end senere. Jens Rasmussen påpeger dette forhold i sin fremlæggelse af det, han kalder "oprindelsesargumentet": Det, at man bruger et begrebs tidligere betydning som argument for en nuværende betydning. Det kan, skriver han, "være både tankevækkende og perspektiverende, men man bør holde sig for øje, at et fænomens oprindelse i sig selv intet siger om dets funktion eller betydning i en senere sammenhæng."²⁰ Rasmussen bringer som eksempel på et sådan "oprindelsesargument" et citat af Gunner Rischel:

Der kan gives mange mærkelige forklaringer på den forstørrede sekstakkord [...]; den musikalske (og musikhistoriske) kendsgerning er, at den er en skærpelse ved ledetone, hævet 4. trin, af moltonalitetens stærkeste virkemiddel, halv-tonetrinnet fra 6. trin ned til 5.²¹

Til dette bemærker Rasmussen, at selv "hvis Rischel havde ret i, at den pågældende funktion i sin oprindelse er et produkt af en alteration af en subdominantisk funktion, er det ikke i sig selv et gangbart argument for, hvordan den fungerer i en senere stilkontekst."²²

Skønt Rasmussens argument lyder tilforladeligt, åbner det dog for spørgsmål. For hvad menes med en *senere stilkontekst*? Skal den senere stilkontekst forstås som en senere tids musik, rejser spørgsmålet om præcis, *hvornår* Rischels definition af denne akkord var gældende. Emnet for Rasmussens afhandling er Johannes Brahms' musik, så hvis denne musik er den "senere stilkontekst", må Rasmussen mene, at Rischels definition kun kan være gyldig, hvis den appliceres på musik skrevet indenfor rammerne af den stilperiode, der gik forud for Brahms'. En "senere stilkontekst" kan imidlertid også forstås teoretisk, som udtryk for en senere tids teoretiske system, der muligvis ikke kan inkorporere denne akkordforståelse. Men at et teoretisk system ikke kan inkorporere særlige forståelser, gør ikke automatisk disse forståelser irrelevante. II-V-I-kadencen i mol ophørte ikke med at optræde i den dur-mol-tonale musik, bare fordi den tyske teori ikke kunne benævne den.

Man må spørge omvendt: Kan vi overhovedet tillade os, *ikke* at undersøge tidligere tiders tolkninger? Som et tjek, om vores nutidige praksis nu også – som i Riemanns ideologi – virkelig repræsenterer den ypperste tilgængelige forståelse af de musikalske fænomener. I funktionsteoriens tilfælde de *harmoniske* fænomener. Kan vores musik-teoretiske praksis holde til *ikke* igen og igen at undersøge sine rødder, til *ikke* at være historisk?

Med udgangspunkt i det spørgsmål Rasmussens kommentarer til Rischels historiske akkorddefinition rejser, skal i det følgende laves en historisk undersøgelse, af den akkord, det drejer sig om, akkorden, der i dansk teori (bl.a.) går under navnet 'den altererede vekseldominant'.

20 Jens Rasmussen, *Harmonik og tonalitet I Brahms' sene klaverværker og "Vier ernste Gesänge" med henblik på den funktionsanalytiske metodes anvendelighed i forhold til såkaldt romantisk harmonik*. (Aarhus Universitet: Konferensafhandling, 2011), 66-67.

21 Gunner Rischel, "Tonal analyse", *Musik og Forskning* 14 (1988-89): 120.

22 Rasmussen, *Harmonik*, 67.

Undersøgelsen falder i to dele: En teknisk teoretisk undersøgelse af akkordens fremstilling i dansk teorilitteratur, samt en historisk fortællende del, der sammenfatter hvad, teoretikere har skrevet om akkorden fra 1716 (den første beskrivelse jeg har kunnet finde) og frem til 1933, hvor den første dansk forfattede præsentation af funktionsteori udkommer.

Det skal vise sig, at undersøgelsen af det historiske (såvel i dansk teori som tidligere tiders) fundament for Rischels fremstilling fører til to centrale spørgsmål:

1. Hvilken grundtone skal man rettelig tilskrive den altererede vekseldominant?
2. Hvilke af akkordens toner bør betegnes 'altererede'?

Afslutningsvis diskuteres hvilke implikationer de forskellige akkordtolkninger kan have for akkorden såvel som for det teorisystem, den indgår i. Midterdelens historiske fremstilling overskrider åbenlyst langt det nødvendige, for de afsluttende konklusioner. Det gør den, fordi jeg mener, at denne historiske indsigt har en selvstændig egenverdi. Det er elementært spændende, at – som i en tidsrejse – få lov til at nærmest krybe ind i hjernen hos mennesker, der levede for 300 år siden, og høre hvordan de oplevede verden. Eller i dette tilfælde den akkord, vi kender som altereret vekseldominant.

Den konkluderende tese er, at det vil være mest redeligt at operere med et funktionstontalt system baseret på akkorderne på skalaens 1., 2. og 5. trin. I denne forstand lægger teksten sig i direkte forlængelse af de tiltag til kritik af funktionssystemet, som har kunnet findes i tidligere artikler af Povl Hamburger og Gunner Rischel, samt implicit i Jørgen Jersilds positionsteori.²³

Dobbeltaltereret Vekseldominant

Akkorden, hvis tolkning er genstand for denne undersøgelse, optræder som regel i mol og som regel lige før et dominantforudhold, hvor den med sin karakteristiske lyd indvarsler kadencen. Den optræder i tre forskellige versioner. Disse har en engelsk tradition²⁴ givet navnene 'Tysk', 'Italiensk' og 'Fransk'. Sideløbende hermed betegnes treklangsversionen ofte efter dens generalbasbetegnelse som 'forstørret sekstakkord', og firklangsversionerne som henholdsvis forstørrede tertskvart- og kvintsekt-akkorder:

23 Der henvises til disse tekster efterhånden som referencerne dukker op i teksten. Hele nærværende tekst er i øvrigt et pilotprojekt for en større afhandling om dansk teori i historisk og international belysning som p.t. er under udarbejdelse.

24 Betegnelserne 'italiensk', 'fransk' og 'tysk' for de tre former af vekseldominanten er i den betydning vi i dag bruger begreberne ifølge Daniel Harrison ("Supplement to the Theory of Augmented-Sixth Chords", *Music Theory Spectrum* Vol. 17, No. 2 (1995), 181) tilsyneladende indført i 1806 af den engelske teoretiker og organist Covent-Gardens kirke, J.W. Callcot (citeret fra den første amerikanske udgave i 1810: *Musical Grammar*, (Boston: West & Blake, Maning & Loring, 1810), 237-39). Associationer mellem nationalitet og versioner af den forstørrede sekstakkord finder man dog langt tidligere hos både J.J.Rameau (*Traité des Accords et leur succession selon le système de la basse-fondamentale* (Paris: Duchesne, Dessain, 1764), 82), J.B.Mercadier (*Nouveau Système de Musique théorique et pratique*, (Paris: Valade, La Porte, 1777), 223) og J.B. D'Alembert ("Fondamental", *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts, et des Métiers*, ed. N.Diderot, (Lausanne og Bern: les Sociétés Typographiques, 1781, B.XIV), 866). Alle tre omtaler akkorden med forstørret sekst og tritonus

Fransk Italiensk Tysk
Tertskvartakkord Sekstakkord Kvintsektakkord

Den altererede vekseldominants tre udformninger som de vil tage sig ud i en A-mol sammenhæng, hvor de vil videreføres til toneartens dominant E-dur, evt. med et kvartsekt- eller kvartkvint-forudhold, ved at bassen bevæger sig en lille sekund nedad og overstemmen videreføres kromatisk opad. Det særlige i denne akkord, er, at det interval, der på et klaver klinger som en lille septim, her – modsat almindelig stemmeføringspraksis – opløses **udad**. Den lille septim **opfører sig**, som det, den er noteret som: En forstørret sekst. Akkorderne benævnes **enten** ved deres geografiske kælenavn **eller** ved deres generalbasbetegnelse. At sige f.eks. 'Tysk kvintsektakkord' vil anses for dobbeltkonfekt.

Som tilfældet er med mange andre af funktionsharmonikkens begreber, er der ikke absolut enighed blandt landets teoretikere om, hvorledes akkorden skal benævnes endsige forklares. Navnet har den danske litteratur forskellige versioner af, rangerende fra *altereret vekseldominant*²⁵ over *dobbeltalteret vekseldominant*²⁶, til det helt specifikke *ufuldkommen kvintaltereret vekseldominant*.²⁷ De internationalt benyttede geografiske og generalbasrelaterede navne har *ikke* fået plads i den danske Riemann-inspirerede tradition. Udover den varierende navngivning kan findes en uenighed omkring hvad begrebet *dobbeltalteret* egentlig dækker. For Povl Hamburger (1901-1972), der introducerede begrebet i 1951, betegner begrebet det fænomen, at to toner, nonen og kvin-

[f-a-h-dis], men, mens Rameau angiver, at det er den form, man finder hos franske komponister, fortæller de to andre, at denne akkord kaldes *italiensk sekstakkord* [accord de sixte itallienne]. Adskillige år senere tilskriver Francois-Joseph Fétis i sin *Traite complet de la théorie et de la pratique de l'Harmonie* (Paris: G.Brandus et S. Dufour, 1844, 8.udgave 1864), 87), nøjagtig samme akkord en *tysk* oprindelse («...c'est cette harmonie qui, de l'Allemagne, s'est introduite en France») og angiver, at det er en variation af "de italienske harmonisters" foretrukne akkord, f-a-h-d.

Det kan bemærkes, at begrebet 'neapolitansk sekst' ikke findes hos Callcot, men først dukker op hos William Crotch (*Elements of Musical Composition*, (London: Longman, Hurst, Rees, Orme & Brown), 1812), 71), hvor det optræder i umiddelbar forlængelse af Callcots geografiske betegnelser, som det derfor synes inspireret af. Mens de geografiske betegnelser for den altererede vekseldominant (fra en kulturkreds, der kender akkorden som 'den forstørrede sekstakkord') altså har eksisteret også på kontinentet, synes betegnelsen 'neapolitansk subdominant' – såvel som teoretisk fokus på denne akkordstruktur overhovedet – først at nå kontinentet (=læs: fransk og tysk musikteori) sidst i 18-hundredetallet (Hugo Riemann er én af de første tyske teoretikere, der benytter betegnelsen i *Handbuch der Harmonielehre* fra 1887, her citeret fra 5. udgave, (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1912), 114). Alligevel mener Walter Piston (*Harmony*, (New York: Norton & Company, 1944), 279), at betegnelsen er mere udbredt end betegnelserne for den forstørrede sekstakkord, som "are not universally employed and have nothing like the established usage of the name Neapolitan sixth, for instance."

25 Dette begreb finder man hos bl.a. Finn Høfding, *Harmonilære*, (København: Wilhelm Hansen, 1933), 213 ff., Svend Westergaard, *Harmonilære* (København: Wilhelm Hansen forlag, 1961), 39ff. og Larsen/Maegaard, *Romantisk Harmonik*, 21 ff.

26 Se Povl Hamburger, *Harmonisk Analyse*, (København: Aschehough Dansk Forlag, 1951), 32 og Jens Brinckers *Musiklære og musikalsk analyse, IV. Del: Harmoni*. (København: Engstrøm og Sødning, 1974), 50. Lauesen, *Harmonilære*, 100, benytter selv begrebet *altereret*, men henviser dog også til brugen af *dobbeltalteret*. Til gengæld omtaler Lauesen begrebet i forbindelse med *dominant*- og ikke *vekseldominant*- funktionen.

27 Se f.eks. Peter Wangs *Elementær Funktionsharmonik*, (København: Engstrøm og Sødning, 1995), 91.

ten, er sænkede ("fordybende") i forhold til en durseptimakkord med tilføjet stor none. Denne "fordybelse" eller *alteration* er derved "dobbelt",²⁸ en beskrivelse, der gentages af Jens Brincker (1937-) og Rune Bech Lauesen.

Jan Maegaard (1926-2012) og Theresa Waskowska Larsen føler imidlertid trang til at kaste grus i det terminologiske maskineri. Uden kommentarer eller henvisning til andres (som f.eks. Hermann Erpf (1891-1969), hvis afhandling på centrale punkter danner forbillede for deres begrebsdannelser,²⁹ eller bare deres kolleger ved universitetet, der i undervisningen praktiserer den ovenfor beskrevne terminologi) brug af begrebet, omdefinierer de det i en nærmest henkastet sætning: Hvis "en tone altereres to kromatiske trin opad eller nedad, er der tale om en *dobbeltalteration*."³⁰ Så meget desto mere besynderlig er denne redefinition, som at den følges op af en konstatering af, at dette "er et meget sjældent fænomen, alene af den grund, at den klanglige forbindelse til den ualtererede form under disse omstændigheder ofte vil være så vanskelig at gennemskue, at andre tolkningsmuligheder vil forekomme mere nærliggende."³¹ Dette kunne yderligere suppleres af funktionsteoriens ophavsmand Hugo Riemanns egen konstatering, som skrevet med markeret skrift entydigt proklamerer, at "dobbelt forhøjede og dobbelt sænkede toner er utænelige i dette becifringssystem [de funktionsharmoniske betegnelser]."³²

Bortset fra dette ubegribelige udslag af fraværende dømmekraft tilslutter Larsen/Maegaard sig i øvrigt Hamburgers og Brinckers beskrivelse af akkorden. En beskrivelse, Larsen/Maegaard ekspliciterer, er set fra en "funktionsharmonisk betragtning".³³

Andre betragtningsmåder kunne åbenbart give andre forklaringer?

En sådan anderledes betragtningsmåde er den generalbasfunderede beskrivelse af akkordens septim som en forstørret sekst. En betragtningsmåde, man bl.a. finder i engelsksproget litteratur. Maegaard nævner den selv, når han skriver, at den "forstørrede sekst optræder karakteristisk i en akkord, der ligner en dominantseptimakkord, men hvor "septimtonen" i virkeligheden er en tone, der skal opløses opad og ikke nedad som, hvis det havde været en septim."³⁴

Fremhævelsen af akkordens forstørrede sekst findes også hos Finn Høffding (1899-1997), som ser denne akkordstruktur som en måde at "*forene Mollsubdominantens nedad-*

28 Hamburger, *Harmonisk Analyse*, 17.

29 Hermann Erpf, *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neuen Musik* (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2. Udgave 1969). Erpfs bog er oplistet i Larsen/Maegaards litteraturliste uden at bogens betydning som forlæg for Larsen/Maegaard noget sted nævnes. Erpf definerer side 61 entydigt dobbeltalteration på samme måde som Riemann og Larsen/Maegaards danske kolleger. Som en klangs samtidige alteration af to forskellige akkordtoner.

30 Larsen/Maegaard, *Romantisk Harmonik*, 22.

31 Ibid.

32 Riemann, *Handbuch*, 14. Engelske citater bringes uoversat: "dass doppelt erhöhte oder doppelt erniedrigte Töne im Sinne dieser Bezifferung musikalisch undenkbar sind;"

33 Larsen/Maegaard, *Romantisk Harmonik*, 22: "For en funktionsharmonisk betragtning fremkommer den forstørrede sekst her ved, at kvinten i en durakkord bliver sænket, hvorved der opstår en forstørret sekst mellem den sænkede kvint og den store tert.[...] I klassisk harmonik optræder denne akkord karakteristisk på vekseldominantens plads og med den sænkede kvint i understemmen, og den opløses i en dominantakkord med forudhold."

34 Ibid.

gaaende Ledetone med Vekseldominantens Opadgaaende" ledetone.³⁵ Fokus flyttes hermed fra en tilfældig alteration af en dominantisk akkord til de to ledetonefunktioner, denne alteration medfører. Tredive år senere publicerer Høffding en ny udvidet harmonilære,³⁶ hvor han elaborerer på denne tanke. Han introducerer her et selvstændigt begreb, *tritonusakkord* (Tr), for molskalaens andettrin, akkorden med formindsket kvint (h-d-f). Med dette begreb kan han udfolde den implicite antagelse af formuleringen 'forstørret sekst': Nemlig, at akkordens altererede tone ikke er bastonen, men derimod den tone, der normalt ligger en sekst over bastonen (se nodeeksemplerne s. ??), den tone, der er tritonusakkordens terts. I det lys kan en akkord som f-a-h-dis tolkes som "en altereret form for [f-a-h-d], [...] en Tr₇^{<3}."³⁷ Da Høffding rubricerer tritonusakkorden som en dominantisk virkende akkord, kan han fortsætte med at konstatere, at "da Tr₇ i sig selv er dominantisk til dominanten, altså dominantdominantisk, vil det ikke være uberettiget at kalde den DD_a i det øjeblik den har fået Tr-tertsen forhøjet, [...]"³⁸ Vekseldominanten, eller "dominant-dominanten", som Høffding nu vælger at kalde den³⁹, bliver i denne beskrivelse en altereret vekseldominant fordi *en molterts hæves til en durterts*. Ikke fordi en durakkord får sænket sin kvint. Høffding sammenholder denne tolkning med den traditionelt Riemannske, som han i sidste ende alligevel vælger at hælde til:

Man kunne sige at f-a-c-dis i a-mol er en D_9D med sænket kvint [...] eller, at den er en Tr₉ med bibeholdt kvint [...], forhøjet terts og udeladt grundtone. Jeg er tilbøjelig til at vælge det første, da det er i kraft af, at det er en DD , at man kan underforstå grundtonen.⁴⁰

Selvom alterationen altså lige fuldt kan opfattes som en *kvintsænkning* af en durakkord som såvel en *tertsforhøjelse* af en formindsket akkord (en *tritonusakkord*), vælger Høffding p.g.r.a. af akkordens *dominantiske* karakter i sidste ende at følge den Riemann-baserede tolkning som kvintsænket dominant. Den knæsatte kobling af *dominantisk karakter* og *kvintsænkning* følges hermed. Begge alterationer vil dog stadig tolkes som udført på en andentrinsakkord, der optræder i ufuldkommen form. Det særlige ved akkorden er imidlertid, at skønt den tolkes som ufuldkommen, – som

35 Høffding, *Harmonilære* (1933), 212.

36 Finn Høffding, *Harmonilære. B.I og II* (København: Edition Wilhelm Hansen, 1976 B.I, 1979 B.II).

37 Tr₇^{<3} angiver en *tritonusakkord*, Tr, med septim, ₇, og hævet terts, ^{<3}: h-dis-f-a, hvor dis er fremkommet som en alteration af tertsen d.

38 Høffding, *Harmonilære* B.II, 39.

39 Denne omdøbning er i sig selv interessant. Riemann benævnte selv konsekvent akkorden som Dominantens Dominant. Begrebet "vekseldominant" findes nemlig ikke hos Riemann, men var noget Høffding indførte i sin første harmonilære, og som siden er gået ind i dansk teori som et fast begreb. Det afspejler, at Riemanns egne tekster næppe har været Høffdings eneste udgangspunkt. Begrebet findes derimod i Rudolf Louis og Ludwig Thuille's meget udbredte *Harmonielehre*, (Stuttgart: Carl Grüniger, 1907) samt Hans Mersmanns *Angewandte Musikästhetik*, (Berlin: Max Hesses Verlag, 1926) – begge bøger Høffding eksplicit henviser til, men som ikke benytter det Riemannske befiringsystem. En anden kilde kunne være Wilhelm Malers *Beitrag zur Harmonielehre* (Leipzig: Verlag von F.E.C. Leuckhart, 1931), hvor begrebet sporadisk nævnes p.30 og 36.

40 Høffding, *Harmonilære* B.II,40.

når f.eks. en altereret vekseldominant i C-mol optræder som as-c-es-fis, – så fremstår disse akkordtoner samtidig i sig selv som grundtone, terts, kvint og septim i en akkord, der umiddelbart må høres som en fuldkommen firklang baseret på mol-skalaens 6. trin.

Med et sådanne udgangspunkt i de faktisk klingende toner, uanset notation og 'funktionsharmonisk betragtning', skriver Jörgen Jersild (1913-2004), at den altererede vekseldominant, as-c-es-fis, "ikke længere [høres] som en akkordstruktur hvis grundform består af tonerne d-as-c-es-fis, den henføres i vor perception til et langt enklere mønster, en septimakkord, der har tonen as som grundtone og altså har sin position på skalaens bVI-trin en stor terts under tonica-tonen."⁴¹ Han konkluderer:

Det kan således konstateres, at der er foregået *en opspaltning af vekseldominantplanet i to akkordpositioner*, 1. akkorden i dens *grundform*, der har skalaens andet trin som grundtone, samt 2. en *afledt form*, der med sin placering på bVI-trinet er beliggende i *tritonusafstand* fra grundformens position.⁴²

Jersilds standpunkt kan ses som en radikalisering af den traditionelle funktionsharmoniske forklaringsmodel. Vel er den altererede vekseldominant afledt af vekseldominanten, men for Jersild giver det ingen mening at høre bastonen som en sænket kvint i forhold til en fraværende grundtone. Den klingende bastone må forstås som det, den rent akustisk fremstår som, nemlig det faktiske fundament for en selvstændig akkord.

En sidste forklaringsmodel, som også berøres af Høffding,⁴³ er den tidligere citerede forklaring, som Gunner Rischel fremsætter i sin artikel "Tonal Analyse", nemlig, at akkorden er opstået som en skærpelse af den frygiske kadence. Subdominants grundtone er hævet for at opnå kromatisk forbindelse til 5. trin; alterationen er en grundtonealteration.

Med Rischels akkordtolkning er vi tilbage ved udgangspunktet. Det udgangspunkt, der skal belyses ved en historisk gennemgang. Og dermed også udgangsspørgsmålet: Kan en historisk indsigt bidrage til forbedring af en systemisk teori? Kan musikteoretisk indsigt vinde ved at blive historisk?

Historien

Skønt den forstørrede sekstakkord hører til blandt de mest diskuterende akkorder, findes der mig bekendt ingen decideret gennemgang af historien om dens behandling i

41 Jörgen Jersild *Analytisk harmonilære*, (København: Edition Egtved, 1989), 18.

42 Ibid.

43 Høffding, 1979, p.39-40. Da den i Høffdings fremstilling er tæt koblet med hans helt egen forståelse af den frygiske kadence som "en maskeret halvslutning" fra T helt D, har jeg valgt kun at præsentere tolkningsmodellen igennem Rischel. Det skal dog nævnes, at det implicite argument, man kunne rette mod tolkningen af den altererede vekseldominant som en grundtoneforhøjet subdominant – nemlig, at den holder op med at være subdominant, når grundtonen forhøjes, – i Høffdings optik ikke kommer i spil, da han på grund af dens fordobling hører akkorden f-a-a-d som en *tonika*-funktion i A-mol.

musikteorien.⁴⁴ Ingen af de teoriehistoriske hovedværker⁴⁵ kommer ind på dette, og fænomenet behandles heller ikke i de store leksika.⁴⁶

Dette kan overraske i og med, at denne opgave er så meget desto mere overkommelig end at opspore hvert eneste tilfælde af akkordens brug i den musikalske empiri. Der er trods alt udkommet væsentligt færre lærebøger end musikalske værker. Dertil kommer, at et relativt lille antal teoretikere skiller sig ud som markante i samtiden, dvs. som teoretikere, der optræder internt i de teoretiske skrifers referencer og som sidenhen igen og igen drages frem med forskellig vægt og betoning i senere tiders teoretiske eller teoriehistoriske fremstillinger. De beskrivelser, man her kan finde, forandrer sig naturligvis over tid. De første præsentationer beskriver akkorden udelukkende fra et praktisk, intervalorienteret generalbasperspektiv, mens senere præsentationer på forskellig vis indarbejder tyding af akkordens 'egentlige' grundtone, dens *basse fondamentale*, som det hedder i tiden. Denne fremstillingsform er den på alle måder (tidsmæssigt og litteraturmæssigt) mest dominerende. I 1800-tallet opstår så den tydningsmodel, som de danske fremstillinger har deres rod i op, nemlig tydingen af akkordens harmoniske *funktion*.

Nedenstående fremstilling vil blive inddelt efter disse tre perspektiver på akkorden: 1) Den *generalbasfunderede* tolkning (fra 1716), 2) den *fundamentalbasfunderede* tolkning (fra 1745) og 3) den *funktionsbaserede* tolkning (fra 1853).

Inden denne fremstilling skal dog lidt musik på bordet. En præsentation af, hvorledes den forstørrede sekstakkord *egentlig* kan indgå i en musikalsk sammenhæng. Til dette er de ifølge McHose⁴⁷ eneste fire forekomster af akkorden i J.S. Bachs samlede koraludsættelser ideelle:

44 Derimod har flere teoretikere forsøgt at spore akkordens fremkomst i den musikalske empiri. Blandt disse finder Povl Hamburger (*Subdominante und Wechseldominante* (København: Nyt Nordisk Forlag, 1955), 201 ff.) et eksempel så langt tilbage som 1576. Andre, som Roland Eberlein (*Die Entstehung der tonalen Klangsyntax*, (Frankfurt Am Main: Peter Lang, 1994), 323) angiver, at vendingen er opstået omkring 1700. Uanset hvem, der har ret, understreger den observation, at en så dreven harmoniker som J.S.Bach kun benytter vendingen fire steder i sine orgelkorale og i øvrigt kun sparsomt derudover (Allen Irvine McHose, *The Contrapuntal Harmonic Technique of the 18th century* (New York: Appleton-Century-Crofts, 1947), 272-274.) på, at akkordens almene gennembrud – målt på dens optræden i empirien – må placeres til syttenhundredetallets start.

45 Jeg tænker her i første omgang på værker som Francois-Joseph Fétis' *Traite complet*, Hugo Riemanns *Geschichte*, Matthew Shirlaws *The Theory of Harmony* (New York: Da Capo Press, 1969), Joel Lesters *Compositional Theory in the Eighteenth Century* (London: Harvard University Press, 1992, Thomas Christensens (ed.) *The Cambridge History of Western Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002) og Helga de la Motte-Haber og Oliver Schwab-Felischs *Musiktheorie* (Laaber: Laaber Verlag, 2005). Men heller ikke de omfattende gennemgange af dur-mol-tonalitetens og den tonale kadences fremkomst som Carl Dahlhaus's *Untersuchungen*, Joel Lesters *Between Modes and Keys* (New York: Pentagon Press, 1989) eller Roland Eberleins *Die Entstehung* bidrager med oplysninger herom.

46 Såsom *Musik in Geschichte und Gegenwart* og *New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

47 McHose, *The Contrapuntal Harmonic Technique of the 18th century* (New York: Appleton-Century-Crofts, 1947), 273-74

Nr.19 Ich hab mein Sach...

ovenfra ("italiensk")

Nr.146 Wer nur den lieben....

nedefra ("fransk")

Nr.340 Befiehl du deine Wege

ovenfra ("tysk")

Nr.216 Es ist genug

nedefra ("tysk")

NB: noteret som septim p.gr.a. stemmeføringen

Bachkoral-eksemplerne viser på næsten pædagogisk vis samtlige måder, akkorden normalt ses brugt på. Plus en ekstraordinær. Den italienske form finder vi i *Ich hab' mein Sach'*, den franske i *Wer nur den lieben*, og den tyske i de to sidste, *Befiehl ...* og *Es ist genug*. Måden akkorden indføres på afspejler også de former, vi skal se beskrevet i syttenhundredetallets teoribøger. I to af dem indføres den forstørrede sekst som opløsning af et septimforudhold (*Ich hab' mein Sach'* og *Befiehl du deine Wege*), i én som kromatisk gennemgang fra seksten op til dominantens grundtone (*Wer nur den lieben Gott*) og endelig finder vi en meget usædvanlig drejebævelse fra sekst til forstørret sekst tilbage til septim i dominantakkorden i den sidste (*Es ist genug*). En bevægelse, der ikke ses beskrevet i den teoretiske litteratur.

Generalbasperspektivet – den forstørrede sekst (1716-)

I Francesco Gasparinis (1661-1727) *L'Armonico pratico al Cimbalo* (Bologna: Giuseppe Antonio Silvani, 4. udgave 1722 [imslp.org]), hvis førsteudgave udkom i 1708, kan man side 57 finde en indirekte omtale af den forstørrede sekstakkord i form af en anvisning på, hvorledes den undgås. Bortset fra dette er den tidligste beskrivelse, jeg har kunnet opspore, at finde i et lille hæfte om guitarakkompagnement fra 1716, skrevet af franskmænden Francois Campion (1686-1748).⁴⁸ At denne omtale meget vel kan være den første underbygges af, at akkorden ikke nævnes med så meget som ét eneste ord i samtidens væsentligste teoretiske afhandlinger såsom Michel Saint-Lamberts⁴⁹ *Nouveau traité de l'accompagnement du clavecin*. (Paris: Cristophe Ballard, 1707 [imslp.org]), Francesco Gasparinis *L'Armonico* (1708), Johann Adam Heinichens (1683-1729) *Der neu erfundene und Gründliche Anweisung...zu vollkommener Erlernung des General-Basses* (Hamburg: Benjamin Schillers, 1711) eller Johann Matthesons (1681-1764) *Das neu eröffnete orchester* (Hamburg: Benjamin Schillers, 1713 [imslp.org]).

Campions lille bog er i det hele taget bemærkelsesværdig. Ikke blot finder man her den (tilsyneladende) første omtale af den forstørrede sekstakkord. Det er også her,

48 Francois Campion, *Traité d'accompagnement et de composition selon la règle des octaves de musique* (Geneve : Minkoff Reprint, 1976).

49 Michel Saint-Lamberts eksakte leveår kendes ikke.

at den såkaldte *Règle d'Octave* for første gang præsenteres i den form,⁵⁰ som skal få så stor betydning for Jean Phillipe Rameau (1683-1764).⁵¹ Såvel Rameau som (små to hundrede år senere) Hugo Riemann (1849-1919) anser ligefrem denne skalatrins-harmonisering for selve fundamentet for dén nye tonalitetsfornekkelse, vi fra Riemann kender som 'funktionsharmonik'.⁵²

Campion præsenterer naturligt nok den altererede vekseldominant ud fra et generalbassynspunkt, altså som en akkord med forstørret sekst. Da generalbasnotationen jo er en ren becifringspraksis, der ved hjælp af tal fortæller hvilke akkordtoner, der skal tilføjes en given bas, er opmærksomheden derfor udelukkende rettet mod intervallet, den forstørrede sekst, og ikke *akkorden* som sådan; omend de to ting, som vi skal se, hænger sammen. At Campion selv mener at beskrive en nyskabelse fremgår af selve fortællestilen. Han anfører det kendte faktum, at over sjettettrin i mol sættes normalt en stor sekst, men angiver, at han "dog har indsat et kryds for denne sekst for at skærpe den og har kaldt den *forstørret* [*superfluë*]." Det er, tilføjer han, "en usædvanlig akkord."⁵³ Campion påstår ganske vist ikke at have opfundet akkorden. Han refererer til en notationspraksis for akkorden, som skulle være forskellig fra Italien til Frankrig.⁵⁴ Afsnittet ender med en understregning af, at akkorden kun kan optræde i mol.⁵⁵

Om denne nye akkord fortæller han endvidere:

Denne akkord var ikke vellidt hos de gamle, som ikke brugte den, men den er efter min mening en glimrende akkord, når man placerer den rigtigt og ikke bruger den for ofte.[...].⁵⁶

50 Lester, *Compositional theory*, side 51, angiver Campions fremstilling som den første samlede præsentation af denne regel. Han gentager dette i "Thoroughbass as a Path to Composition" (*Towards Tonality*, ed. Peter DeJans (Gent: Leuven University Press, 2007), 151, skønt Wolfgang Hirschmann ("Das 17. Jahrhundert: Desintegration und Diversifizierung", *Musiktheorie*, ed. Helga de la Motte-Haber og Oliver Schwab-Felisch (Laaber: Laaber Verlag, 2005), 102) i 2005 anfører en udgivelse fra 1711 af Antonio Filippo Bruschi – *Regole per il contrapunto...* som første samlede fremstilling. Det skal dog bemærkes, at grundlaget for denne harmoniseringspraksis kan findes allerede i Gasparinis *L'Armonico* og – omend i mere skitseagtig form – Heinrichens *Anweisung*. Fremstillingen hos Bruschi fremstår som et mellemlid mellem Gasparini og Campion.

51 Se Thomas Christensen, *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 171ff.

52 Se Rameau *Traité des Accords*, 80. Her omtaler han *Règle de l'Octave*, som "règle qui a précédé l'époque des Principes qu'on a enfin trouvés à l'Harmonie." I Hugo Riemanns, *Geschichte* findes synspunktet tydeligst i bogens indholdsfortegnelse, hvor man side XXIII i omtalen af kapitlet om funktionsharmonikken, "Musikalische Logik", finder følgende passus: "Die Règle d'Octave als Vorstufe der Funktionenlehre." Se også Ludwig Holtmeier, "Heinichen, Rameau, and the Italian Thoroughbass Tradition: Concepts of Tonality and Chord in the Rule of the Octave" *Journal of Music Theory*, Vol. 51, No. 1, (2007), 5.

53 Campion, *Traité*, 12: "Sur cette sixième du ton, la 6^e est naturellement majeure, j'ay cependant mis un dièse à costé pour la diézer, & elle s'appelle ainsi 6^e superfluë, c'est un accord extraordinaire."

54 Ibid.: "Les Italiens la chiffrent d'un 7. avec un b mol à costé, & nos Francois d'un dièse auprès de la 6^e. ainsi que je l'ay mise. Son degré est 7^{me} mineure." Hvorvidt denne bemærkning om italiensk praksis med at notere den med et b for septimen er korrekt, ved jeg ikke. Synspunktet fremføres ikke af andre forfattere.

55 Ibid., 14: "Nota, que la sixte superflue ne se fait qu'en ton mineur."

56 Ibid.: "Cet accord n'est pas goûté des Anciens, qui ne l'ont point pratiqué, c'est à mon avis un accord excellent, quand on le fait placer à propos, & qu'on n'en use point trop souvent.[...]."

Campions introduktion gør ikke på én gang akkorden alment accepteret. Selve århundredets største teoretiker, Jean-Phillipe Rameau, omtaler den f.eks. overhovedet ikke i nogen af hans skelsættende tre første udgivelser fra 1722, 1726 og 1737.⁵⁷

Det gør til gengæld både Heinichen og Mattheson i deres næste udgivelser.

I den betydeligt udvidede generalbaslære fra 1728,⁵⁸ fortæller Heinichen nu, at gruppen af akkorder med formindskede og forstørrede intervaller er "én af de skønneste musikalske materier og vel fortjener, at man betragter den specielt."⁵⁹ Han kalder sådanne akkorder for *falsis*,⁶⁰ et begreb der dækker både forstørrede og formindskede intervaller, som er intervaller, der "forårsager øret (endda uden mediering gennem de øvrige stemmer) en overordentlig hårdhed."⁶¹

Heinichen opdeler disse falsae i fire grupper, hvoraf første gruppe indeholder akkorden på sjette trin med den forstørrede sekst. Han skriver herom:

Vi tager det enkleste først, og her finder vi i den første gruppe den forstørrede sekst, som her udgør en hård falsam i forhold til bassen. Den har på korrekt vis tertsen som understemme. Næst efter denne kan imidlertid også kvinten synkoperet glide ind ligesom den forstørrede kvart (når denne før og efter forbliver liggende ubevægelig) kan optræde, således som alle tilfældene i de følgende eksempler belyser:⁶²



Fire eksempler på forstørrede sekster fra Heinichen 1728, p.228.

57 Jean-Phillipe Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, (Paris: Jean Baptiste Christophe Ballard, 1722), *J.Nouveau système de musique théorique et pratique*, (Paris: Jean Baptiste Christophe Ballard, 1726), *Génération harmonique ou traité de musique théorique et pratique*, (Paris: Chez Praut fils, Quay de Conty, 1737). Alle titlerne er læst på [imslp.org]. Rameau skulle – ved siden af mindre skrifter – skrive seks store afhandlinger, før han i 1760 inddrager denne akkord i sin teori.

58 Johann David Heinichen, *Generalbass in der Composition*, (Dresden: J.D.Heinichen, 1728 [imslp.org]).

59 Heinichen, *Generalbass*, 225: "§68 Wir haben noch eine Abhandlung vor uns: De Falsis, welches einer der schönsten musikalischen Materien ist, und wohl verdient, daß man sie besonders betrachte."

60 Jeg har ikke fundet begrebet hos andre tyske eller franske forfattere, men til gengæld hos englænderen Alexander Malcolm (1685-1763) i *A Treatise of Musick*, (Edingburg: A. Malcolm, 1721 [imslp.org]), hvor begrebet , *falses*, også betegner forstørrede og formindskede intervaller. Malcolms afhandling nævner, at "of the 6th one is *false*, and the other Two which are harmonical, are called *6thg*. And *6thl*." (p.260) Men denne falske 6st. får ingen yderligere kommentarer. Tværtimod hedder det p. 262, at "[...] there is no *false 3d* or *6th* [...]"

61 Heinichen, *Generalbas*, 225: "Falsæ heißen eigentlich diejenigen Intervalle, welche in ihren gehörigen Gradibus entweder ein Semitonum minus zu viel oder zu wenig haben, und deswegen dem Ohr (zumahl ohne Mediation anderer Stimmen) eine außerordentliche Härteigkeit verursachen."

62 Ibid., 228: "Das leichteste gehet voran, und finden wir bey der ersten Classe erstlich die 6tam superfluum, welche an sich selbst eine harte Falsam gegen den Baß ausmachet. Sie hat ordentlich die 3e zu ihrer NebenStimme. Nebst dieser kann aber auch die 5ta syncopata ingeleichen die 4ta maj. (wenn diese vor und nach unbeweglich liegen leibet) stattfinden, wie alle Casus aus folgenden Exempeln erhellen:"

Bemærk, at Heinrichens fire eksempler faktisk viser alle de versioner af akkorden vi fandt hos Bach og som man sidenhen er stødt på: Treklangsversionen med tertsfordobling (italiensk), firklangsversionen med en tilføjet ren kvint over bastonen (tysk) samt firklangen med forstørret kvart over bastonen (fransk). I alle eksemplerne er den forstørrede sekst indført ovenfra. I sidste eksempel illustreres muligheden af en kromatisk nedadgående fortsættelse. Det, der har Heinrichens interesse her, er falskens placering i stemmekomplekset: At den kan optræde i tenor, alt og sopran uden, at den korrekte sats skades.

Da Matthesons nye afhandling kommer frem seks år senere⁶³, giver akkorden ham anledning til at bringe en forklarende tekst om forskellen mellem lille sekst, stor sekst og forstørret sekst (üermässigen Sext). Det hedder her, at den store sekst er stor i sig selv og vil derfor blive forstørret, hvis den tilføjes endnu en lille sekund, mens den lille sekst først må gøres stor (vergrößert), før den kan blive forstørret (üermässig). Mattheson indfører som huskeregel forskellen mellem "at være" (seyn) og "at blive lavet" (gemacht werden).⁶⁴

Om klangen af denne nye akkord fortæller Mattheson, at

...en akkord med forstørret sekst (som indeholder 9 tangenter mellem dens to ender, og egentlig er en lille septim) klinger meget hårdt og snærende; dog er den ikke ubetinget væmmelig eller dissonerende [f.eks. F-Dis]. Akkordens terts [A] og oktav [F] er to velklingende stemmer og behagelige klange; mange tilføjer indimellem også den forstørrede kvart [H] sammen med tertsen, [...].⁶⁵

Med hensyn til akkordens indførelse understreger Mattheson, at akkorden ikke bare kan anslås direkte. Den skal – præcis som Heinrichen har vist det – indføres ovenfra:

Man bruger dog ikke gerne denne skarpe og forstørrede sekst lige på og uden videre, men lader almindeligst en overbunden septim gå forud, som så ved liggende uanslået bas opløser sig i den forstørrede sekst.⁶⁶

Fem år senere, 1739, gentager han denne betragtning i en opblødt version, hvor indførelse ovenfra nu blot er den sikreste måde at indføre seksten. Teksten bliver her illustreret med eksempler, der også viser indføring nedefra og endda spring til denne forstørrede sekst.⁶⁷

63 J. Mattheson, *Kleine Generalbas-Schule*, (Hamburg: Joh. Christoph Kistner, 1734 [imslp.org]).

64 Ibid., 164: "§2 Aus diesem Anbringen kann sich einer unfern Unterschied zwischen groß und vergrößert, wenn es von zweien besondern Dingen gesagt wird, gar Deutlich merken. Denn die eigentlich-großen Sexten sind schon für sich groß; die kleinen aber müssen erst groß gemacht werden. Seyn, und gemacht werden, sind demnach unterschieden. Wenn nun etwas kleines groß gemacht wird, so vergrößert man es ja; wenn aber etwas großes noch über die Maaße einen Anwachs bekömmt so wird es übermäßig."

65 Ibid. p.165: "§6 Ein accord aber der übermäßigen Sext (welche 9 Tasten zwischen ihren beiden Enden aufweist, und eigentlich eine kleine Septime ist) klinget sehr hart und schneidend; doch nicht allerdings übel, oder dissonierend. Die Terz und Octav sind dabey zwo wolklingende Füll-Stimmen und angenehme klänge: auch nehmen viele bisweilen die große Quart mit der Tertz [...]."

66 Ibid. p.167: "§11. Man braucht nun zwar diese scharffe und übermäßige Sext nicht gerne so platt oder gerade zu; sondern lässt gemeinlich eine gebundene Septime vorhergehen, die sich denn, bey liegendem nicht anschlagendem Baß, in die übermäßige Sext auslöset; "

67 J. Mattheson *Das Vollkommenen Capel-Meister*, (Hamburg: Christian Herold, 1739 [imslp.org]), 284: "Mit der übermäßigen hergegen verfähret man, als mit der grossen Sext, absonderlich wenn sich der gebundene Septime damit löset, und ist sonst nichts dabey in acht zu nehmen:"



Eksempler fra Matthesons "Das Volkommenen..", 284. Sidste eksempel kaldes her "Ein anderes und besseres Eksempel."

Akkorden er nu ved at være så alment udbredt, at den ikke længere behøver introducerende kommentarer. I 1756 optræder en sidste af disse hos den unge tysker Johann Friederich Daube (1730-1797),⁶⁸ der skriver:

Denne akkord [Sätze, egentlig "sættemåde"], der engang var sjælden, bruges i dag hyppigt i kirke- og opera-stil. Den er velanbragt i alle kunstfærdige kompositioner, lige som den også optræder i kammerstil. Dog er en for hyppig brug såvel i improvisationer som i komposition ikke anbefalelsesværdig. Jo sjældnere denne [...] akkord bringes, desto smukkere virker den.⁶⁹

Kendetegnende for den rent generalbasorienterede fremstilling er, at forfatterne – bortset fra Heinrichens udarbejdede eksempler – ikke går nærmere ind på hvilke forskellige toner, man yderligere kan føje til akkorden med forstørret sekst. Det gør ikke engang så velrenommerede navne som italieneren Giuseppe Tartini (1692-1770)⁷⁰ og Bach-sønnen Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788).⁷¹ Tartini angiver – som Mattheson – kun bas og overstemme uden at tage stilling til hvilke andre stemmer, der kan tilføjes, og C.P.E. Bach viser kun den tertsfordoblede treklang. Begge ligestiller de den nedefra- og ovenfra-kommende indføringsretning. Ingen af dem nævner Matthesons "bedre eksempel", *springet* ind i den forstørrede sekst. C.P.E. Bach skelner mellem forberedt (på ubetonet slag, (a)) og uforberedt (på betonet slag (b)) indføring og fremhæver til gengæld vigtigheden af at seksten opløses opad.⁷² C.P.E. Bach bifalder derved øjensynligt ikke den sidste af Heinrichens eksemplificeringer.



Eksempel fra C.P.E. Bachs "Die wahre Kunst." B.II, 1762, p53. Bemærk, at Bach, her over 30 år efter Heinrichen, kun viser den forstørrede sekstakkord som treklang.

68 J.F. Daube, *General-Bas in drey Accorden* (Frankfurt am Main: Johann Benjamin André, 1756 [imslp.org]).

69 Ibid., 53, note: "Diese Sätze, die ehemals rar, werden heutiges Tages häufig im Kirchen- und Opernstile gebraucht. In allen Künstlichen Compositionen sind sie wohl anzubringen, wie sie denn auch im Kammerstile vorkommen. Doch es ist der häufige Gebrauch sowohl im Fantasiren als Componieren nicht anzurathen. Je seltner diese[...] Sätze angebracht werden, desto beliebiger machen sie sich."

70 G.Tartini, *Trattato di Musica*, (Padova: nella Stamperia del Seminario, Giovanni Manfrè, 1754, genoptrykt New York: Broude Bross., 1966 [imslp.org]), 158.

71 Christian Phillip Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen B.II*, (Berlin: C.P.E. Bach, George Ludewig Winter, 1762 [imslp.org]), 53.

72 Ibid: "Die übermäßige Sexte ist eine Dissonanz, welche mit (a) und ohne Vorbereitung (b) vorkommet, allezeit aber in die Höhe gehet."

Alt i alt kan man i de første godt tyve år af akkordens registrerede levetid notere sig en udvikling i synet på dens rette brug. Hvor akkordbeskrivelserne helt frem til 1734 udelukkende anbefalede indføring ovenfra, blødes dette op i 1739, for i 1754 helt at være nivelleret – i hvert fald i Italien. Efter 1762 optræder de to indføringsretninger som ligeberettigede hos både tyske og italienske teoretikere.

I alle disse første generalbasbaserede beskrivelser kan man notere sig, at akkorden kort og godt opfattes som en klang, der er bygget op på molskalaens sjettettrin. En klang, der som minimum indeholder stor terts og forstørret sekst, hvortil kan føjes enten en forstørret kvart eller en ren kvint. I den forstand er Rischels henvisning til den frygiske kadence sådan set ikke malplaceret: Det er præcis i vendinger, hvor bassen, som i den frygiske kadence, bevæger sig en lille sekund ned fra mols sjettettrin til en durakkord på femtettrin, at akkorden optræder, og alterationen forstås, som Campion ekspliciterede, som en skærpelse af akkordens sekstinterval. Da generalbasforståelsen er baseret på kilder fra starten til midten af syttenhundredetallet, dvs. kilder, der relaterer sig til en musik skrevet omkring hundrede år før Brahms skrev sin musik, er det absolut muligt, at den akkordforståelse, som Richsels forklaring kan appliceres på, vitterlig tilhører en tidligere epoke, end den Rasmussen beskriver.

Fundamentalbasperspektivet – den egentlige grundtone (1745-)

Skønt den rene brugsorterede generalbasfremstilling hos nogle forfattere er enerådende helt op til 1800-tallet,⁷³ betyder det ikke, at 1700-tallet ikke tilbød andre tolkningsmodeller. J.P.Rameau havde jo allerede i 1722 fremsat sin fundamentalbasteori, der tilsagde, at alle akkorder måtte forstås som tertsstabler, hvor den dybeste af tertstablens toner måtte anses for akkordens grundtone.⁷⁴ Teorien havde dog også en anden vigtig vinkel: Perfekte akkordprogressioner var progressioner, der udviste en faldende kvint fra grundtone til grundtone. For at kunne forklare den umiddelbare naturlighed i en sekundprogression som IV – V, underforstod Rameau en ikke spillet grundtone til IV, nemlig II, som IV's treklang så var terts, kvint og septim i forhold til.⁷⁵

Det skal vise sig, at der kan gives forskellige bud på, hvilken tone, der egentlig er den forstørrede sekstakkords rette grundtone. Rameau selv beskæftigede sig ikke med denne akkord før 1760. Det gjorde tyskeren Georg Andreas Sorge (1703-1777); men han havde ikke læst Rameau.⁷⁶

73 Og som didaktisk læremiddel kan principperne findes bibeholdt helt ind i det tyvende århundrede. Se f.eks. Louis Kæstel, *Den lille harmonilære*, (København: Wilhelm Hansen, 1923), som opererer med disse generalbasangivelser side om side med romertalsbetegnelser. Her findes side 16 bl.a. en opgave, der består i at sætte akkompagnement til en generalbasbecifret baslinje.

74 Se Rameau, *Traité*, 34-35. Her gennemgår han grundakkorden (*l'accord parfait*) og dens omvendinger (*ses derivéz*).

75 Om kvintintervalllets forrang se Rameau, *Traité*, 50. For et eksempel på underforstået grundtone se sammesteds, 101, og hans analyser, 325.

76 Sorge angiver i *Vorgemach der musicalischen Composition* (Lobenstein: G.A.Sorge, 1745), 403, – efter eksPLICIT at have tilkendegivet stor afhængighed af Heinichen og Mattheson –, at han *ikke* har læst Rameau, men har udbedt sig et eksemplar hos én af sine venner, så han efterfølgende, kan sætte sig ind i franskmændens tanker (om septimen): "Des Rameau Werck dessen herr Mattheson loco citato gedenckt habe

Andettrin i mol med durterts

Som den første teoretiker overhovedet nøjes Sorge ikke med at beskrive akkorden med den forstørrede sekst, men foretager en tolkning af akkorden med henblik på at henføre den til sin 'rigtige' grundtone. Givet dens navn – "forstørret *sextakkord*" – kunne man tro, at Sorge ville anse akkorden som første omvending af en grundakkord.

Det gør han ikke.

Sorge forstår akkorden som anden omvending af en skalaegen akkord på mols andettrin, hvis terts er forhøjet. Han oplister den som én af fem grundlæggende treklangstyper (dur, mol, forstørret, formindsket, og formindsket treklang med stor terts, den såkaldte 'durformindskede') under navnet *triadas manca*.⁷⁷ En akkord, der er analog til Høffdings *tritonusakkord* med hævet terts. Skønt det på dette tidspunkt kun er godt 30 år, siden akkorden for (antageligvis) første gang blev beskrevet i en lille fransk guitarmanual, har den i denne periode oplevet en så eksplosiv udvikling, at Sorge nu kan skrive:

Det vil ikke være den erfarne musiker ubekendt, at den forstørrede sekst bruges på mangfoldig vis i den nutidige praksis. Nu grunder enhver *sextakkord* sig imidlertid på en hovedakkord og dennes treklang.⁷⁸ Derfor må denne forstørrede *sextakkord* også grunde sig på en treklang og denne treklang er *triada manca*. [...]⁷⁹

"En sådan akkord [Satz]", – *triadas manca* + septim – skriver Sorge, "er den sande opmindelse til den nutildags meget brugte *sexta superflua*, eller forstørrede sekst [...]."⁸⁰

Omend Sorge nu selv hævder, at betegnelsen *manca* allerede har "erhvervet sig borgerret i den musikalske litteratur," viser hans lettere vævende fremstilling, at det måske alligevel er så som så med dette.⁸¹ Begrebet genfindes ikke hos andre af tidens og eftertidens

[ich] dato noch nicht gesehen, und weiß also nicht was Rameau von de Septime geschrieben. Ich bitte mirs von einem Freunde des Vorgemachs, der es besitzt, aus, damit [ich] doch lesen kann, wie weit er die Sache getrieben." Riemann mener, at dette, om Sorge selv udtaler det eller ej, ud fra hans teoretiske fremstilling er evident (*Geschichte*, 457). Joel Lester, *Compositional Theory*, 194, gentager denne information, men følger samtidig Shirlaw, *Theory of Harmony*, 306, i at anføre at Sorge *må* have haft et vist kendskab til teoriene. Hverken Shirlaw eller Lester angiver dog nogen kilde til denne antagelse. Der er da heller intet i Sorges fremstillelsesform, andet end omtalen af akkorders egentlige grundtone, der antyder en direkte indflydelse fra Rameau. Så Shirlaws og Lesters 'viden' fremstår som én af disse mange intuitivt følte påstande, der sidenhen gentages som sandheder, blot fordi de én gang har optrådt på tryk.

77 Sorge, *Vorgemach*, 21.

78 Bemærk, at denne beskrivelse *ikke* nødvendigvis grunder sig på Rameaus teori, da bevidstheden om akkordomlægninger kan findes i flere præ-Rameauske lærebøger. Se f.eks. Saint-Lamberts, *Nouveau Traité*, 23 ff.

79 Sorge, *Vorgemach*, 21: "§2 Daß in heutiger Praxi die Sexta superflua vielfältig gebraucht werde, wird erfahren Practicis nicht unbekannt seyn. Nun aber gründet sich ein jeder Sexten-Accord auf seinen Haupt-Accord, und auf die darinnen befindliche Triadem; derhalben muß sich diese Sexta superflua auch auf einen Haupt-Accord gründen, und dieser bestehet aus der Triade manca."

80 Ibid., 376: "Ein solcher Satz ist der wahre Ursprung von der heut zu Tage sehr gebrauchten Sexta superflua, oder grössesten Sext [...]"

81 Ibid., 21: "§1 Dieser Titul entspringet von der renomirten Tertia manca; wenn eben das Recht welches uns lehret sprechen: Tertia manca, solches erlaubt uns auch zu sagen: Trias manca. Es kommt aber diese halb lateinische und halb welche Benennung her, aus Mangel eines schicklichen Worts. Man könnte zwar sagen: Trias deficiens minor und major; allein das Wort manca scheinet nun fast in der musikalischen Literatur Bürger-Recht gewonnen zu haben, dahero läßt man es so lange dabey bewenden, bis ein anderer Titul aufkömmt. Wer fragt auch endlich viel nach Benennung, wenn wir die Sache nur recht verstehen."

markante teoretikere. I stedet vil man fra Sorges tid og helt op i det tyvende århundrede kunne støde på en afart, af det Sorge selv foreslår som alternativ (*trias deficiens major*), nemlig *durformindsket* [*hartvermindert*]⁸². Ikke forstået som en durakkord med formindsket kvint, men som en formindsket treklang med durters.

Denne forskel er vigtig!

Ofte tilføjes den forstørrede sekstakkord, f-a-dis⁸³, en forstørret kvart, h. Denne forstår Sorge hermed, som grundtone, hvilket gør, at akkordens altererede tone [dis i stedet for d] tolkes som tertsen. Alterationen er altså en tertsalteration: En molters, der er skærpet til durters. Den tone, der i den forstørrede sekstakkord opfattes som terts [a i f-a-dis] er altså egentlig septim [h-dis-f-a]. Tilføjes den forstørrede sekstakkord en ren kvint [c], vil denne tone i forhold til den *egentlige* grundtone skulle forstås som none [h-dis-f-a-c]. Sorges forståelse af akkorden giver ham anledning til at rette kritik mod Heinichen for *ikke* at angive den rette grundtone:

Hr. Kapelmester Heinichen anfører kun den tredje omvendning [kvintseks-akkorden] af denne akkord [Satzes] under de såkaldte falsis. Men om dens ud-spring og øvrige anvendte omvendinger finder man intet i denne bog. Han siger heller ikke, hvor man bør anbringe en sådan akkord, men overlader dette til dem, der kan regne det ud, hvilket ikke alle er egnede til. Han anfører også denne tredje omvendning med en overbundet terts [A-mols tone c] og udelader sekunden [h]. Denne overbundne terts i er egentlig en none sat ovenover septimen, hvilket gør den femstemmige sats endnu hårdere.⁸⁴

Sorge supplerer med at gøre opmærksom på at "den rene kvint, som man indimellem finder ved den forstørrede sekstakkord, i grunden er en tilføjet none," hvorefter han råder de uøvede til ikke at opholde sig for længe ved dette kapitel. Som han siger: "Denne akkord er en kraftig peber, brug den med måde."⁸⁵

82 De tyske teoretikere benyttede den oprindelige betydning af termene dur (durus) og mol (mollis), nemlig 'hård' og 'blød', hvorfor dur kaldtes "die harte", og mol for "die weiche" toneart. Sorge polemiserer i øvrigt imod denne benævnelse og foreslår, at dur kaldes 'maskulin' og mol 'feminin' (*Vorgemach*, 27).

83 Da 17. og 18.-hundredetallets teoretiske fremstillinger altid tog udgangspunkt i C-dur eller A-mol, vil det samme være tilfældet her. Da den forstørrede sekstakkord helt op til midt i 18.-hundredetallet er et rent molfænomen, vil samtlige følgende af den forstørrede sekstakkords toner således skulle forstås ud fra A-mol.

84 Sorge, *Vorgemach*, 21: "Herr Capellmeister Heinichen führet nur die dritte Versetzung dieses Satzes unter den so genannten Falsis auf; aber von ihren Ursprunge, und übrigen anverwandten Sätzen findet man nichts in diesem Buche. Er sagt auch nicht, wo ein solcher Satz zu Hause und anzubringen sey, sondern überlasset solches denen die es errathen können, wozu aber nicht ein jeder geschicht ist. Er führet diese dritte Versetzung auch mit einer gebundenen Tertz auf, und lasset die Secunde weg. Diese gebundene Tertz ist im Grunde eine noch über die Septime gesetzte None, welche diesen Satz 5. stimmig und noch härter macht."

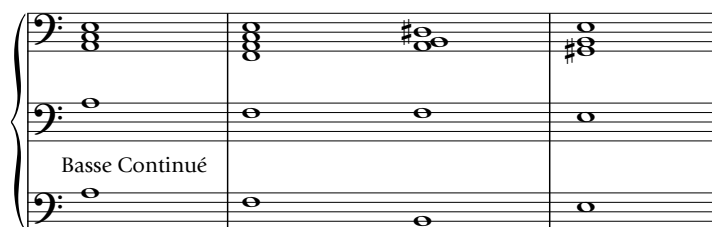
85 Sorge angiver dog også skalaens femte trin som muligt sæde for akkorden! Ibid., 377: "Zum Beschluß mercken wir noch, daß die reine Quint, welche man manchmahl bey der Sexta superflua findet, im Grunde diese superstruirte None sey. Ich rate denen Ungeübten, daß sie sich bey diesen Capitel nicht lange aufhalten: Es ist scharffer Pfeffer um diese Sätze. Man brauche ihn maßig!"

Om Sorge ikke er opmærksom på den videnskloft, der skiller ham fra Heinrichens præsentation, eller om det er en subtil måde at understrege sine egne indsigter, skal jeg ikke kunne sige. Men det bærer præg af, at Sorge har nydt at skrive det.

Som Campion, præciserer også Sorge, at akkorden "kun [hører] hjemme i mol, og har sit sæde på [mols] andet trin."⁸⁶ I de tilhørende nodeeksempler (tavle XIV, fig. 6-9) viser Sorge, hvorledes akkorden kan ind- og videreføres, og her – i 1745 – er det stadig kun indføring trinvist oppefra, der anføres som mulighed. Skønt Sorge kendte Matthesons *Der Vollkommene Capell-meister*, og dermed den foreslåede opblødning af kravene til forberedelse af den forstørrede sekst, overtager han ikke Matthesons synspunkt.

Tretten år senere kommer J. P. Rameau (endelig!) med et par korte kommentarer,⁸⁷ som nok fire år senere – i Rameaus dødsår – følges op af en fyldigere gennemgang.⁸⁸

Ligesom Sorge, anfører Rameau mols andettrin som fundamentet for den akkord, som man kan give en "forstørret sekst idet man forhøjer mol-toneartens kvart med et kryds i akkorden på andet trin, når generalbassen bevæger sig en halvtone ned til dominanten; dette kan praktiseres når man ønsker at etablere et hvilepunkt på denne dominant."⁸⁹



Basse Fondamentale.

Eksempel L2, h, fra XX'ende leçon i eksemplerne til "Code.". p.4. Rameau anfører både generalbas og fundamentalbas. Generalbassen angiver det, der skal spilles, fundamentalbassen angiver den underforståede grundtone. Rameau henviser til dette eksempel, der viser "ledetonen til dominanten i selve den satstekniske mekanik, der kræves når den skal udføres." Altså så sent som i 1760 stadig kun indføring ovenfra.⁹⁰

86 Ibid., 21: "§4 Sie ist nur dem Moll-Tone eigen, und hat ihren Sitz 1) auf der Secunda 2) auf der Quinta Modi minoris. Z.B. im A moll h dis f und e gis b. Sie klinget noch herber, als die Trias superflua, und dienen zur Expression des Schmerzens, der Marter u.d.g. Ihre Radical-Zahlen sind 4 5-56¹₄ 64. Sie muß allemahl eine erhöhte groffe Terz bey sich haben, die entweder durch das # oder durch das ♯ erhöht ist."

87 Jean-Phillipe Rameau, *Code de la musique, ou Méthodes pour apprendre la musique* (Paris: de L'Imprimerie Royale, 1760), 56.

88 Rameau, *Traité des Accords*, 79 ff.

89 Rameau, *Code*, 56: "De cette dernière communauté d'accords suit la possibilité d'une *sixte superflue*, en diésant également la quarte de la tonique d'un *Ton mineur* dans son accord de *seconde*, lorsque la B.C. descend d'un demi-ton sur sa dominante-tonique; ce qui se pratique volontiers lorsqu'on veut faire sentir un repos absolu sur cette dominante-tonique.[...]"

90 Ibid.: "Voyez h du deuxième L où ce retranchement laisse voir & entendre le véritable accord sensible de cette dominante dans la mécanique même des doigts qui l'exécutent."

Længere fremme diskuterer Rameau muligheden af at hæve den formindskede kvint til en ren kvint for at undgå den dissonerende akkord. Han afviser dog ideen, da den medfører, at man bryder mol-skalaen: For man kan ikke sætte kryds for f uden at der sker et skift til dominant-tonearten.⁹¹ Derfor er akkorden født som en formindsket treklang, hvis tert *hæves*, og *ikke* en durakkord, hvis kvint *sænkes*.

I *Traité des Accords* vender forfatteren tilbage til denne akkord og tildeler den henover 15 sider musikhistoriens indtil da grundigste gennemgang.⁹²

Han fortæller frejdigt, at "denne grundakkord har endnu ikke sit eget navn, fordi den på trods af dens afledning – den forstørrede sekstakkord – er næsten ukendt."⁹³ Rameau kalder den *dominante-mixte* på grund af dens dobbelte karakter: På den ene side har den ikke durterts og septim som femtetrinsakkorden, *dominante tonique*, og på den anden side har den modsat skalaens øvrige septimakkorder, *dominante simples*, ledetone. Som han fortæller: "Dens grundtone er grundlæggende andettrin i mol, men den får dominantkarakter; [...] Akkorden er på grund af sin tert ligeså meget en ledetone-akkord [dominantseptimakkord], som den på grund af sin kvint er en simpel septimakkord [skalaens øvrige septimakkorder], men den er ikke helt igennem hverken det ene eller det andet."⁹⁴

Rameau ignorerer hermed ikke bare Sorges nu tyve år gamle navngivning. Han vælger tilmed et navn, der er påfaldende identisk med den samlebetegnelse, – *Gemischte Klänge*-, som Friedrich-Wilhelm Marpur (1718-1795)⁹⁵ i sin harmonilære (udgivet syv år forinden og langt overvejende udformet som blot en ren tysk oversættelse af Rameaus teorier) vælger for sådanne akkorder, der, ligesom den forstørrede sekstakkord, består af toner fra to forskellige skalaer!

Rameaus fremstilling er dog på alle måder enhver tidligere fremstilling overlegen. Se blot hvilken helt anderledes fyldig og argumenterende beskrivelse Rameau giver af det, der hos Marpur nærmest blot er angivelse af, at skønt akkorden indeholder elementer fra to tonarter i kvintafstand (f.eks. A-mol og E-mol), så er den kun gangbar i den underste af disse:⁹⁶

91 Ibid., 124: "de forte que pour éviter cette dissonance, il n'y auroit qu'à diéser le *fa* de la B.C. en donnant la quinte juste à la B.F. sous *e*; mais le *Ton mineur régna*nt demandant qu'on descende à *fa* dominante d'un demi-ton, ne pourroit y recevoir ce *fa diése* sans que son *Ton* ne changeât en celui de sa dominante."

92 Ibid., 78-93.

93 Ibid. 79, note 36: "Cet accord fondamental n'a point de nom propre, parce qu'il n'est presque pas connu, quoique son Dérivé, la Sixte-superflue..."

94 Ibid. 86-87: 1°. "Cette note est primitivement *Seconde-note* d'un mode mineur, mais elle prend en partie le caractère de Dominante-tonique; 2° quant à son accord, il est également en partie Accord-sensible, à cause de sa tierce, & en partie Simple-septième, à cause de sa quinte, mais il n'est exactement ni l'un ni l'autre."

95 F.W.Marpurg *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition* (Berlin: Gottlieb August Lange, 1757-1762 [imspl.org]), 43 ff.

96 Ibid., 45: "Obgleich alle drey Sätze der Terzquartenaccord mit der übermäßigen Sexte [...] aus zweyen um eine Quinte von einander differirenden weichen Tonarten, allhier A mol und E mol entspringen, und also so gut zu der einen als andern Tonart gehören: so werden sie doch nur ordentlicher Weise in der untersten von diesen beyden Tonarten, allhier A mol, und zwar daselbest auf der sechsten Stufe, gebraucht."

Betragtningerne omkring, hvorledes denne akkord understøtter en dobbelt modulation i og med, at *dis*et reelt optræder som en ledetone til *e*-mol og *f* bevarer indtrykket af den forudgående toneart, A-mol, forhindrer yderligere enhver idé om modulation til E-mol, og forbereder snarere øret på velbehageligt at høre en durakkord på dette *e*, en dur-akkord som på sin side fratager E enhver ret som tonika, men indordner den under A-mol og præsenterer den for øret som denne A-mols kvint.⁹⁷

Kombinationen af *f* og *dis* giver akkorden en éntydig plads i mols harmoniske forløb som akkorden før dominanten!

Denne stadfæstelse af akkordens egentlige grundtone er for Rameau så meget desto mere påtrængende som, at "adskillige udenlandske musikere" – han nævner komponister og akkompagnatører, men kunne mere præcist have adresseret kritikken til tre tyske Johann-er⁹⁸ – "[...] ikke anvender den forstørrede sekst på sjette trin anderledes end en almindelig sekst[akkord], ligesom den man kan finde på skalaens tredje- eller andet trin [III⁶ og VII⁶]."⁹⁹ Men den forstørrede sekstakkord er ikke en sekstakkord ligesom første omvendning af I og VII. Den er i det hele taget slet ikke en sekstakkord, men en kvart-sekst-akkord!

Sorge og Rameaus tolkning af akkordens 'rette' grundtone som værende mols andet trin følges i de følgende godt to hundrede år op af en række notable teoretikere: heriblandt Johann Phillip Kirnberger (1721-1783),¹⁰⁰ Gottfried Weber (1779-1839),¹⁰¹ John Wall Callcott (1766-1821),¹⁰² Simon Sechter (1788-1867),¹⁰³ og ja, så sent som i 1900 finder man den hos så forskellige teoretikere som den energetisk funderede teore-

97 Rameau, *Traité des accords*, 83: "Observations encore, que cet accord comporte une double modulation: car le *re-dièse* appartient réellement, comme note sensible, au mode de *mi*, & le *fa-naturel* en conservant l'impression du mode antérieur, du mode de *la*, détruit toute idée de modulation en *mi*, & prépare l'oreille à recevoir agréablement sur ce *mi* une Tierce-majeure, un *sol*, lequel de son côté achève de dépouiller *mi* de tout droit de Tonique, pour le subordonner à la tonique *la*, & le présenter à l'oreille comme quinte de cette tonique, [...]"

98 Heinichen, Mattheson og Daube.

99 Rameau, *Traité des Accords*, 80: "Plusieurs Musiciens étrangers, soit Compositeurs, soit Accompagnateurs, [...]ne pratiquent la Sixte-superflue sur la Sixieme-note, que comme Sixte-simple, telle que celle de la Mediente, ou même de la Seconde-note [...]"

100 J.J.Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik B.I* (Berlin und Königsberg: G.J.Decker und G.L.Hartung, 1774 [imslp.org]), 21-22, *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie* (Berlin und Königsberg: G.J.Decker und G.L.Hartung, 1773 [books.google.dk]), 28-29.

101 G.Weber, *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsezkunst B.I* (Mainz: B. Schott, 1817 [babel.hathitrust.org]), 178, *B.II* (Mainz: B. Schott, 1818 [babel.hathitrust.org]), 179-180. Weber gentager i B.II, 180, Rameaus pointe om den halvformindskedes evne til – som tredjesidste akkord i kadencen – at etablere en moltoneart: "[...] das Gehör nach einem durch Erhöhung der Terz umgestalteten *h°*, allemal nicht die in der bisherigen Toneart C-dur vorfindliche *w e i c h e* Dreiklangsharmonie *e* erwartet, sondern vielmehr bestimmt die der bisherigen Tonart fremde, und der Tonart a-moll eigene *h a r t e* Dreiklangsharmonie *E*."

102 Callcot, *Musical*, 237: "The radical Base, therefore, of the extreme sharp Sixth, is the Supertonic of the Key; and its Fifth is allowed to be defective, that the original Minor Mode may not be totally destroyed."

103 Simon Sechter *Die Grundsätze der Musikalische Komposition* (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1853 [google.books.dk]), 146 ff.

tiker August Halm (1869-1929)¹⁰⁴ og den udfra en mere praktisk tilgang Sechter-orienterede¹⁰⁵ Arnold Schönberg.¹⁰⁶

Akkordens inddragelse af toner fra forskellige skalaer får Weber og Sechter til at omtale akkorden som en genuin *kromatisk* akkord, som Sechter p.gr.a. den dobbelthed, som også Marpurg og Rameau skildrer, døber "*Hermafrodit-akkord*" [*Zwitterakkord*].

Wechseldominante

Begrebet *Vekseldominant*, som dansk teori uden yderligere overvejelser benytter sig af som synonym for dominantens dominant, blev med en radikalt anderledes betydning lanceret i slutningen af 1700-tallet af Johann Gottlieb Portmann (1739-1798).¹⁰⁷ Portmann benytter akkorden som en hovedhjørnesten i et teoretisk system, hvor toneartens fundamenter ikke er I, IV og V, men derimod I, II og V. Portmann lader således vekseldominanten indtage den plads, IV trin har hos stort set alle andre teoretikere. *Vekseldominant* kalder han akkorden, fordi "den veksler med dominanten."¹⁰⁸ Den kan være *regulær*, dvs. skalaegen, eller *irregulær*, altså indeholde skalafremmede toner. Kun mol kan have en irregulær vekseldominant, og den fremkommer, når man *hæver* den skalaegne formindskede kvint til en *ren kvint*. Ligesom Rameau gør også Portmann opmærksom på, at brug af den rene kvint på andettrin i en moltoneart leder bort fra hovedtonearten,¹⁰⁹ hvorfor bibeholdelsen af den formindskede kvint er at foretrække. *Vekseldominant* er altså oprindeligt betegnelsen for en skalaegen andentrinsakkord med durterts i et system, hvor vekseldominanten har indtaget den plads subdominanten normalt tildeles. Den altererede tone i akkorden er tertsen.

Fjerdetrin i mol med hævet grundtone

Der eksisterer imidlertid også en anden tydning af akkordens 'egentlige' grundtone. Man kan tage begrebet 'sekstakkord' alvorligt og mene, at f-a-dis er første omvending af treklngen dis-f-a. Denne tolkning antydes allerede hos Sorge, der kalder akkorden

104 August Halm *Harmonielehre*, (Leipzig: G.F.Götschen'sche Verlagshandlung, 1900, Neudruck 1905, [archive.org]), 85.

105 Arnold Schönberg, *Harmonielehre*. (Wien: Universal Edition 1911, 7.ed. 1966). Schönberg udtrykker s. 132 og 137 eksplicit sin sympati for fundamentalbasteoriens forklaring af sekundvis stigende og faldende progressioner og henviser derved indirekte til Rameau, Kirnberger og måske særligt Sechter, der som den eneste af disse også forklarer faldende sekundprogressioner ved hjælp af underforstået grundtone. Se Sechter, *Die Grundsätze*, 116.

106 Ibid., 297. Schönberg indleder med at henvise til traditionen for at tolke akkorden som grundtone-hævet fjerdetrin (se nedenfor), men afviser denne tolkning, da han finder det forkert at operere med begrebet "grundtoneforhøjelse" inden for et system, der har grundtonen som fixpunkt for akkordbeskrivelsen.

107 Johann Gottlieb Portmann, *Leichtes Lehrbuch der Harmonie* (Darmstadt: J.J.Will og B.Z.Factor, 1789 [books.google.dk]). Det er den tidligste omtale af begrebet, jeg har kunnet finde, og hele hans fremstillingsform indikerer da også, at begrebet er hans opfindelse.

108 Ibid., 4: "Derjenige Dreiklang, welcher auf das Intervall der Quinte von einer Dominante gebaut wird, und mit der Dominante ordentlicher weise allzeit abzuwechseln pflegt, heißt Wechsel-dominante, [...]."

109 Ibid., 5: "Die Irregularität kommt nur in den Molltonarten vor, wovon aber eigentlich kein Gebraucht werden sollte, wenn man in der Molltonart bleibt, weil gerade die reine Quinte aus der Tonart herausführt, das Gefühl desselben erstickt und das Gehör zweifelhaft macht."

en "endnu ganske ukendt sekst-akkord," der har "lille sekst og formindsket terts."¹¹⁰ Da Sorge imidlertid allerede tidligere har forklaret tonen "c" i f-a-c-dis som lille none til h, er der i Sorges teori intet behov for denne akkord, der da også mest af alt fremstår som en ren teoretisk mulighed.¹¹¹

Teori eller ej. Akkorden inddrages igen af Marpurg. Han anfører at såvel h-dis-f som dis-f-a er akkorder, der ikke forekommer i praksis, men som ikke desto mindre er relevante for at forstå hvoraf de forskellige typer forstørret sekstakkorder er dannet.

Akkorden tilskrives herved nu to rødder: f-a-h-dis kommer af andentrinsakkorden, h-dis-f, mens f-a-dis og f-a-c-dis kommer af den grundtonehævede fjerdetrinsakkord, dis-f-a. Med denne forklaring mener Marpurg at kunne hæve sig over tidernes skiftende "smag" og gøre de studerende akkordens rette grundlag begribeligt, en indsigt, som, anfører han, rigeligt belønner de begrebslige anstrengelser.¹¹²

Denne henføring af den forstørrede sekstakkord til to forskellige grundtreklange, afhængigt af om akkorden optræder med forstørret kvart (tertskvartakkord) eller ren kvint (kvintsekstakkord) over sin bastone, gentages af Heinrich Christoph Koch (1749-1816),¹¹³ hvis teoretiske fremstilling ellers på de fleste punkter ligger i forlængelse af Kimbergers teorier. Forståelsen af akkorden som afledt af en grundtonehævet treklang på skalaens 4. trin forbliver fra nu af en fast ingrediens i musikteorien og kan så sent som i det tyvende århundrede genfindes hos så centrale tyske teoretikere som Halm,¹¹⁴ Louis og Thuille samt Erpst,¹¹⁵ ligesom den også findes hos amerikanske teoretikere¹¹⁶ og jo yderligere må siges at være implicit i Rischels argument.

Kritikken af teorien om en treklang på #IV

Skønt begrebet om en akkord baseret på treklangen dis-f-a er skabt for at synliggøre en sammenhæng mellem d-f-a-c og dis-f-a-c (som i første omvendning er f-a-c-dis), byder denne grundakkord intuitivt modvilje hos mange af syttenhundredetallets teoretikere.

110 Sorge, *Vorgemach*, 72: "Dieser noch sehr unbekannte Sexten-Accord hat seine kleine Sext und kleinste Tertz (tertiam diminutam)."

111 Det må altså betegnes som misvisende, når Matthew Shirlaw i *Theory of Harmony*, 304, angiver denne akkord som en *triade manca* på lige fod med den grundakkord, Sorge selv fremdrager.

112 Marpurg, *Handbuch*, 44: "Belohnete es sich nicht der Mühe, den Ursprung dieses in der galanten Schreibart so gebräuchlichen Satzes ausführlich zu zeigen? Man erlaube mir, daß ich dem Schüler des Generalbasses den mechanischen Zusammenhang der Sätze vernünftig begreiflich zu machen suche, ehe ich ihm hundert tausend Sachen vom Geschmack, der sich alle Tage beynahe verändert, und der in Welt so verschieden ist, als Köpfe sind, vorrede."

113 H.C.Koch *Versuch einer Anleitung zur Composition* B.I (Rudolstadt: Löwischen Erben, und Schirach, 1782 [books.google.dk]).

114 Omend Halm omtaler den som "Pseudogrundtone". *Harmonielehre*, 85: "Durch Benützung der Alterierte 4. Stufe als Pseudogrundton entsteht der "doppelt verminderte Dreiklang":

115 Louis/Thuille, *Harmonielehre*, 238. Erpst, *Studien*, 61.

116 Som f.eks. McHose, *The Contrapuntal*, 270, , Allen Forte *Tonal Harmony in Concept and Practice* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1962) 356 ff., eller Edward Aldwell og Carl Schachter, *Harmony and Voice Leading*, (New York: Hartcourt Brace Jovanovich, 1978, 2.udg.1989), 484, hvor det hedder: "Applied dominant and leading-tone chords to V, like augmented 6th chords are chromatically altered forms of IV and II," en holdning der er gældende for alle nævnte værker. Rischel angiver i øvrigt Fortes bog som inspirationskilde i artiklen "Subdominant eller dominant", *Musik og Forskning* 9 (1984), 110.

Den formindskede terts kan accepteres mellem terts og kvint. Ikke mellem grundtone og terts. Argumenterne imod akkorden er dog sjældent logisk overbevisende. Rameau forsøger f.eks. at appellere til en 'common sense', når han angiver hvorfor treklangen f-a-dis ikke kan forstås som en omvendning af akkorden dis-f-a, men må forstås som et uddrag af firklangen h-dis-f-a, hvor h er grundtonen. Han lægger ud med at betone det absurde i ikke at ville anderkende h som fundament. For gør man ikke det, gælder jo følgende for akkorden f-a-dis:

Det er vigtigt [...] at observere [...] at denne sekst på f for eksempel, som i sine forskellige former som sekstakkord kun udviser tonerne *f-a-dis*, som konsekvens ikke kan have anden grundakkord end *dis, f, a*, en akkord hvor terts og kvint er formindskede. *Ville man da kalde en akkord med så fordrejede intervaller for en grundakkord?* (Min kursiv)

Men hvis disse tre toner ikke i sig selv kan danne nogen form for akkord, er det altså evident, at de er del af en anden akkord, og rent faktisk har de del af den akkord med septim, stor terts og formindsket septim, som jeg angav som den forstørrede sekstakkords fundament [h-dis-f-a].¹¹⁷

Præcist *hvorfor* de tre toner ikke i sig selv kan danne en akkord, fortælles ikke. At grundtoneforhøjelse i sig selv kunne være et tvivlsomt begreb nævnes ikke og er tydeligvis ikke følt sådan. Og som senere tiders gentagne brug af begrebet vidner om, har mange andre heller ikke haft problemer hermed.¹¹⁸

Godt halvtreds år senere gentager Weber, at modsat akkorden h-dis-f, som kan forstås som en *durformindsket*, så gælder det for akkorden dis-f-a, at den "ikke er skalegen i *nogen* toneart, og ikke hører hjemme på *noget* skalatrin overhovedet [...], og som heller ikke bærer *nogen* af en grundharmonis kendetegn (mine kursiver)."¹¹⁹ Webers hovedargument imod at henføre den forstørrede sekstakkord til to forskellige grundakkorder, er et 'enkelthedsargument': Hans "hidtidige forklaringsmodel", at henføre alle akkordformerne til en akkord på mols andettrin, "forekommer enklere og [er] derfor [...] at foretrække frem for systemet hos dem, der for at skulle kunne forklare følgende fire slags toneforbindelser [f-h-dis, f-a-dis, f-a-h-dis, f-a-c-dis] må opfinde *fire*

117 Rameau *Traité des accords*, 81-82: «Il est important, [...] de faire observer [...], qu'une telle sixte sur *fa*, par exemple, n'offrant jamais dans ses différentes formes, de Sixtes-simple, de Sixte-doublée ou de Tierce-doublée, que les trois notes diverses *fa, la, re#*, ne peut par conséquent avoir pour Basse fondamentale que l'accord direct *re# fa la*; accord dont la Tierce & la Quinte sont diminuées. Or voudrait-on donner le nom de *Parfait* à un accord, dont les Intervalles qui le composent sont ainsi mutiles?

Mais si ces trois Sons ne peuvent par eux mêmes former aucune sorte d'accord, il est évident d'ailleurs qu'ils sont une portion de quelqu'autre accord, & qu'en effet ils appartiennent à cette sorte de Septieme avec tierce majeure & fusseuinte, que j'assigne pour accord fondamental à la Sixte superflue."

118 Så sent som i 2011 («The Reception of Hugo Riemann's Music Theory» *Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories*, ed. Edward Gollin og Alexander Rehding (Oxford: Oxford Handbooks, 2011) 3) opererer Holtmeier tvangfrit med begrebet 'ledetonealteration' i sin lettere omarbejdede engelske version af 2005-artiklen "Grundzüge..".

119 Weber, *Versuch*, B.I, 185, [...] welche sogar in keine Tonleiter eigen, auf keiner Stufe irgend einer Tonart einheimisch sind [...] folglich auch um deswillen kein Kennzeichen einer Grundharmonie an sich tragen."

nye grundakkorder, nemlig to treklange [h-dis-f og dis-f-a] og to firklange [h-dis-f-a og dis-f-a-c]."¹²⁰

En mere subtil kritik af denne akkordstruktur kan man vælge at se i Rameaus¹²¹ og Kirnbergers¹²² angivelse af den historiske forudsætning for akkorden. Begge peger nemlig på en oprindelig inklusion af andentrinsakkord med ren kvint, hvis oprindeligt hævdede kvint så igen sænkedes. Hvis denne forklaringsmodel stod til troende, ville henvisningen til dis-f-a-treklngen ikke længere virke forklarende, da f måtte forstås som et sænket fis, hvorfor dis-f-a-strukturen ikke kunne betragtes som oprindelig. Trods Rameaus henvisning til Corelli¹²³ kan denne tese dog ikke éntydigt udledes af den musikalske empiri.¹²⁴

Sjettetrin i mol – tritonussubstitution?

Akkorden kunne jo endelig også tydes som en akkord på skalaens sjettettrin. Ikke kun i praktisk forstand, således som allerede generalbaslæren opfatter den, men også mere radikalt, som en akkord, hvis 'egentlige' grundtone henføres til dette trin.

Denne tolkningsmodel er ikke udbredt. Faktisk findes den kun hos enkeltpersoner. Man kan inddele den i tre varianter, hvoraf den tredje er den, der mest direkte har vundet udbredelse.

Enhver dursyv-akkords bastone er uanset notation dens grundtone.

Allerede i 1734 bemærkede Mattheson, at akkordens rammeinterval jo blot var en septim. Hos Mattheson er denne observation en ren konstatering uden konsekvenser, da Mattheson jo ikke tolkede akkorden, men blot gav en generalbasvejledning i at håndtere akkorden. Når man små halvtreds år senere – i 1781 – møder samme synspunkt hos Jean Baptiste le Rond d'Alembert (1717-1783) i Diderots store *Encyclopedi*¹²⁵ viser det sig, at have helt andre tolkningsmæssige konsekvenser. D'Alembert henviser i sin

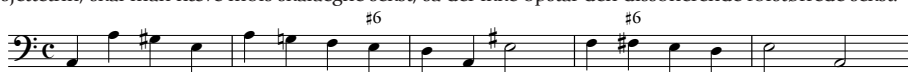
120 Ibid.184-185: "Die bisherigen Erklärungsart [...] schien mir einfacher und darum vorzüglicher als das Sistem derjenigen, welche, um folgende vier Arten von Tonverbindungen [...] erklären zu können [...] noch vier eigne neue Grundakkorde erfinden müssen, nämlich noch zweierlei Dreiklänge: [H dis f], und [dis f a], und noch zweierlei Septimenakkorde: [H dis f a] und [dis f a c]"

121 Rameau, *Traité des accords*, p.82: "Je ne craindrai pas d'ajouter ici quelques développements sur l'origine & la nature de cet accord, d'autant que cette matière n'a été traitée encore par personne."

122 Kirnberger, *Die Wahren*, , 28-29.

123 Rameau, *Traité des accords*, p.82. Man kan ganske rigtig finde denne vending i starten af anden sats af Corellis koncert nr.8 i G-mol ("julekoncerten"), men hyppig kan den ikke siges at være.

124 Til gengæld kan man finde den antydning hos Gasparini i *L'Armonico*, 57. Den forstørrede sekst omtales her indirekte, som noget man bør undgå. "[...] per altro bisogna star con l'altre regole, e con l'obbligo della parte superiore Composta, perche la variazione degli accidenti può ingannare; come si vede in questo esempio [bemærk Eksemplets næstsidste takt]." Har bassen en kromatisk hævet sekst over sig på mols sjettedirin, skal man have mols skalagne sekst, så der ikke opstår den dissonerende forstørrede sekst.



125 J.B. D'Alembert, "Fondamental", N.Diderot *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts, et des Métiers*, (Lausanne og Bern: Chez le Sociétés Typographiques, B.XIV, 1781 [books.google.dk]) 866 ff. Bemærk, at Shirlaw i *Theory of Harmony*, 279, fejlagtigt angiver Rousseau som forfatter til denne artikel.

tolkning af akkorden f-a-c-dis til Jean-Jacques Rousseaus (1712-1778) definition af en grundakkord.¹²⁶ At den er karakteriseret ved at have terts og ren kvint. Præcis disse intervaller finder man i den forstørrede sekstakkord med tilføjet ren kvint over bastonen. Akkorden har altså en grundakkords egenskaber, og følgelig må, konkluderer d'Alembert, dens bastone også være dens grundtone. Går man til Rousseaus artikel, underbygges dette synspunkt yderligere af hans definition af en kadence: En progression fra grundakkord til grundakkord. Med dette in mente kan d'Alembert påpege, at "det ikke kun er dominanten og subdominanten, men også den formindskede akkord og selv den forstørrede sekstakkord, der kan komme umiddelbart før grundakkorden. Uanset om man ser disse akkorder som afledt af andre eller ej, er det sikkert og vist, at de indføres med deres grundtone i bassen [...]"¹²⁷.

D'Alembert afviser altså ikke per definition andre tolkninger, som f.eks. Rameaus. Han overvejer endda også muligheden af at forstå akkorden som en kvintsænket dur-septimakkord, men finder denne tolkning om muligt ringere end Rameaus fundamentalbastolkninger.¹²⁸ Den endelige konklusion bliver, at hvad man end yderligere kan sige om grundtoner i forbindelse med klangen f-a-c-dis, så ændrer det ikke på, at denne akkord samtidig også i sig selv er en grundakkord.¹²⁹

I 1798 understreger også Portmann denne iagttagelse, når han skriver, at "kvinten i den regulære Vekseldominant [...] får i praksis et særligt fortrin, nemlig at man i højere grad benytter den som akkordens grundtone [Haupttone] og endda fordobler den."¹³⁰

Akkorden indeholder to ligeværdige grundtoner i tritonusafstand

En tolkning, der i sin essens ligger på linje med d'Alembert, Rousseau og Portmann, finder man så tidligt som i 1753 hos schweizeren Jean-Adam Serre (1704-1788).¹³¹ Han angiver, at den "forstørrede sekstakkord, *c*, *e*, *fis*, *ais*, er en akkord dannet af to forskellige store tertser, *c*, *e* og *fis*, *ais*, hvoraf *c* og *fis* er dens respektive grundtoner."¹³²

126 J.J.Rousseau, "Accord Parfait", N.Diderot *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts, et des Métiers*, (Geneve : Jean-Léonard Pellet, , B.I. 3.udg. 1778 [archive.org]), 329 ff.

127 D'Alembert, "Fondamental", 868: "L'accord parfait peut être précédé non-seulement de l'accord de la dominante & de celui de la sous-dominante, mais encore de l'accord de septieme diminuée, & même de celui de sixte superflue. Soit qu'on regarde ces accords comme dérivés de quelques autre ou non, il est certain qu'ils entrent dans la basse fondamentale [...]"

128 Ibid., 867: "Cette origine me paroît encore plus forcée que la précédente."

129 Ibid.: "Mais soit qu'on assigne à cet accord une origine, soit qu'on ne lui en assigne point, il est certain qu'on doit le regarder comme un accord *fondamental*, puisqu'il n'a point de basse fondamentale: ainsi M. Rousseau, *au mot* ACCORD, a en très-grande raison de placer parmi les accords fondamentaux, cet accord de sixte superflue."

130 J. G. Portmann *Die neuesten und wichtigsten Entdeckungen in der Harmonie*, (Darmstadt: ingen udgiver er angivet (det er højst sandsynligt igen Portmann selv, der er udgiveren), 1798 [books.google.dk]), 45: "Die Quinte in der regulären Wechseldominantenharmonie einer Molltonart [...], erhält sie in der Praxis ihre besondern Vorzüge, nämlich daß man sie mehr als ihren Hauptgrundton braucht und sie auch verdoppelt."

131 Jean-Adam Serre, *Essais sur principes de l'Harmonie*, (Paris: Prault Fils, 1753, Facsimili genoptryk New York, 1967).

132 Ibid., 60: "L'Accord de sixte superflue *ut*, *mi*, *fa*#, *la*#, est un Accord formé de deux différentes Tierces majeures *ut*, *mi*; & *fa*#, *la*#: don't *ut* & *fa*# sont les fondemens respectifs."

Serre ræsonnerer nu, at "principperne for grundtonefølger på tilstrækkelig vis etablerer en forening af to grundtoner, hvoraf den ene er den andens tritonus, ligesom *fis* er det i forhold til *c*. Denne grundtonefølge muliggør rent faktisk en kvintfaldsprogression som fra *g* til *c* og en stigende septim, eller, hvad der er det samme, en faldende lille sekund som fra *g* til *fis*."¹³³ "At denne dobbelte progression kan finde sted på én og samme tidbidrager samlet til, at de to toner *c* og *fis* som grundtoner kan efterfølge *g* i en stærkt dissonerende akkord som den forstørrede sekstakkord, vi her taler om."¹³⁴

Selvom Serre omtaler en anden akkord end d'Alembert, nemlig tertskvartakkorden (den med tilføjet tritonus), som er ensdannet i tritonusafstand (*f-a-h-dis* = *h-dis-f-a*), vil den afgørende pointe – at en faldende lille sekund er en progression, der ækvivalerer en faldende kvint – uden problemer kunne overføres på enhver af de former, den forstørrede sekstakkord antager.

Flertydighed og Tritonussubstitution

Skønt Weber entydigt anser akkordens fundament for at være mols andettrin, bemærker han dog samtidigt, at "forskellen" mellem en almindelig septimakkord og en forstørret sekstakkord "ligger kun i benævnelserne. Den ene klinger præcis som den anden (særligt i vores tempererede system [...]). Herudaf opstår igen en flertydighed."¹³⁵

Dette flertydighedsbegreb med speciel adresse til en akkord som den forstørrede sekstakkord genfindes efter Weber hos flere tyske teoretikere.¹³⁶ Sechter, der også henfører akkordens grundtone til mols andettrin, er samtidig meget opmærksom på, hvorledes akkordens flertydighed kan udnyttes. Han vier et særligt afsnit til behandling af denne, septimakkordens, dobbeltkarakter:¹³⁷ Høres den forstørrede sekstakkord med lille none (*f-a-c-dis*) uden dens 'egentlige' grundtone (*h*), er den ikke til at skelne fra en ren septimakkord (*f-a-c-es*), og den kan efter behag bruges i begge disse funktioner, hvilket de facto indebærer en aktiv udnyttelse af tritonussubstitution og en behandling af septimakkorden, som en klang med egen grundtone. Dog opgiver Sechter

133 Ibid.p.61.: "Les principes de la Succession fondamentale établissent suffisamment la possibilité de la conjonction de deux Sons fondamentaux, don't l'un soit le Triton de l'autre, comme le *fa* l'est ici de l'*ut* naturel. Cette Succession fondamentale admet en effet une progression de Quinte en descendant comme de *sol* à *ut*; & de Septième majeure en montant, ou, ce qui est la même chose, d'un demiton majeur en descendant, comme de *sol* à *fa*."

134 Ibid.: "Que si cette double progression fondamentale peut avoir lieu en même temps, elle amenera conjointement à la suite de *sol* les deux Sons *ut* & *fa* comme fondamentaux d'un Accord très-dissonant, tel qu'est celui de Sixte superflue dont il est question."

135 Weber, *Versuch*, B.I, 184: "Der Unterschied hier gewissermaßen nur im Namen, einer klingt aber (zumal nach unserm temperirten System, [...]) wie der andre. Hieraus entsteht denn wieder eine Mehrdeutigkeit."

136 Se f.eks. F. Schneider, *Elementarbuch der Harmonie und Tonsetzkunst*, (København/Leipzig: Wilhelm Hansen 1820), 28ff, der p. 30 eksplicit henviser til Weber. Interessant er i denne sammenhæng, Schmitz's senere bemærkning om hvordan det slående og overraskende i denne omdydning gennem al for hyppig brug nu har fået noget næsten manieret over sig (Eugen Schmitz *Harmonielehre als Theorie, Ästhetik und Geschichte der musikalischen Harmonik* (Kempten og München: Jos. Kösel'chen Buchhandlung, 1911, 2.oplag, 1917), 83): "Das Frappante, Überraschende dieser Wendung hat freilich durch allzu häufige Anwendung heute schon fast etwas Maniriertes bekommen."

137 Sechter, *Die Grundsätze*, 215 ff.

ikke fuldstændigt tanken om hermafroditakkordens 'egentlige' grundtone, men angiver en kort og brugbar regel, for hvorledes de to akkorders – den rene septimakkord og den forstørrede sekstakkord – grundtoner kan forstås: Den tone som er fundamenteret i dominantens septimakkord, bliver formindsket kvint i forhold til hermafroditakkordens uørlige fundament.¹³⁸

Femtetrin med forstørret kvint og none

Udover disse tolkninger findes der hos Jean-Baptiste Mercadier (1750-1816) en ganske særegen tolkning, der fuldstændigt ignorerer akkordens kontekst.

I sin *Nouveau Systeme*¹³⁹ fra 1777, – udformet som en korrigerende kritik af Rameau og Tartinis teorier, – afleder Mercadier den altererede sekstakkord med tilføjet forstørret kvart af en dominantakkord med forstørret kvint (C-dur: g-h-dis-f)! Tages denne akkord med septimen i bassen (f-g-h-dis) og substitueres akkordens grundtone, der nu vil ligge en sekund over bastonen, med nonen (f-a-h-dis), fås en akkord med stor terts, tritonus og forstørret sekst, som dog stadig, ifølge Mercadier, har g som grundtone.¹⁴⁰

Mercadier påpeger herefter, at "hvis man erstatter kvinten for tritonus i denne akkord [f-a-c-dis], som det sker nogle gange, er det klart, at subdominanten kommer frem som fundamental."¹⁴¹ I denne tolkning har akkorden med ren kvint (f-a-c-dis) på helt anderledes fundamental (Sic!) vis end i spørgsmålet om II eller #IV en anden grundtone end akkorden med tritonus (f-a-h-dis). Hvor den første opfattes som dominantisk, opfattes den anden som subdominantisk!

Mercadiers forklaringsmodeller kan dog kun appliceres på akkorderne som isolerede fænomener uden for harmonisk sammenhæng. Som forklaringsmodel for harmoniske progressioner er de direkte uforståelige: Akkorden f-a-c-dis bevæger sig jo i den eksisterende litteratur så godt som altid til en akkord med grundtone på e (e-gis-h, evt. efter forudholdet, e-a-cis), altså en akkord, der er dominantisk i A-mol. At forstå akkorden, der bevæger sig til A-mols dominant, som repræsentant for en dominant- eller subdominant-funktion i C-dur vil aldrig kunne forklare den harmoniske sammenhæng, der kan opleves i denne progression. Derimod kan den subdominatiske tolkning naturligvis komme i spil, hvis akkorden, f-a-c-dis bevæger sig til en C-dur-akkord. Mercadier overvejer dog ingen af disse kontekstafhængige tolkninger.¹⁴²

138 Ibid.: "[...] was beim Septaccord der Dominant das Fundament ist, bei dem Zwitterseptonaccord die falsche Quint des unhörbaren Fundamentes ist."

139 Jean-Baptiste Mercadier, *Nouveau système de musique théorique et pratique*, (Paris: Valade, La Porte, 1777 [babel.hathitrust.org]).

140 Ibid., 222-223: "L'accord sensible deviendra par là un accord de *quinte superflue* & *septieme*, [...]. Si on y met enfin la septieme, on aura un accord de *sixte superflue triton* & *séconde*, qu'on chiffrera de 6#-4+-2, dans lequel on pourra substituer la tierce à la place de la seconde, en le faisant dériver de l'accord de septieme sur la senfible; ce qui ne changera pas le fond de l'accord, puisqu'il conservera toujours la même fondamentale."

141 Ibid. p.223: "Si on substitue la quinte au triton dans ce même accord, comme cela arrive quelquefois; il est clair que la sous-dominante en devient la fondamentale."

142 Men tolkningen aktualiseres hos såvel Riemann (*Handbuch*, 173) som Maler (*Beitrag*, 38).

Funktionsperspektivet

Samtidig med at Sechter i fortsættelse af den Rameau-Kirnbergerske tradition udgiver sin version af fundamentalbasteorien, udgiver Morritz Hauptmann (1792-1868)¹⁴³ en harmonilære, der med sit grundlæggende rent filosofiske fundament vender sig bort fra alt, hvad der har den ringeste tilknytning til almen praksis og dens general- og fundamental-bas. Hauptmann introducerer et (Hegel-inspireret¹⁴⁴) begrebssæt, der betegner bevægelsen fra T til S som en bevægelse fra et udgangspunkt til noget fundamentalt anderledes og bevægelsen fra dominant til tonika som en udligning af denne forskel og en tilbagekomst på et højere – og dermed mere *virkeligt* – niveau.¹⁴⁵

Det er denne tanke, der ligger bag Riemanns første lancering af funktionstanken som tre *tetiske momenter*, hvor T repræsenterer *tese*, bevægelsen til S *antitese* og bevægelsen tilbage til T fra D *syntese*.¹⁴⁶ De tre tetiske momenter fremstår i Riemanns senere teori som tre *funktioner*. Hvor de i første omgang repræsenterer begreber, der kan rumme forskellige akkorder, virker de i Riemanns senere teori som tre akkordpositioner, der kan repræsenteres af tertsbelægtede akkorder. Bortset fra indflydelsen fra den *duale teori*¹⁴⁷ betyder ændringen af Riemanns fokus, at andettrinsakkorden, der oprindeligt betegnes som "entschieden antitetic",¹⁴⁸ nu definitivt underordnes subdominanten, samt at tredje trin, som oprindeligt betegnedes en "sehr unglückliches akkord," fordi den ikke kunne fungere dominantisk og kun svagt repræsenterede tonika, nu som Dp betegner en mulig dominantrepræsentation.

Hauptmann forstod den forstørrede sekstakkords alteration som indførelse af en ledetone til overdominanten (altså en hævet terts i forhold til skalaens andettrin og *ikke* kvintsænkning).¹⁴⁹ Riemanns vending bort fra de tetiske momenter mod hovedakkordernes 'betydning', eller 'funktion', resulterer i en noget anden forklaringsmodel.

143 Morritz Hauptmann *Die Natur der Harmonie und der Metrik*, (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1853)

144 Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) var en banebrydende tysk filosof, hvis hovedværk er *Phänomenologie des Geistes*, (Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1988). Den Hegelske dialektik ser verden som en proces, der bevæger sig fremad gennem en stadig begrebslig konfrontation mellem noget givet, *tese*, dette givnes "modsatning" i bred betydning, *antitese*, og formidlingen af modsætningen mellem *tesen* og *antitese* i *syntesen*, som så selv kunne udgøre en *tese* i en ny dialektisk proces. De begreber, der gennemgår en sådan proces bliver i Hegels optik til stadighed mere "virkelige".

145 Hauptmann omtaler de tre hovedakkorder T, S og D som *Oktav*-, *Kvint*- og *Terts*-begreb. *Oktav* er udgangspunkt, *Kvint* er kontrast og *Terts* er udligning af kontrast og tilbagekomst til *Oktav*.

146 Hugo Riemann, "Musikalische Logik", *Neue Zeitschrift für Musik*, vol. 28 (1872), 279.

147 En opfattelse, der bl.a. medfører, at alt hvad der sker i mol er omvendt af dur. Det medfører, at en tonal kadence i mol er D-S-T, hvorfor det tetiske system bryder sammen: Syntese optræder nu for antitese. En anden konsekvens er, at molakkorder læses – og becifres – ovenfra og ned: a° = a-f-d. For en overskuelig og samtidig vidende indføring henvises til Harrison, *Harmonic Function*, 254-265.

148 Riemann, "Musikalische.."p.281: "II ist entschieden antithetisch, weil er keinen Ton mit der Tonika gemein hat und dieser auch durchaus nicht fordert, sich also grade so kühl verhält wie IV selbst."

149 Hauptmann, *Die Natur*, 51: [...] der sogenannte ü b e r m ä s s i g e S e x t a c c o r d [...], der auch seinen Leitton entschieden als *Terz* der *Quint* eines Oberdominantaccordes empfinden lässt." (Min kursiv)

Dominantisk funktion – Hugo Riemann

I Riemanns *Handbuch der Harmonielehre* optræder akkorden under afsnittet om akkordalterationer, hvor det hedder, at denne alteration er særligt velegnet for dominant og subdominant. Akkorden fremstilles nu som blot én af de måder, man kan ændre en akkord på og ikke som en akkord, der qua sin struktur er tilordnet et særligt skalatrin i en særlig skala.¹⁵⁰ Som blot og bar akkordalteration knyttes den nu til begge de to hovedfunktioner, durdominanten og molsubdominanten¹⁵¹:

Udover at alterere kvinten til forstørret er det også muligt at formindske den; så opstår akkorder, som i generalbassen går under navnet "forstørrede sekstakkorder." [...] I vores nye becifringssystem må de selvsamme akkorder nu hedde formindskede kvintakkorder. Durakkorden med sænket kvint.

$g.h.des = g^{5>}$ (i Cdur og Cmoll = $D^{5>}$)

er i den omvending, der gør kvinten til bastone efter generalbasterminologien en "forstørret sekstakkord": *des. G. h.*¹⁵²

Der er altså ingen tvivl om, at det er den forstørrede sekstakkord, som vi har mødt den siden 1716, der stadig er tale om. Den er bare omtolket og dermed 'emanciperet' fra sit oprindelige fastlåste stade på molskalaens, – afhængigt af fortolkningen – II, #IV eller VI trin. Enhver erindring om denne oprindelige skalafunderede fremtrædelsesform er nu effektivt fortrængt. Denne nye betragtningsmåde genfindes siden ureflekteret i den del af den Riemannbaseret teori, der danner udgangspunkt for den danske tradition.¹⁵³ Det er den del, der bl.a. repræsenteres af Hermann Grabner (1886-1969), der uden blusel overfører den nye forklaring på det gamle begreb "hartvermindert" og skriver, at "den durformindskede Dominant opstår gennem *nedadalteration af dominantkvinten* (min kursiv)."¹⁵⁴

150 Se Holtmeiers "Grundzüge.", 258, for en diskussion af denne skelnen mellem en *skalatrinetsbetinget* og en *akkordstruktursbetinget* funktionsbestemmelse. I den altererede vekseldominants tilfælde: Er dens funktion betinget af akkordstrukturen og derfor mulig på alle skalatrin, eller er den betinget af en skalatrinmæssig placering som begrænser den til pladsen for dominanten?

151 Som følge af Riemanns dualistiske tolkning, hvorudfra molakkorder læses ovenfra, kommer en kvintformindsket molsubdominant i A-mol til at bestå af netop tonerne a-f-dis, hvor dis forstås som en forminskelse af kvinten mellem a og d.

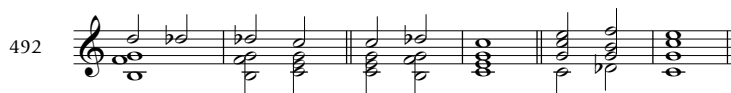
152 Riemann, *Handbuch*, 172: "Ausser der Alterierung der reinen Quinte zur übermässigen ist, [...], auch die zur verminderten möglich; dann entstehen Accorde, welche aus dem Generalbass unter dem Namen der "übermässige Sextaccorde" geläufig sind [...]. In unserer neuen Bezifferung müssen dieselben verminderte Quintaccorde heissen. Der Duraccord mit erniedrigter Quinte [$g.h.des = g^{5>}$ (in Cdur und Cmoll = $D^{5>}$)] ist in der Umkehrung, welche die Quinte zum Basstone macht, nach Generalbassterminologie ein "übermässiger Quartsextaccord": *des.g.h.*"

153 Høffdings *Harmonilære* fra 1979 skiller sig dog ud herfra ved sine refleksioner over akkordens struktur.

154 Hermann Grabner, *Musiklehre*, (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1923, 9.udg.1966), 128: "Die hartverminderte Dominante entsteht durch Tiefalterierung der Dominantquinte." I den langt senere *Handbuch der funktionellen Harmonielehre*, (Berlin: Bärenreiter-Verlag, 1962), 184-87, gentages denne beskrivelse af den "durformindskedes" kvintalterationen som primært værende et dominantfænomen. Grabner skriver ligefrem – som en omvending af den empiriske realitet – "Auch Zwischendominanten treten gelegentlich schon bei den Klassikern in diesen alterierten Formen auf." Nu hedder det, at *selv bidominanter* kan kvintsænkes!

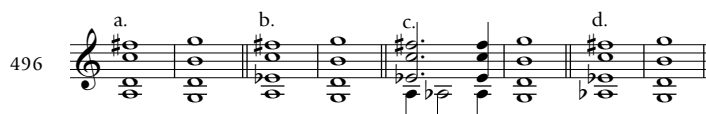
Det kan naturligvis umiddelbart synes at give god mening i en senromantisk sammenhæng at se akkordstrukturen som noget, der kan udfoldes på forskellige funktioner, såsom S og D. Selve tolkningen som kvintsænket dominantakkord har da også tidligere været berørt. Ikke bare i Rameau og Kirnbergers 'historiske' fremstillinger, og – omend betegnet "plus forcée" – i d'Alemberts fremstilling i Encyclopedien. Også 18-hundredetalsteoretikeren Adolf Bernhard Marx (1795-1866)¹⁵⁵ tolker den som kvintsænket.

I *Die Lehre von der musikalischen Komposition* fra 1837 tager han på samme måde, som Riemann senere skulle gøre det, i sin fremstilling af den forstørrede sekstakkords akkordstruktur udgangspunkt i dominantakkorden. Fremstillingen optræder her under et afsnit om – ikke alterationer, men – gennemgangstoner og deres evne til at danne akkorder ("Durchgänge zum Neuen Akkorde"). Også Marx bevæger sig direkte fra omtale af den forstørrede kvint til muligheden af at sænke denne kvint. Akkordstrukturen er allerede her løsrevet fra trintilhørsforholdet og er associeret med det, der hos Riemann kommer til at hedde en dominantisk *funktion*. Modsat en teoretiker som Weber, der udelukkende baserede sine teoretiske begreber på progressioner, der forekom regelmæssigt i den musikalske empiri, er Marx's tilgang ligesom Riemanns rent teoretisk. Marx's eksempel er derfor *ikke* repræsentativt for musikalsk praksis: Den sænkede kvint ses stort set aldrig i overstemmen, ligesom netop denne akkordalteration kun sjældent – selv i romantikkens musik – findes på dominantens plads.¹⁵⁶



A.B.Marx's første eksempel på kvintsækning p.257.

Marx viser fire eksempler senere den fulde transformation fra oprindelsesakkord til dens tritonussubstitution, akkorden, hvor den tilføjede lille none har erstattet grundtonen. Marx gør det imidlertid i en rækkefølge, der gemmer kvintsækningen til aller sidst og lader den fremstå som en alteration af den formindskede firklang.¹⁵⁷



Eksemplet fra A.B.Marx, p.258, viser: a.Dominant tertskvartakkord til tonika, b. $\text{BD}^{\flat 9} - T$, c. $\text{BD}^{\flat 9}$ hvor kvinten sænkes – T , d. $\text{BD}^{\flat 9}_{\text{ss}} - T$

155 Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition* (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1837 [books.google.dk]), 256-60.

156 Udover at denne iagttagelse ligger implicit i begrebet 'altereret veksel-dominant', understreges den også i så forskellige tekster som Jersild, *Romantikens Harmonik* (København: Wilhelm Hansen, 1970), 9, og Rasmussen, *Harmonik*, 82.

157 Hvilket peger frem mod Ernst Kurth (1886-1946) *Romantische Harmonik* (Berlin: Maw Hesses Verlag, 1923 [archive.org]), 110, der netop afleder den forstørrede sekstakkord af en formindsket dominant-none-akkord. Det samme gør Maler, *Beitrag*, 38, som angiver akkordstrukturen som en "Wechsel-dominante als verminderter Septakkord mit tiefalterierter DD- Quint im Bass [...]"

I Riemanns "Handbuch.." optræder akkordformen f-a-c-dis kun et sted, nemlig i forbindelse med en subdominant med tilføjet forstørret sekst, en akkord, som ingen – understreger Riemann – alterationer indeholder.¹⁵⁸ Det betyder dog ikke, at Riemann ikke i sine analyser benytter tolkningen som kvintsænket ufuldkommen dominant med lille none.¹⁵⁹

Kan de akkordstrukturer, der udgør den forstørrede sekstakkord, ifølge Riemann teoretisk set optræde med både subdominantisk og dominantisk funktion, så tolkes de i Riemanns analyser dog altid som dominantens dominant, dvs. med dominantisk funktion.

Der er imidlertid også gode argumenter for at betragte akkordens funktion som værende subdominantisk.

Subdominantisk funktion – Louis/Thuille

"Den bedst tilrettelagte Harmonilære jeg kender."¹⁶⁰

Således karakteriserer Høffding Rudolph Louis (1870-1914) og Ludwig Thuilles (1861-1909) harmonilære. Og det ér en formidabel udgivelse, som i sin essens samler og forbinder de forudgående 200 års harmoniske erfaringer. Selvom der benyttes trintal, er hele denne fremstilling af – og forståelsen for – harmonik gennemtrængt af Riemanns funktionslære. Det i en sådan grad, at Riemann mente, at han som minimum burde have været krediteret som ophavsmand til denne måde at forstå harmonik.¹⁶¹

På væsentlige punkter afskiller Louis/Thuille sig imidlertid fra Riemann. Som en tilsyneladende lille ting kan nævnes, at de – modsat Riemann – faktisk benytter den term, 'Vekseldominant', som Høffding i 1933 introducerer i Danmark som navn for dominantens dominant. En term, der har så stor gennemslagskraft, at de færreste i dag ville ønske at erstatte den med en anden (skønt Høffding ellers foreslog det i 1976). Høffding har altså ikke bare læst Louis/Thuille, han har også taget et enkelt begreb herfra og blandet det sammen med Riemanns begreber. Den eneste hage ved det er, at hos Louis og Thuille dækker begrebet 'Vekseldominanten' den *skalaegne* andentrinsakkord, hvis terts *evt.* kan hæves. Selvom forfatterne indledningsvis fremhæver under-

158 Riemann, "Handbuch.." p.173: "Durchaus nicht unter die alterierten Accorde gehörig ist dagegen der Accord, den wir in unserer Bezifferung als übermässigen Sextaccord bezeichnen müssen, nämlich der intakte Duraccord oder Mollaccord mit hinzugefügter übermässiger Sexte: $f^{b<}$ und $h^{v/}>$ = $f.a.c$ |dis (in Cdur = $S^{6<}$).". På dette punkt er Riemanns tolkning, som tidligere bemærket, identisk med Mercadiers'.

159 Man finder den både i *Katekismus der Harmonie- und Modulationslehre*, (Leipzig: Max Hesses Verlag, 3. oplag, 1906), 105-106, og i hans *Analyse von Beethovens Klaviersonaten B.I-III*. (Berlin: Max Hesses Verlag, 1919). Se f.eks. B.II, 18 og 20.

160 Høffding, *Harmonilære* (1933), 5. At de ikke er alene om den vurdering understøttes af såvel Harrisons (*Harmonic Function*, 298) karakteristik af den som "a paragon of pedagogy", som Holtmeiers ("Von der Musiktheorie zum Tonsatz", *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, Vol 1, 2003, 18) tilkendegivelse af, at han anser den for "bis auf den heutigen Tag unübertroffen [uovertruffen]."

161 Harrison, *Harmonic Function*, 300. Harrison omtaler bogen i sin helhed side 298-302. Holtmeier ("Gundzüge.", 235) argumenterer dog for, at Louis/Thuilles harmoniforståelse på centrale punkter adskiller sig så radikalt fra Riemanns, at Riemann intet grundlag havde for at forvente kreditering.

dominanten som hovedfunktion peger senere beskrivelser på, at de to akkorder forstås som indbyrdes ligeværdige stedfortrædere for hinanden.¹⁶²

Louis/Thuille er opmærksomme på, at den forstørrede sekstakkord kan tolkes som en kvintsænket dominant,¹⁶³ men angiver dog dens primære funktion som værende subdominantisk, baseret på mols #IV: "[Den] forstørrede kvintsekstakkord er i henseende til sin tonale funktion oftest første omvending af mols altererede underdominants septimakkord."¹⁶⁴

Tolkningen begrundes de i den akkordprogression, akkorden indgår i. Argumentet er, at akkorden altid vil *kunne* opfattes subdominantisk/vekseldominantisk når den videreføres til en dominantisk akkord. Eller som de skriver:

Nu skal det imidlertid bemærkes, at denne akkord optræder uligt hyppigere som underdominant-harmoni end som udtalt overdominant-harmoni, ja, at vi overhovedet kun ganske sjældent møder tilfælde, hvor vi er tvunget til en overdominant tydning. Thi det er tydeligt, at i de tilfælde hvor der efter en sådan akkord optræder en treklang med stor terts, må denne sidste opfattes som Dominant-harmoni, hvorfor den altererede akkord dermed om ikke absolut må så dog kan forstås som underdominant-harmoni (henholdsvis underdominantstedfortrædende andettrin). Den med formindsket kvint optrædende dominant kan (på grund af den opadgående ledetone) ligesåvel, ja, nemmere opfattes som Vekseldominant (underdominantstedfortrædende II. trin).¹⁶⁵

Louis/Thuille står ikke alene med deres overvejende subdominantiske tolkning af akkorden. Fordi akkorden leder videre til en dominant forstås den af også selv teoretikere, der viderefører den Riemannske tradition, som en grundtonehævet subdominantisk funktion.¹⁶⁶

162 Louis/Thuille, *Harmonilære*, 96-99 og 222-225. Side 222 hedder det f.eks.: "For så vidt treklangen på durskalaens 2. trin på den ene side er dominant i dominantforhold [...] og på den anden side står i parallelforhold til underdominanten, kan man på en vis måde også se underdominanttreklangen selv som en slags stedfortræder for vekseldominantharmonien."

163 Ibid., 326.

164 Ibid., 327: "Der übermäßige Quintsextaccord ist hinsichtlich seiner tonalen Funktion meist erste Umkehrung des Septaccords der alterierten Unterdominante in Moll."

165 Ibid. p.238: "Nun muss aber bemerkt werden, daß diese Accorde als Unterdominant-Harmonien ungleich viel häufiger anzutreffen sind denn als ausgesprochene Oberdominant-Harmonien, ja, daß die Fälle, wo wir zur Oberdominant-Auffassung gezwungen werden, überhaupt nur ganz selten begegnen. Denn es ist klar, daß in all den Fällen, wo auf einen derartigen Accord ein Dreiklang [...] mit großer Terz folgt, dieser letztere als Dominant-harmonie und demgemäß auch der betreffende alterierte Accord selbst als Unterdominant-Harmonie (bezw. als Unterdominantstelle vertretende II. Stufe), wenn nicht aufgefaßt werden muß, so doch aufgefaßt werden kann. Die mit verminderter Quint auftretende Dominante wird (wegen der abwärtsführenden Leittons) ebensogut, ja, leichter als Wechseldominante (Unterdominantstelle vertretende II. Stufe) in der Unterdominant-Tonart aufgefaßt."

166 Se f.eks. Schreyer, *Lehrbuch der Harmonie und der Elementarkomposition* (Leipzig: Carl Merseburger, 1903 citeret efter 5. oplag, 1924), 40, 74, Eugen Schmitz, *Harmonielehre*, 66-67, og H.Erpf, Studien, 91. Erpf beskriver – ligesom senere de danske teoretikere – akkorden som "dobbelalteret". Men hos Erpf beskriver denne dobbeltalteration en hævet grundtone og en sænket terts. Halm (*Harmonielehre*, 86) anfører, at akkorden ikke kan kadencere direkte til tonika, da det vil medføre et uforløst lavt

'Oprindelsesargument' og 'Stilkontekst'

Vi er i den historiske gennemgang nu kommet op til tiden for den danske teoris fremkomst og kan vende tilbage til de indledende spørgsmål om legitimiteten af Rischels *oprindelsesargument* og muligheden af at inddrage historien som ligeværdig spiller i overvejelsen over systembaserede teoretiske modellers forklaringskraft.

Vi begynder med Rischel. Har hans argument historisk belæg? Hvis ja, kan dette belæg så findes inden for samme periode, som J. Brahms skriver sin musik? Selv hvis begge disse betingelser skulle opfyldes, må vi spørge, om den teoridannelse, der støtter Rischels argument er kompatibel med eller kan integreres i den danske teoridannelse? Og endelig må vi spørge, om der kan vindes noget i forklaringskraft og logisk konsekvens ved at gøre det?

Så først:

Har Rischel ret i, at den forstørrede sekstakkord i sin grund er en ledetoneskærpet akkord?

Var der én ting den generalbasorienterede tolkning og den fundamentalbasorienterede tolkning havde til fælles var det netop opfattelsen af, at den alteration, akkorden fremviser er en *opadgående* og ikke en *nedadgående* alteration. Generalbastolkningen tog ikke stilling til om den akkordtone, der hæves er grundtone eller tert. Det gjorde til gengæld de teoretikere, der om nogen har defineret fundamentalbasteorien, J.P. Rameau, J.J. Kirnberger og S. Sechter. For disse var der ingen tvivl om, at akkorden må forstås som molskalaens II. trin med hævet tert. Et synspunkt, der i øvrigt støttedes af inspiratoren til Riemanns teori, Moritz Hauptmann.

Sideløbende med denne sikkerhed fastholdes helt op i det tyvende århundrede tolkningen af akkordstrukturen som grundtonehævet. Eller rettere: Der etablerer sig – på trods af protesterne fra teoretikere som ikke bare Rameau, Kirnberger og Sechter, men også så skelsættende navne som Sorge og Weber – en tradition for at anse tertskvartakkorden (den franske) for en tertsaltereret andentrinsakkord og sekstakkorden (den italienske) og kvintsekstakkorden (den tyske) for grundtonealtererede akkorder. Dvs. den herskende mening var helt frem til, at Riemann i 1887 udgiver sin *Handbuch*, at f.eks. akkorden f-a-c-dis måtte forstås som en akkord med opadaltereret tert eller grundtone. Ingen af disse teoretikere angav tolkningen 'kvintsænket 5. trin'. Tværtimod afviste teoretikere som Rameau og d'Alembert eksplicit en sådan tolkning.

Rischels akkordfremstilling har med andre ord historisk belæg. Ikke bare syttenhundredetallets generalbasfremstilling, men også den fundamentalbasorienterede forståelse, støtter Rischels præsentation. Er den generalbasorienterede fremstillingsform end så småt på retur i Brahms' levetid, får omvendt fundamentalbasteorien midt i år-

andettrin. Denne fokus på kadencepositionen udtrykkes mest direkte hos Riemanndisciplen Fritz Rögely (*Harmonielehre*, (Berlin: Verlag Carl von Habel, 1910), 131) der – præcis som Gunner Rischel – anfører, at akkorden normalt optræder som led i en frygisk kadence. Hermed præciserer Rögely Schönbergs (*Harmonielehre*, 298) og Louis/Thuiles kadenceorienterede tolkning, der tilsiger den forstørrede sekstakkord subdominantisk betydning i kraft af dens traditionelle kadenceplads som akkorden før dominanten.

hundredet fornyet levedygtighed gennem Sechters *Grundsätzen* fra 1853, hvis teoretiske system i århundredets sidste halvdel udgjorde den absolut dominerende harmoniske forklaringsmodel.¹⁶⁷

Som nævnt tidligere findes tolkningen af den 'durformindskede' akkord som i sin essens en kvintsænket dominant dog allerede så langt tilbage som i 1837, hos A.B. Marx. Da det er den sene del af Brahms' musik, skrevet *efter* 1887, Rasmussens afhandling centrerer sig om, kan Brahms i sin komposition teoretisk have været inspireret af den Marx/Riemannske tolkningsmodel. Det er dog næppe den rigtige måde at tale om forholdet mellem teori og komposition på.

Opad- eller nedad-altereret: Rischels beskrivelse

Spørgsmålet er, hvilken musikalsk forståelse de to tolkninger reflekterer. Hvilken musikalsk erfaring udsiger tolkningen af akkorden som *tertsforhøjet* molfænomen og hvilken udsiger den som *kvintsænket* dominant? Da den sidste tolkning historisk er opstået senest, kunne det være fristende at forstå denne som en reaktion på en ændret musikalsk praksis. Den tolkning, der forstår akkorden som et opad-altereret molfænomen (om denne alteration så er terts eller grundtone), kunne i en sådan optik siges at afspejle en praksis, hvor den altererede vekseldominant kun forekommer i mol, og kun som tredjesidste akkord i kadencen. Tolkningen som kvintsænket dominant kunne teoretisk set afspejle en praksis, hvor akkorden har emanciperet sig fra såvel moltilhørsforholdet som pladsen som tredjesidste akkord i kadencen. En praksis, hvor den kvintsænkede dominantakkord med andre ord kan fungere både dominantisk, bi-dominantisk og vekseldominantisk, og det både i dur og mol.¹⁶⁸

Og der *sker* da også netop en udvikling i brugen af akkorden, der gør, at dens optræden ikke kan siges, at være bundet eksplicit til mol.¹⁶⁹ Præcis ligesom molsubdominanten indoptages som gangbart virkemiddel i dursammenhæng. Men præcis ligesom molsubdominanten præsenteres *netop som et lån fra mol*, og ikke som en *tertsaltereret* dursubdominant,¹⁷⁰ betinger brugen af denne mol-specifikke akkord i dursammenhæng ikke automatisk en nytolkning. Tværtimod kunne en fastholden af den unikke akkordstrukturs skalamæssige fundament netop kaste lys over akkordens særlige egenart, som molfarvet akkord med durterts, og tillade en mere umiddelbar forståelse af dens relation til subdominantens molterts.

Men kan så ikke romantikkens emancipation af akkordens plads i kadencen gøre det mere hensigtsmæssigt at forstå den som alteration af en durseptimakkord?

167 Se Ludwig Holtmeier, "Stufen und Funktionen" *Musiktheorie*, ed. Helga de la Motte-Haber og Oliver Schwab-Felisch (Laaber: Laaber Verlag, 2005), 226-227. Som Holtmeier anfører, videreførtes Sechters teorier af Anton Bruckner, og man kan tilføje, at også Arnold Schönberg udtrykte "sympati", for den Sechterske forklaringsmodel (*Harmonielehre*, 137).

168 Denne forskel på tolkningen af akkorden afhængigt af dens placering i kadencen, finder man afspejlet i Bruno Weigls (*Harmonielehre* (Mainz: B.Schott's Söhne, 1925), 319) fremstilling af akkorden: Han forstår den som kvintaltereret, når den optræder som V, som tertsaltereret, når den optræder som II.

169 Se f.eks. t.21-23 af anden sats af Franz Schuberts Sonate i E-dur for klaver fra 1815.

170 Se f.eks. Westergaard, "Harmonilære" p.39.

Det synes som en logisk indvending. Som en fri akkord, uden evne til at fremkalde forventning om en særlig position i kadencen, er den altererede vekseldominant også på en helt anden måde end molsubdominanten løsrevet fra sit historiske ophav. Man kan opstille tesen, at *fordi* akkorden kan forekomme overalt, forklarer teoretikere som Marx og Riemann akkorden som kvintsænket dominant.

Skal man vurdere, hvorvidt Gunner Rischels tolkning af den altererede vekseldominant hidrører fra en anden stilkontekst, end den Brahms opererer i, kan man altså undersøge, hvorledes Brahms benytter den altererede vekseldominant. Benyttes den frit som dominant eller bidominant, eller optræder den kun i sammenhænge, hvor den fungerer som vekseldominant?

Undersøger man Rasmussens analyser finder man, at den altererede vekseldominant udelukkende optræder som akkorden før dominanten. Selv i Brahms' sene musik er dens funktion entydigt at lede videre til dominanten (hvilket Rasmussen også understreger).¹⁷¹

For Brahms var akkorden åbenbart ikke emanciperet i samme grad, som den Marx/Riemannske tolkning indikerer. Som allerede anført opfattede ikke engang det tyvende århundredes teoretikere en sådan emancipation. Skønt Schmitz¹⁷² kunne notere den overdrevne brug af omtolkning fra dominantakkord til vekseldominantakkord som 'manieret', så var det jo *netop* tale om en omfortolkning fra *dominant* til *vekseldominant*funktion. Og selv tyvende århundredes teoretikere såsom Louis/Thuille, Halm, Schönberg og Erpf – der alle eksplicit anså den nye musik som objektet for deres teori¹⁷³ – anså stadig entydigt akkordens plads i kadencens som værende umiddelbart før dominanten (som så i sin fortsættelse naturligvis igen kunne omfortolkes).¹⁷⁴

Såvel Brahms's egen brug af akkorden som hans samtids teoretiske fremstillinger, betoner en forståelse af akkorden som en akkord, hvis særegne struktur gør, at den signalerer en ganske bestemt plads i kadencen. I en sådan forståelse er akkorden ikke 'blot' en tilfældig dominant, hvis kvint er sænket. Er den ikke det, er der intet, der taler imod at forstå akkorden som opadaltereret molfænomen. Der er dermed i Brahms' samtids dominerende teori (Sechters) og Brahms' egen praksis intet, der kan siges at tilhøre en anden 'stilkontekst' end den, Rischels akkordfremstilling skriver sig ind i.

Gunner Rischels akkordbeskrivelse kan med andre ord ikke på noget niveau afvises som tilhørende en anden stilkontekst, end den Rasmussens afhandling omhandler.

171 Rasmussen *Harmonik*, 81-82.

172 *Harmonielehre*, 83.

173 Hvad enten de eksplicit erklærer det i deres forord (Erpf, *Studien*, 6, Louis/Thuille, VI), eller det blot fremgår af deres emnevalg og eksempelmateriale.

174 At der i det tyvende århundredes tolkning af det nittende århundredes harmonik synes at tegne sig en ændring i opfattelsen af den forstørrede sekstakkord fra en subdominantisk til en dominantisk akkord er en anden sag. Sigende er følgende forskel mellem i beskrivelsen af akkorden som kan findes mellem en tidlig og en sen udgave af Pistons harmonilære. I 1944 (*Harmony*, 278) hedder det: "The augmented sixth interval does not come from a dominant with lowered fifth, but from a subdominant with raised root". Det er i 1987 (Walter Piston og Mark Devoto, *Harmony*, 5.th. ed. (New York: W.W.Norton & Company, 1987), 419) ændret til: "The augmented sixth interval does not come from a subdominant with raised root, but from a V of V with lowered fifth." Dansk teoris fremherskende tolkning står ikke alene!

Kvintalteration og tertsalteration

Spørgsmålet om opad- eller nedadaltereret rækker videre end til hvorvidt, Rischels forklaring er gangbar. Tolkes akkorden som nedad-altereret er der tale om en kvintalteration. Er den opad-altereret kan der ifølge traditionen være tale om såvel prim- som tertsalteration.

Spørgsmålet er om begge disse tolkninger af den opadgående alteration er lige plausible. Ét er, at Rameau anså det for usandsynligt, at man kunne anse den grundtonealtererede akkord med dens "fordrejede intervaller"¹⁷⁵ for en akkord overhovedet. Noget andet er, om der kan gives argumenter for at skrinlægge forklaringen af akkorden som grundtonealtereret.

Det mener jeg, med udgangspunkt i en argumentation hos såvel Schönberg som Rasmussen, at der er. Rasmussen angiver, at begrebet 'alteration' i sig selv er "betinget af en given akkordtones afstand til grundtonen; ikke omvendt. Derfor er alteration af grundtonen en absurditet."¹⁷⁶ Altså – som det hedder hos Schönberg –, fordi grundtonerne "i vores betragtning [er] fikspunkter, fra hvilke der måles,"¹⁷⁷ er det kontradiktorsk at operere med en alteration, af det fikspunkt ud fra hvilket alterationer måles. "Ensartetheden af alle [intervalliske] udmålinger er sikret af dette punkts ubevægelighed."

Udover Rasmussens og Schönbergs argumenter kunne man anstille et satsteknisk argument for at forstå akkorden som tertsaltereret. De tidlige fremstillinger af akkorden betonedes måden den forstørrede sekst indførtes. Heraf fremgik det, at den kunne indføres kromatisk såvel nedefra som ovenfra. Høres den stigende bevægelse som en skærpelse af grundtonen, må vi forstå bevægelsen fra ualtereret sekst (f-d) til altereret sekst (f-dis) som en bevægelse gennem to *forskellige* akkorder (fordi alteration af grundtonen må forstås som bevægelse en ny akkord). Forstår vi alterationen som tertsalteration, må man forstå kromatikken som en ændring af en molterts til en durterts. Jeg vil hævde, at den sidste forklaring er den enkleste.

Den anden indførelsesmåde – oppefra – er decideret i strid med al almindelig satsteknisk praksis. Den implicerer en bevægelse, hvor en dissonans, en stor septim (f-e), 'opløser sig' i en anden dissonans, en lille septim (f-dis). Denne tilsyneladende absurditet giver imidlertid mening, hvis man tolker opløsningstonen som en forstørret tert. Herved bliver der nemlig tale om et elementært kvartforudhold: Tonen e behandles som forudhold for tertsen, dis, i akkorden h-dis-f.



To indføringsmåder: 1) Den forstørrede sekst indført ovenfra som et forudhold: En stor septim, der 'opløser sig' til en lille septim. 2) Den forstørrede sekst indført nedefra som kromatisk gennemgang.

175 Rameau, *Traité des Accords*, 81.

176 Rasmussen, *Harmonik...*, 80.

177 Schönberg, *Harmonielehre*, 282: "Die Grundtöne sind in unserer Betrachtung fixe Punkte, von denen aus gemessen wird. Die Einheitlichkeit aller gefundenen Masse wird gewährleistet durch die unverrückbarkeit dieser Punkte." Schönberg angiver samme steds, at han vil gøre en undtagelse i forbindelse med den forstørrede sekstakkord, der netop kan beskrives som bygget på et kromatisk hævet fjerde trin. I sidste ende (s.297) afviser han dog netop på grund af sin argumentation mod begrebet grundtonealteration, tolkningen af det hævdede fjerdetrin som fundament for akkorden.

Implikationer

Tolkningen af akkorden som tertsaltereret har en række implikationer. Mens akkorden som *kvintaltereret* strukturelt set blot er én af flere mulige bidominanter, er den som *tertsaltereret* en unik akkord, der på grund af sin akkordstruktur med durterts og *skalaen* formindsket kvint kun findes et eneste sted i det dur-mol-tonale univers, nemlig på molskalaens andettrin. Den optræder i dursammenhæng som et *lån* fra molskalaen, på samme måde som molsubdominanten. Akkorden er hermed født med en entydighed, der ikke bare ækvivalerer men ligefrem overgår dominantakkordens, hvis struktur – durtreklang med lille septim – findes i enhver bidominant. De overvejelser over akkordens harmoniske funktion, som den *durformindskedes* dobbelte ledetoner så ofte giver anledning til,¹⁷⁸ får i det lys en anden betoning: Det *subdominantiske* element (skalaens lave sjette trin, IV. trins molterts) og *ikke* det *dominantiske* (durtertsen) er del af den oprindelige akkordstruktur. Akkorden fremstår hermed som en subdominantisk virkende akkord, der får skærpet affiniteten i én af sine akkordtoner, nemlig tertsen. Den er dermed ikke længere en *dominantisk* funktion, der får sænket sin kvint.

I Rischels fremstilling beror akkorden på den vending, dansk teori kender som den 'frygiske kadence', °S₃-D. Skal den forstørrede sekstakkord forstås som en tertsalteration i denne vending, betyder det, at vendingens første akkord må omtydes. Den kan ikke forstås som subdominant, IV. trin, men som en overbygning på det andettrin, som er så vanskelig at benævne i den post-riemannske funktionsteori. Den må forstås som en "ufuldkommen molsubdominantstedfortræder tertskvart-akkord," °S_{s3}.^{4 179}

Dette begrebs uhåndterlighed står tydeligvis i grel modsætning til akkordens centrale position og enkle virkning. Og dog er det den adækvate beskrivelse af en subdominantisk akkord, hvis terts er kromatisk hævet.

Implikationerne stopper ikke her. For hvis tertsalteration af mols andettrin kan høres som blot en spændingsintensivering indenfor én og samme funktion, må det samme gøre sig gældende i dur. I en konsistent teori må en forhøjelse af skalaens fjerde trin have samme betydning i dur som i mol. Accepteres argumentationen om, at *fordi* den forstørrede sekstakkord, på trods af den senromantiske musiks intensiverede brug af akkorden, de facto *bibeholder sin status* som en akkord, der indvarsler dominanten, og *må forstås som tertsaltereret* og ikke kvintaltereret, og dermed som udtryk for subdominantisk funktion, må bevægelsen S til DD i dur forstås som skærpelse af *subdominantisk funktion* og ikke som et funktionsskift!¹⁸⁰

178 Se f.eks. Høffding, *Harmonilære* (1933), 212, eller for et amerikansk perspektiv, Harrison "Supplement", 177 og 187.

179 Og det er endda kun den del af traditionen, der, som Lauesen (*Harmonilære*, 60) og Anders Müller (*Musikalske Strukturer* (København: Wilhelm Hansen, 2012), 143) tillader denne brug af stedfortræderbegrebet. For andre dele gælder det, som Rasmussen (*Harmonik*, 83) anfører, at "funktionen på II i moltonearter ikke har noget selvstændigt navn."

180 Det er da også således vekseldominanten historisk er opstået ifølge Hamburgers (*Subdominante*) og Eberleins (*Die Entstehung*) undersøgelser. Begge konkluderer, at fordi vekseldominanten historisk er udviklet af subdominanten, er det teoretisk uholdbart at tildele disse akkorder forskellige funktioner. Hamburger omtaler derfor i stedet om en subdominantisk-vekseldominantisk 'dobbeltfunktion' (*Subdominante*, 231). Eberlein vender indsigten til en kritik af Riemanns system (*Die Entstehung*, 297): "Historisk set er den formindskede kvintsekstakkord tæt beslægtet med subdominant kvint-

Kopernikansk vending

Kan man implementere denne forståelse af vekseldominanten i dansk funktionsteori? Har det nogen mening at gøre det?

Mens det, som vi skal se, er relativt enkelt at argumentere for muligheden af en implementering, vil det i udpræget grad bero på sindelag (og magelighed), hvorvidt det er meningsfuldt at gøre det.

Fokus vil derfor i det følgende ligge på *muligheden* og ikke *nødvendigheden* af den omkalfaltring af dansk teori, som den historiske indsigt kunne give anledning til.

For at udtrykke, at bevægelsen S-DD forstås som en tertsalteration, må man underforstå II. trin som IV. trins egentlige grundtone. Man må vende op og ned på forholdet mellem II. og IV. trin. II. trin må, som i Portmanns teori, betragtes som hovedakkorden og IV. trin som stedfortræder.¹⁸¹ Men det er også alt. Og det er tilmed ikke engang første gang, sådanne tanker fremføres dansk musikteori.

Allerede i 1954 kan man i Otto Mortensens fremsættelse af en grundbasteori,¹⁸² finde denne rollefordeling mellem II og IV som en underliggende grundantagelse; hvilket Hamburger da heller ikke tøver med at eksplicitere i sin anmeldelse af bogen.¹⁸³ Samme antagelse udgør i 1969 kernen i de indvendinger, Hamburger fremsætter mod funktionsanalysens nuværende form, om det ulogiske i at IV-V-kadencen fremhæves som paradigmatisk og II ses som blot en 'afledning', når nu II7-V er en langt stærkere kadence:

Men når således II som (postuleret) afledning af IV kan forlenes med en væsentlig større funktionskraft end IV grundet på dennes [IV's] kontrære forhold til V, er [...] alene derved grunden under det traditionelle funktionssystem faldet sammen.¹⁸⁴

Et tilsvarende – mindre polemisk formuleret – synspunkt møder man i 2002 hos Henning Nielsen, der i en note kommenterer det "absurde" i "at en så almindelig og simpel akkord som II⁷ skal have en så kringlet (og misvisende) betegnelse,"¹⁸⁵ som subdominant med sekst i bassen:

sektakkorden. Denne definerer den Riemannske funktionslære ganske vist som værende grundlæggende i modsætning til dominantseptimakkorden og dennes omvendinger. Den moderne harmonilære tilslører altså de historiske sammenhænge i stedet for at lægge dem åbne."["[...] historisch gesehen ist der verminderte Quintsextakkord engstens verwandt mit dem Subdominantquintsextakkord [...]. Diesen definiert die Riemannsche Funktionslehre jedoch als grundsätzlichen Gegensatz zum Dominantseptakkord und dessen Umkehrungen. Die moderne Harmonielehre verschleiert also die historischen Zusammenhänge, statt sie offenzulegen."]

181 Med dette greb inddrages i realiteten en fundamentalbasteoretisk akkordforståelse i det funktionsharmoniske system. Såvel Rameau (*Traité*, 212), Kirnberger (*Die Wahre*, 52) som Sechter (*Grundsätze*, 19) anså II. som underforstået grundtone for IV. i akkordprogressionen IV-V.

182 Otto Mortensen *Harmonisk Analyse efter Grundbasemetoden*, (København: Wilhelm Hansen, 1954).

183 Se Hamburgers anmeldelse, i Dansk Musik Tidsskrift: "Trin-Funktion-Grundbas" *Dansk Musik Tidsskrift* nr.3, (1955),41: "Forsøger vi nu at forfølge de med grundbassen betrådte tankebaner endnu et skridt videre, kunne man fristes til at spørge, om da ikke forbindelsen IV-V, også hvor grundtonen ikke er forhøjet, retteligst burde opfattes som II-V med "bortfald" af grundtonen i II[...]."

184 Povl Hamburger, "Funktionslæren. Problemer og praksis," *Musik og Forskning* 14, (1988-89), 107.

185 Henning Nielsen, Henning og Dorte Hagen Petersen, *Undervisningsmateriale til Grundkursus i Harmonilære*, (Århus: Århus Universitet, 2002), 21. Det ekspliciteres at noten alene udtrykker Nielsens holdning.

Problemet skyldes grundlæggende, at man har defineret IV som systemets subdominant (den symmetriske modpol til dominanten). Man ville have haft et analysesystem, som var simplere og afspejlede praksis mere direkte, hvis man havde sagt flg.: akkorden, der går forud for dominanten i kadencen, "subdominanten," har sin grundtone på 2. trin og flg. Typiske former (i C-dur): Dm, Dm7, Dm7 på tertsen samt F, og med flg. Funktionstegn [...]: S, S⁷, S⁷₃ og S (den sidste = S⁷ uden grundtone, ligesom D er V⁷ uden grundtone). Betragtningens pointe er: S-funktionen i sin fundamentale og stærkeste udgave udgøres af tertsstabelen på 2. skala-trin (II⁷), men denne kan (ligesom V⁷) reduceres enten i bunden (ingen grundtone) eller i toppen (ingen septim) uden at funktionen principielt forandres (men nok svækkes).¹⁸⁶

Også Jens Rasmussen angiver, at "den subdominantiske funktion i utallige sammenhænge optræder på både II og IV i både dur og mol-tonearter,"¹⁸⁷ hvilket får ham til at lancere dobbeltbegrebet _{II}S og _{IV}S til angivelse af subdominantfunktion på henholdsvis 2. og 4. skalatrin.

Et Autentisk og et Plagalt system

Henning Nielsen sætter i sit forslag om at omtolke subdominantens 'egentlige' grundtone, når den forudgår dominanten i kadencen, begrebet 'subdominant' i anførselstegn. Det er der god grund til. Subdominantbegrebets styrke ligger jo i som underkvint til tonika at danne modpol til overkvintens dominant, hvorved der optegnes en polaritet mellem den autentiske kadence og den plagale kadence. Og gennem denne polaritet er det tanken, at tonika på nærmest visuel vis udkrystalliseres som toneartens midterakse, dens centrum. Det er denne metafysiske begrebsforestilling, der har fået generationer af teoretikere til at sætte det yderst tvivlsomme lighedstegn mellem den dur-mol-tonale musiks paradigmatiske kadence og funktionerne subdominant, dominant og tonika. Et lighedstegn, der har krævet, at hovedparten af den dur-mol-tonale musiks empiriske kadenceforekomster har måttet enten ignoreres eller bortforklares. At kalde andettrin for 'subdominantisk' er i denne forståelse meningsløst.

Det betyder ikke, at det polare begrebspar, S-D, i sig selv udgør en epistemologisk blindgyde. Man kan med fordel benytte begreberne 'autentisk' og 'plagal' som indgang til at forstå forskellige musiktypers harmoniske systemer. Således kan man se den funktionstonale musik som én stor udfoldelse af et "autentisk system" af kadencerelationer, som først i anden halvdel af 1800-tallet i stigende grad farves af det "plagale system."¹⁸⁸ Det autentiske systems kadencerelationer er baseret på kvintfaldskadencen, som med forbillede i D-T-relationen underforstås i alt, hvad der lyder kadencerende.¹⁸⁹ Det plagale systems kadencerelationer er baseret på kvartfald-

¹⁸⁶ Ibid.

¹⁸⁷ Rasmussen, *Harmonik*, 83.

¹⁸⁸ Begreberne om et "Autentisk system" og et "Plagalt system" er hentet fra Daniel Harrison, *Harmonic Function*, 96 ff.

¹⁸⁹ Dette synspunkt findes allerede hos Rameau. Se f.eks. "Traité de l'harmonie..", p.50.

skadencen, der som kadencemæssig generator resulterer i et radikalt anderledes harmonisk udtryk.¹⁹⁰

Følger man tanken om det autentiske systems kvintfaldsparadigme til dørs, vil ud nævnelser af andettrin som den egentlige grundtone for kadencens tredjesidste akkord fremstå som ikke blot en pragmatisk imødekomme over for beskrivelsesudfordringer fra den empiriske praksis eller påvirkningen af historiske indsigter. Det sker nu også som resultatet af en systemlogisk konsekvens: Da kadencer inden for det autentiske system pr. definition forstås som kvintaldskadencer, må akkorden før dominanten have sin rod en kvint over denne.

Vekseldominantbegrebet redefineret

Med begrebet 'subdominant' således reserveret til betegnelse for det plagale systems kadencemæssige hovedakkord, må den andentrinsbaserede akkord kaldes noget andet. Her melder Portmanns gamle begreb 'vekseldominant' sig på banen som en oplagt kandidat. Vel at mærke hvis det benyttes i en Louis/Thuillesk tolkning: Hvis begrebet dækker andettrinsakkorden uanset tonekøn.

Ligesom Rameau valgte at operere med flere typer dominanter (*dominante toniques, dominantes simples, dominantes mixtes*), kan vi også vælge at operere med dels en *dominant* på 5. trin, hvis karakteristika er at være durakkord, og så *vekseldominanten*, hvis karakteristika det er at lede til dominanten. Med et sådanne vekseldominantbegreb har vi mulighed for at betegne den andentrinsakkord, der oprindeligt af Rameau og Kirnberger blev anset for at udgøre den egentlige grundtone i akkorden før dominanten, og som har været efterspurgt i nyere dansk teori, – endda af én af vores fremmeste teoretikere, Povl Hamburger. For at understrege begrebets nye valør foreslås den mere mundrette forkortelse, VD (for den skalaegne akkord) og +VD (for den tertsførhøjede akkord).

Sættes dette begreb ind i Henning Nielsens reformforslag (letterer udvidet) vil det give følgende (i C-dur): $Dm=VD$, $Dm^7=VD^7$, Dm^7 på tertsen= VD^7_3 , $F=V\bar{D}$ (med begge bogstaver gennemstreget), $Fm=V\bar{D}^\circ$ ($^\circ$ =formindsket kvint) og $A^{b7}=+V\bar{D}^{ob9}_5$. Bemærk, at de nye betegnelser medfører en ensretning af begrebet 'ufuldkommen', der nu *altid* vil betegne en akkord med udeladt grundtone.

Eftersom den altererede vekseldominant jo som standard ligger med kvinten i basen, kunne man vælge at underforstå denne position som dens 'grundposition' og betegne den uden overstregning og talsuffixer, markeret kun gennem dobbeltheden af terthævning og naturlig formindsket kvint, $+VD^\circ$. Hermed ville de teoretikere, der hører det lave sjette trin som akkordens grundtone, til dels imødekommes (overstregningen, altså 'ufuldkommenheds'-angivelsen er væk) samtidig med, at grundessensen af

190 Her ligger en mulig nøgle til beskrivelse af rock-harmonikkens egenart. I denne musik dominerer en kvartfaldsorganiserede harmonik som hvadenten den betegnes "udvidet plagal kadence" (Allan Moore, "The So-Called 'Flattened Seventh' in Rock", *Popular Music*, Vol.14, No2, 1995, p.191) eller specificeres som "dobbel"-, "triple"- eller "quadrupe-plagal" (Dominic Pedler, *The Songwriting Secrets of the Beatles*, Omnibus, 2003, p.249ff.) kan forstås som en udfoldelse af et "plagalt system."

Rameaus *dominante mixte* og Sorges *triada mancha*, nemlig akkordens struktur som *durformindsket*, udtrykkes.¹⁹¹

Teori og historie

Kan musikteori være historisk?

Hvis man forstår spørgsmålet som et spørgsmål om, hvorvidt et teoretisk system kan influeres af og afspejle historisk indsigt, vil jeg tydeligvis mene, at spørgsmålet må besvares positivt.

Udover at jeg finder det elementært fascinerende at foretage en sådan tidsrejse, vil jeg mene, at tidligere tiders beskrivelsesmodeller kan bidrage med vigtige aspekter af harmoniforståelse. Aspekter, der er gået tabt i den Riemann-baserede danske tradition.

Undersøgelsen af den altererede vekseldominants historie afslører den Riemanske tolkning af akkorden som kvintalteret som værende tæt på enkeltstående blandt tidligere tiders tolkninger. De fleste af disse tolker akkorden som *durformindsket*, hvilket understreger akkordens unikke position i moltonearten. En sådan forståelse af akkorden modsiger ikke nødvendigvis de basale elementer i det Riemannske funktionssystem, men den kan, som tilfældet er i ovenstående, bevirke en omtolkning af visse af systemets grundantagelser. Omtolkninger, som heller ikke er hentet ud af den blå luft men er funderet i tidligere praksis.

Omtolkningen bevirker ingen omvæltning af funktionsteoriens grundeantagelser: At det harmoniske forløb udfoldes gennem *funktioner*, eller *tetiske momenter*, som Riemann oprindeligt kaldte dem, der kan udtrykkes gennem forskellige akkorder. I forhold til disse begreber har vores omtydning blot haft den konsekvens, at den har tydeliggjort den nødvendige bredde i det *antitetiske moment*: Det rummer såvel subdominantens polare modsætningsaspekt til dominanten, som den kommer til udtryk i den plagale kadence som vekseldominantens dominantforberedende overgang til dominanten.

Det ovenfor refererede papir af Hamburger, der indeholder kritikken af det Riemannske begreb om subdominant med tilføjet sekst, ender ud i en opfordring til at gentænke Riemanns funktionsteori i en version, der er befriet for de dualistiske elementer. Hertil bemærker Rasmussen, ikke helt neutralt:

Hvordan Hamburger forestiller sig det harmoniske funktionsbegreb 'som så-dant' bibeholdt, men rensat for den Riemannske arv står hen i det uvisse.¹⁹²

Den ovenfor foreslåede redefinition af vekseldominantbegrebet som dominantforberedende funktion i et "autentisk system" samt præciseringen af subdominantens som kadenceakkord i et "plagalt system" lanceres hermed som led i en sådan renselsesproces.

191 Den neapolitanske subdominant vil i denne tolkning måtte forstås således som Schönberg plæderer for i *Harmonielehre*, p.282: Et lån fra kromatisk skala. Det sænkede andettrin forstås derved *ikke* som en grundtonesænkning, men som farvende lån fra en anden skalastruktur analog til brugen af mol-subdominant og altereret vekseldominant i dursammenhæng.

192 Rasmussen, *Harmonik*, 57.