



UiO • Universitetet i Oslo

Klassisismens dissonansbehandling - strukturerelement eller ornamentering?

*Satstekniske analyser av de harmoniske
funksjoner, og dissonansens nødvendighet*

Alekos Konstantinos Kourmantzis

Masteroppgave i musikkvitenskap, MUS4091

30 studiepoeng

Universitetet i Oslo

Institutt for musikkvitenskap

Våren 2022



Tom side

Fordord,

Det er med stor fornøyelse at jeg endelig kan legge frem min masteravhandling. Denne oppgaven fungerer som et medium der jeg kan presentere egne analyser og tanker jeg over lengre tid har utviklet. Parallelt gav det meg anledning for å videre fordype meg i satslære innenfor stilepoker jeg finner mest interessante. Det ikke hadde skadet å ha hatt et par hundre sider til til råde.

Hovedsakelig vil jeg takke min hovedveileder, Øyvin Dybsand, som under prosessen har gitt meg svært nyttige råd. Ikke kun angående tekst, formulering, og spesifisering, men også innen det teoretiske. Hans korrekturlesninger og videre samtaler gav meg innsikt, og han påpekte viktige detaljer. Øyvin Dybsand var fra starten av prosessen positiv til valg av tema og assisterte meg videre inn i det oppmuntrende.

Ellers kan jeg takke flere medvirkende jeg har hatt med å gjøre gjennom hele min tid ved universitet, som har gitt god veiledning og støtte innen relaterte temaer. Uten noen spesiell rekkefølge er disse bl.a.: Asbjørn Erlend Lerheim, Asbjørn Øfsthus Eriksen, Anne Eline Riisnæs, Bjørn Morten Christophersen, David Bratlie, Eckhard Bauer, Even Kruse Skatrud, Åshild Watne.

Til slutt kan jeg også takke øvrig familie.

Takk for meg.



Tom side



[0] Innholdsfortegnelse

[1] I. Prolog	7
[2] I. Metode/system, utfordringer, tanker	11
[3] I. Definisjoner: stil, dissonans	21
[4] II. Harmoniske problemstillinger, eksempler	31
[5] II. I i - IV iv - V - I i, og introduksjon til formalisering	51
[6] II. Dominanter, kvintsirkel	67
[7] II. Sekstsirkelen	77
[8] II. Aug+6	85
[9] II. Omnibus, symmetri, og komplekse føringer	93
[10] III. Kontrapunkt, fuge	101
[11] III. Step-progression/Compound melody/line	103
[12] III. Möbius, Inverso, Palindrom	111
[13] IV. Epilog	115
[14] Kildehenvisning, litteraturliste	119



Tom side

[1] I. Prolog

Som musiker, komponist, har alltid satslære, og da spesielt mekanismene innenfor komposisjoner interessert meg. Gjennom mange års skolering (både fra institusjoner/skoler, og privat selv) har jeg opparbeidet meg et mer komplett bilde, spesielt innen den/de klassisistiske stile(n)r. De utallige verkene fra de flerfoldige komponistene har jeg blitt kjent med gjennom intens lytting, studering av partitur, komponering i stil, fremføring instrumentalt osv. Og jeg kunne ofte finne meg selv drivende tilbake til tema rundt denne stilepoken hver gang jeg eksempelvis skulle fatte en oppgave, eller presentasjon i forbindelse med skole. Det sistnevnte i forbindelse med skole står også ansvarlig for valget mitt av tematikk innen denne oppgaven. Ikke bare selve undervisningspraksisen skolen legger frem, men spliden mellom den faktiske musikken, og slik den fremstilles i flere teoretiske bøker. Mange av disse tekstene gjennomgås mer eller mindre fast som pensum, helt tilbake til videregående nivå. For å oppklare, i avhandlingen her spesifikt, vil jeg kategorisk lede gjennom i mine egne satstekniske analyser av de harmoniske funksjoner, og dissonanser innen klassisismen (der jeg regner fra Bach, til og med deler av Beethoven). Selv om jeg har ført “klassisismen” i selve hovedtittelen min, velger jeg å starte løpet fra Bach og ende rundt Beethoven. Dette utifra likheter innen det musikalske språket, der forskjellene mellom disse kun er *dialekter*, eller *sosiolekter* (da hvis det fokuseres på de harmoniske aspektene, uten å utdype videre innenfor form, figurer, kontur av melodi osv).

Et av hovedformålene med denne oppgaven er å få dypere innsyn i komponistenes systematiserte, og bevisste komposisjonspraksis. Den foreløpige forståelsen av harmonikk og dissonans kan være for vag på noen punkter, og gir ikke den fulle tilfredstillelse jeg ønsker. Dette er en av de mange grunner som har vekket min interesse, apetitt for temaet jeg tar for meg. I en av bøkene jeg benytter meg av, har jeg en liknende tankegang med forfatterene. Spesielt der det gjelder det de kaller *The War against the Textbooks* hvor problematikken med en rekke teoretiske bøker oppstår (Hepokoski & Darcy, 2006. 6-7). De viser riktignok til andre tiår, fra forrige århundre, men samme *problem* eksisterer mer eller mindre i dag. Som kjent for mange, kan beklageligvis flere analytiske bøker klippe av flere grener, og simplifisere det musikalske treet for oss. Noe som fører til en kunstig forståelse av musikken på det teoretiske plan, og vil føre til at man setter tvil ved en komponists praksis. Utvalgte

komponister med komposisjoner som vil bli gjennomgått, gjelder hovedsakelig (kronologisk) Bach, Haydn, Mozart, og noe Beethoven. Det er de homofone og polyfone instrumentalkverkene deres som vil være av størst interesse her. Både for å avgrense, men også grunnet de naturlige forskjeller og tilpasninger som eksisterer innen den større instrumentale sjangeren. Komponisters tilgang til noter har hatt en betydning for hvordan de tilegnet seg kunnskap. Når det eksempelvis gjelder Bach (den tidligste gjennomgåtte komponister her) og hvordan han tilegnet seg materiale, bearbeidet inn ny kunnskap, må man sette seg inn i hans “kildekomponister”. Komponister som D. Buxtehude, er vi eksempelvis klare over at Bach hadde notene til, og man ser visse harmoniske funksjoner videreføres (dette er nærmest en separat oppgave i seg selv, som ikke blir gjennomgått i detalj her). Det samme gjelder de andre komponistene oppgaven sentreres rundt. Dette utdypes videre i kapitlene der det er nødvendig, og relevant. Musikken “går i arv”, som en type “stilistisk intertekstualitet”. Dette vil jeg returnere til i de kommende kapitlene. Ikke kun nevnt i teksten, men ved direkte ekstraherte noteeksempler. “Aspects of one composer’s style may be detected in the work of another, which suggests a form of stylistic **intertextuality**” (Beard, David, & Kenneth Gloag. 2016. 238).

En mindre håndfull av komposisjoner fikk meg inn på denne tanken/ideen, ang. tematikk, og den ene problemstillingen i oppgaven. Den mer sammensatte problemstillingen er noe en student, komponist vil støte på ved å ha gjennomgått den standardiserte skolering, når det gjelder visse grupper innen harmoniske funksjoner, og med dissonanser. Dermed vil jeg ikke kun gjennomgå og analysere den standardiserte, intervalliske fremstillingen, men også videre ved harmoniske funksjoner, progresjoner, forberedelser, oppløsninger, med mye mer. Kapitlene mine fra del **II.**, og **III.**, bretter ut disse ytterligere.

I det tidligere stadiet konstruerte jeg et spesifikt, stilistisk tilpasset begrep for å kunne gruppere inn funksjonelle hendelser. *Strukturelt nødvendige dissonanser*, ikke kun for å unngå musikalsk grammatisk, syntaktiske feil; parallelle kvinter, oktaver o.l., men at de eksisterer som en viss nødvendighet i komposisjonen. Dette, som blir gjennomgått i kapitlene, innebærer særdeles en naturlig forekomst (eller forventning) til å pålegge visse harmoniske progresjoner med visse dissonanser, forholdninger. Hvordan kan dissonanser og behandlingen, ha en strukturell funksjonell virkning, utenom kun å være ment som

ornamentering? Dissonansen, ikke kun som konvensjonell pynt, der fraværet ikke har en betydningsfull rolle. M.a.o. det symbiotiske forholdet som dissonanser har i en sats, både relatert til form (fra større plan, til mindre interne seksjoner), progresjoner, kadenser, osv. Ved eksempelvis kadenser, bevitner man i klassisismen (dette tilfellet Mozart) en benyttelse av hva man kan kalle *konvensjonelt* materiale, kontra *karakteristisk* (sistnevnte, er hva som skaper en direkte forbindelse til et spesifikt verk, slik at man gjenkjenner det). En av mine personlige favoritter fra **Kv. 333/i** (pianosonate 13, førstesatsen, Mozart), inneholder flere slike ledd i coda-seksjonen til første halvdel, før repetisjonstegnet. Noe av det som betegner materialet som konvensjonelt, ligger nemlig i dets universale bruksområde. Slike forbindelser, linjer, arpeggierende venstrehandsfigurer osv. kunne funnet sted hvor enn man hadde behov for eksempelvis fire takter, med en kadens ledende til F dur. Hvis disse taktene separat og ekstrahert, hadde blitt presentert for lytteren (uten at vedkomne gjenkjenner opptaket), ville de ikke kunne stadfeste hvilken komposisjon den faktiske tilhørte (Rosen, 1998. 72). Det eksisterer en nærmest utømmelig liste med slike tilfeller, ikke kun for avsluttende materiale tilpasset codaen i en sonatesatsform. Selv foretrekker jeg å tenke på dette fenomenet som en musikalsk sjakkbrikke (spesielt der det gjelder *konvensjonelt* materiale). Bruken, og kanskje verdien, avhenger såklart av spilleren, og hvordan den ellers er plassert. Hvilke andre brikker/funksjoner den forekommer simultant med, og dens plassering innad i komposisjonen vil også kunne endre vår forståelse av den. Disse konvensjonelle funksjons-brikkene behøver heller ingen direkte tilknytning til de *karakteristiske* delene av tema. M.a.o., de behøver ikke dele likheter med **P.T.**, **S.T.**⁽¹⁾, osv. Det er dermed flere nivåer, ledd, i kompleksiteten når den består av såpass mange komponenter.

En viktig del av min oppgave, er at jeg ikke skal presentere konseptene for nybegynnere. Flere av de musikalske fenomenene, hendelsene, vil ikke behøve introdusering, beskrivelse på et grunnleggende, begynnernivå. Jeg skriver mer for *kjennere*, dette er ikke en introduksjonsbok. En slik innledning, ledende helt ut til de mer avanserte komponentene, ville krevd svært mange sider, derfor gjennomgår jeg de spesielle utvalgte situasjonene i tråd med oppgavens formål. Eksempelene er nøyaktig plukket ut for å støtte opp egne punkter. Det er forfattet med tanke på at leseren allerede er godt bekjent med div. analytiske systemer,

⁽¹⁾ **P.T.** = Primary Theme (Hovedtema) || **S.T.** = Secondary Theme (Sidetema)

tankegang rundt satslære, og ikke minst, har kjennskap til større deler av repertoarer oppgaven gjennomgår. Oppgaven min er heller ikke ment å være et totalt utfyllende/uttømmende (*exhaustive*) analytisk framlegg. Der det vises til analytiske fenomener, sikter det seg heller ikke å være en “telefonkatalog”. M.a.o. en komplett oversikt over alle fenomenene innen de respektive kapitlene hvor alle hendelsene har blitt høstet frem og jorden er etterlatt fullstendig bar. Skrivets omfang tillater heller ikke denne type arbeid uansett. Utenom de eksemplene vist i oppgaven, må leseren være bevisst på at det eksisterer en enorm mengde utenom (dette var bl.a en del av problemstillingen innen “metode”). Jeg tar forbehold om at analysene ikke er altomfattende, og at det finnes mer som ikke er skrevet inn. Jeg råder leseren til å visualisere dette som toppen av et flytende isfjell, eller lokket på pandoras boks. Som jeg vil gjennomgå (innen metode, ang struktureringen min, strategien min for oppsettet), må ikke kapittelinnndelingen ansees som perfekt. De mer avanserte og komplekse utdragene vil inneholde elementer som direkte kunne blitt plassert i de andre kapitlene også. Overlapping er uunngåelig.

[2] I. Metode/system, utfordringer, tanker

Gjennom flere år nå, har jeg via innskriving i notasjonsprogrammet Sibelius (etter fastsatt komposisjonsliste) fått skrevet inn hundrevis av komposisjoner. Disse analyseres videre inne i programmet, og det er disse jeg har lagt ved her i oppgaven, med unntak av noen illustrasjoner hentet fra andre kilder. I tråd med oppgavens tema, tittel, og problemstilling, hentet jeg bevisst ut disse eksemplene, fra de respektive komposisjoner. De var med andre ord, ikke tilfeldige plassert. Det er å forvente standard satstekniske systemer her, i tillegg til en videreutvikling av bl.a trinntall (se Kapittel-[5]); dette for å videre påpeke funnene mine, og støtte opp argumentasjonen min. Ettersom oppgaven fokuserer på de harmoniske funksjonene innen gitt stilepoke, med spesielt fokus på noen spesifikke dissonanser, er de vedlagte noteeksemplene av mindre varighet/lengde. Med andre ord, ikke forvent større horisontale strekninger, komprimert inn i taktsystemer à la Schenker. Der det er nødvendig, vil jeg i tillegg skrive ut i bokstaver, tall, hva analysen gjelder, også for å forhindre at de vedlagte noteeksemplene blir for “tette”, og trøblete for gjennomlesing. En større problemstilling jeg møtte på under skriveprosessen innebar utvalg av musikalske eksempler, relevant for kapitlene. Jeg sitter på litt over 1000 potensielle, klargjorte **Figurer** o.l. jeg spesifikt hadde samlet for denne oppgaven, og måtte fra tid til annen nærmest slå mynt og kron for å faktisk bestemme meg. Det er som nevnt å forvente toppen av det flytende isfjellet, og leseren bør være bevisst på at jeg beklageligvis kun vil få anledning til å benytte deler av disse enormt interessante harmoniske hendelsene. Mange relevante noteeksempler må utebli. Når man sitter på et slikt enormt fjell av informasjon, verdt flere tykke bøker, hvordan filtrerer man det ut? Hvordan behandles også disse noteeksemplene intern i oppgaven? Uformelt grupperes, eller tenkes de i 3 forskjellige kategorier. Den første er de **Figurene** som omtales i større grad, og gjerne har oppfølgere. Den andre inneholder de som delvis kommenteres og vektlegges, og den tredje vil nærmest kunne ansees som vedlegg. Disse listes nedover etter hverandre for å støtte opp om og fremme argumentasjonen min. I Kapittel-[5], har jeg vedlagt en betydelig slik rekke, kategorisert med analytiske formler.

Av interesse mht. litteratur, forsøkte jeg å utvide den kronologiske bredden da det gjaldt praksis. Derfor inkluderer jeg eksempelvis bøker omhandlende harmonisk praksis fra tiden rundt og mellom Bach-Mozart (Partimento, og hvordan man oppfattet dissonansen, og vektla løsninger), helt frem til vår tid, med bøker fortsatt lett tilgjengelig, som f.eks Gauldin m.fl.

- Metodikk, analytiske systemer

Seksjonsvis i (spesielt de tidligere) kapitler, vil begreper og meninger oppklares, samtidig som visse terminologiske uttrykk o.l. presenteres. Som nevnt, skal fokuset avgrenses klarere, og materialet skal gjennomgås kategorisk, både opp mot seg selv og overlappende mot de andre for videre sammenlikning. De potensielle komposisjonene, og de spesifikke seksjonene der dissonansene trekkes frem, vil graderes opp mot kompleksitet, sammensetning, og begrunnelse for plassering innad i komposisjonen. Å rent diskutere eller analysere dissonanser/forholdninger og harmonikk, uten den større sammenhengen med plassering i form, repetisjon, og materiale rundt (figurer, linjer, tekstur o.l.) vil ikke være gjennomførbart. Derfor vil dette også trekkes inn der det er nødvendig, for å vektlegge og tydeliggjøre analysen. Analysen av dissonansene, og harmonien vil være en mikstur av Basso continuo, trinntallsanalyse, funksjonsanalyse, og standard besifring. Utfordringer jeg ev. vil møte på kan relatere seg til bruken av analysesystemer, siden bruk kan variere. Bøker kan ha egne analyser som skiller seg fra andre. Visse steder kan det potensielt være behov for en omformulering av analysen/symbolene der de enten kommer til kort, eller ikke holder mål for å tydelig fremheve den faktiske funksjonen som forekommer. Et kort eksempel er forekomsten av **ii - V - I** progresjoner. Disse er også svært vanlige innom eksempelvis Mozart, men å analysere en **ii - V - I** hos Mozart, med samme “teori” og symbolbruk som en **ii - V - I** i Jazz, holder ikke mål for meg. Dette er forskjellige språk, med forskjellig grammatiske strukturer som nå likestilles teoretisk på denne måten. Det samme gjelder for såvidt også videre utover i romantikken. En **V**-funksjon hos Wagner er ulik en **V**-funksjon hos Bach, og dermed kan det være behov for annen type forklaring, formel for akkurat dette. Å bruke trinntall kan dermed være for generelt på mange plan, og mangle en dypere forklaring. Det samme gjelder funksjonsanalyse, som jeg praktisk talt mener kan ansees som en omskrevet variant av trinntall, se **Figur [2] 1.** nedenfor, der man ser at de hovedsakelig kun er avarter av hverandre. Hovedforskjellen er at trinntall (nederste linje) er tettere beslektet med Basso continuo, mens funksjonsanalyse (øverste linje) er tettere relatert til standard besifring. Det eksisterer så klart andre detaljer som kan påpekes, men jeg finner trinntall på flere plan mer praktisk.

Ess:	T	S_7^s	D_3^7	T	S	$(\text{D})_7 [\text{S}]$	(D^7)	S (D_{3-m}^7)
	I	ii_2^4	V_5^6	I	IV	V_2^4/IV	V_7^7/iv	iv Ger+6

Figur [2] 1. Eksempel på egen analyse, hentet fra en tidligere satslæreeksamen.

(Selv om jeg allerede her komparativt stiller opp funksjonsanalyse, vil den ikke forekomme senere i noen av analysene.)

En del komplekse sammensetninger av dissonanser kan som et eksempel være kronglete å forklare om man forsøker å filtrere det gjennom en viss standardisert analytisk metode. Noe kan puttes sammen med det faktum at all form for analyse ikke direkte nødvendigvis oversettes riktig til ønsket formål. I tillegg kan det dukke opp andre momenter underveis, som vil kreve en re-evaluering av tidligere gjennomgåtte analyser, for så å på nytt potensielt komme ut med et mer korrekt svar. Det blir dermed en form for iterativ prosess. Det må også poengteres at større deler av mitt prosjekt ikke nødvendigvis direkte har *fasitsvar*, og flere av analysene må gjennomføres på eget initiativ fra meg der bøker o.l. ikke nødvendigvis direkte dekker det analytiske aspektet. Det kan være behov for å skille mellom metode for å bearbeide/utvikle den nye kunnskapen, kontra metode for å hente ut kunnskapen fra eksisterende bøker/artikler... Ikke alt eksisterer innad i feltet jeg ønsker å undersøke, og det er rom for ny analyse.

Hvorfor jeg velger å skrive om det jeg gjør, er som nevnt egen interesse for feltet/komposisjonene. Hvordan en mangel på forståelse for dissonanser/forholdninger, dissonansbehandlinger kan hemme valgene dine, og underbevisst begrense språket ditt når du komponerer. Flere bøker som omhandler harmoni, funksjonsharmoni kan ha en lei tendens med å simplificere, og raskt konkludere med begrensede utdrag av materie, og derav danne en “teori” eller et oppsett som bærer lite til felles med den faktiske musikken. Det kan minne mer om en form for enkel kunstig simulasjon, fremfor en tydelig direkte forklaring av virkeligheten. Ofte kunne jeg bli sjokkert eller overrasket under gjennomgåelse av diverse verk, da man fort kunne vitne andre *spilleregler*, som ikke bare var mer komplekse, men også mer interessante. Hadde man som elev på et tidligere tidspunkt kommet på noen slike løsninger selv, er det stor sannsynlighet at læreren (eller man selv) ville ha strøket det ut. Man

ville ha ansett det som *upassende* eller *ukonvensjonelt* enda det direkte tilhører stilen. Det må da også nevnes at denne musikken som gjennomgås er basert rundt tradisjoner, konvensjoner, og prinsipper, ikke *regler*. Det er nettopp dette som åpner opp for alle disse mulighetene, og de mer interessante som forekommer i yttergrensene.

Vanlig praksis vil si at dissonansene (forholdninger) er *overfladiske*, og fungerer kun som en ornamentering, og tilstedeværelsen deres er *funksjonelt* uviktig. De gir altså ingen direkte nye muligheter. (Det er forøvrig ikke nødvendig at dissonanser/forholdninger *må* bindes over til en annen tone slik som det diskuteres her). Med det jeg kaller *strukturelt nødvendige dissonanser*, menes hva som ikke kunne ha funnet sted uten, og *behøver* dissonanser/forholdninger. De er nødvendige for å kunne komponere i visse retninger der fravær av disse ville ført til ukonvensjonelle trekk. Med denne kunnskapen vil dette by på flere muligheter og løsninger som man ellers ikke ville ha visst om. Innom dette ser man også at visse sekvenserte progresjoner ofte forekommer symbiotisk med spesifikke dissonanser. Man kan også se spor gjennom tiden hvordan dette har blitt bevart stilistisk, og fortsatt finner sted hos komponister over 100 år etter de tidligere eksemplene, fra Bach (eller helt fra C. Monteverdi) til Chopin, som et enkelt eksempel. Som nevnt tidligere, er det de instrumentale verkene som settes mest i fokus. De mer sammensatte dissonanser som gjennomgås, er gjerne også å finne i kontrapunktale verk, da med flere inkluderte tasteinstrumenter (cembalo, eller piano) samtidig. Eksempelvis, konsert for to-tre-eller fire tasteinstrumenter, ettersom dette er fleksible instrumenter med svært få begrensninger, og kan fullt ut spille flere selvstendige linjer simultant. Mye av stemmeføringen og dissonansbruken rettfærdiggjøres av mekanikken til funksjonene.

Følgende modell (neste side), dekker de fleste typer dissonanser, og kan i tillegg brukes for å forklare, sammenlikne de som står utenfor normen. Den tar utgangspunkt i hvordan man etter standard praksis blir skolert når det kommer til forberedelser av forholdninger og oppløsninger:

3-trinns modellen (G - Am⁷ - D⁷ som eksempel. I - ii⁷ - V⁷)

1. Presentasjon av den fremtidige dissonerende tonen. Som regel er tonen(e) konsonerende med akkorden den stammer fra. **(G, fra G-dur akkorden)**
2. Dissonansen klinger over og dissonerer. Altså en forholdning (suspension). **(G, klingende i Am⁷, overliggende fra G-dur)**
3. Dissonansen løses opp, gjerne trinnvis, som regel vil toner med ledetonefunksjon ledes et halvt trinn oppover, mens septimer vil gå et trinn nedover (uten å gå igjennom alle detaljer og mulighetene som eksisterer). Det behøver heller ikke å være neste akkords ters denne septimen beveger seg til. **(G fra Am⁷ kan eksempelvis oppløses trinnvis nedover til F#, i D⁷)**

Noen andre type dissonanser som også vil bli gjennomgått, er tverrstand, triller, og droner (gjærne strukket over flere takter) som vanligvis forekommer i bassen på dominanten eller tonika, og fungerer som en graviterende kraft som trekker alt mot seg. Bachs **WTC I & II**⁽²⁾, har flere preludier som starter med **I|i - IV|iv - V⁽⁷⁾ - I|i** med tonikaen fungerende som drone (mer om dette i Kapittel-[5]). Dermed ser vi en sammenheng mellom bruken av denne simple progresjonen koblet sammen med en drone, og formmessig plassering. Jeg har også eksempler der denne type progresjon forekommer lengre ut, enn i starten. Dette er et punkt som vil bli undersøkt videre grunnet den hyppige forekomsten. Det kan nevnes raskt at dette ikke er eksklusivt for kun Bach, men også forekommer hos de andre komponistene som skal gjennomgås. Dette er ikke kun gitt for **WTC I & II**, men eksisterer andre steder også hos Bach, bl.a i cembalo-konserter. De er alle beslektet med denne, med kun mindre varianter og tilpasninger. Dette har mest å gjøre med tonalitätsvalg, der durtonaliteten har en annen palett sammenliknet med molltonaliteten.

Der det gjelder *relevans* for komponistene, jeg finner det selv upraktisk å vurdere dem utifra en spesifikk gitt sjanger, uten anledning til å trekke inn forløpere, kilder o.l. I tillegg finnes flere av de elementene som diskuteres allerede nærmest *perfekt* skrevet inn hos Bach. Noe av dette ligger i arkitekturen i formen, og på det mindre mikro-nivået. I motsetning til klassisismen, som har større intern variasjon i setningsstrukturen, baserer Bach seg tett på

⁽²⁾ The **Well-Tempered Clavier**, første (**I.**) og andre (**II.**) bind. || *Das wohltemperierte Klavier* (tysk).

figurering, og inkludering av sekvenser (overfladisk oppsummert). Dermed får man ofte disse funksjonelle fenomenene servert på en klarere måte, og gjerne tettere sammen. Men det vil uansett bli presentert en rekke eksempler fra Mozart, Haydn, Beethoven, og innslag fra andre komponister der det er nødvendig. Beklageligvis, eksisterte det ikke samme mengde tilgjengelig analytisk litteratur fra den musikalske perioden jeg diskuterer. Et mer direkte satsteknisk fokus, især fra spesialiserte teoretikere, virket å dukke opp nærmere midten av 1800-tallet, med større fokus på form, organisering o.l. (Ruud, 2016. 244-45).

Det eksisterer flere begreper innen terminologien for å beskrive mindre segmenter, og “soner”. Tidligere i sin *Elements of Sonata Theory*, fra Hepokosky & Darcy, benytter de seg av følgende begreper (se spesielt teksten med **fet** skrift):

A composer’s choices involved not only varying senses of the propriety of “what sorts of things could reasonably be expected next” within the style but also how delectable surprises, even varying degrees of seeing transgressions, might be folded into the expanding network of ideas. **Within each compositional zone (action-space) or subsection these “internalized” features included such things as generically appropriate types of themes and textures;** reasonable lengths of individual passages (which depended on the anticipated length and complexity of the whole composition); dynamics; degrees of anticipated contrast; standard “topics” or thematic formulas; properly placed cadences and/or cadential delay or frustration; the handling of major- and minor-mode coloration; boundaries of taste; and the limits of eccentricity (Hepokoski & Darcy, 2006. 9).

Caplin derimot, benytter seg av “grupper” for å kunne forklare liknende elementer. Likeså er også “conventional”, og “characteristic” velklingende beskrivelser koblet sammen med “gruppe”. Som forståelig av navnet selv, viser det konvensjonelle til nødvendig, generiske vendinger, teksturer, formler, som ikke direkte *tilhører* noen, mens karakteristisk vil si det slående, kjente som får lytteren til å gjenkjenne et verk (Caplin, 1998. 9, 11). Et favoritteksempel for meg, som Caplin også benytter seg av, er Pianosonate nr. 1 i F moll, (Op. 2 nr. 1) av L.v. Beethoven. Riktignok er det isolert sett her en *setning* (“sentence”) Caplin beskriver. Artig nok er dette verket komponert etter Mozart sin død, og blir omtalt som et “arketypisk” eksempel på *setning* i wienerklassisismen: “[...] the main theme from the first movement of Beethoven’s Piano Sonata in F Minor, Op. 2/I, presents perhaps the most archetypal manifestation of the *sentence* form in the entire classical repertory” (Caplin, 1998. 9).

Av andre analytiske systemer, fremstillingsmetoder blir den kjente Schenker-analyse som regel nevnt. Till tross for dens tiltenkte funksjon med især å kunne analysere de gode tyske komponister, fra Bach utover til senere i romantikken, faller merkelig nok Haydn, Mozart, og Beethoven(!) utenfor, noe også Charles Rosen omtaler:

Music which did not fit his theory was beyond his range, and Brahms is the last composer for whom he had a good word to say. Schenker's theories, as he formulated them, work only for tonal music, **and they fit Bach, Handel, Chopin, and Brahms better than the three great classical figures** (Rosen, 1998. 33).

Det virker på meg litt “sprøtt” å tro at komponister fra potensielt midten av 1600-tallet, til nærmere 1900-tallet, skapte vidt forskjellige musikk innen et større spekter av stiler, der eneste forskjellen var *linjene* mellom de større strukturene (harmoniske *blokker*, om man vil). Jeg finner Schenker som en delvis bakvendt tenker her. Musikken er ikke konstruert utifra disse søylene, det er nettopp harmoni, linjene, figurene som *leder* en til disse rammene. Det ligger ikke dypere enn i eksempelvis setningsstrukturen til f.eks. Mozart. Det er de interne elementene, og komponentene, som skiller det fra Bach o.l. I tillegg vil jeg anse Schenker-analyse å være for *generell*, ved at den forsøker å filtrere gjennom et enormt stort spekter av forskjellige stilarter, som ubetvilelig har helt forskjellige konvensjoner. Språket, grammatikken, syntaksen i Bach, kan ikke sidestilles med eksempelvis Brahms. Dette er grunnen til at et mer spesifikt type system, ville vært mer fruktbart for stilistisk analyse, fremfor en mer universal. Her vil jeg støtte meg til bl.a. Rosen:

The second problem concerning linear analysis is whether it is adequate to the whole range of tonal music. It is remarkable that Schenker's methods of analysis do not differ significantly for Bach, Mozart, Chopin, and Reger. They do not work without considerable revision for non-tonal music or, indeed, for composers like the pre-serial Stravinsky, but even within the tonal field alone, the similarity of approach is *prima facie* suspect (Rosen, 1998. 36).

Med større enighet i Rosens beskrivelse, observerer jeg fortsatt et par andre fallgruber med Schenkers filtrering av formens funksjoner. Det er svært ubekvent å tegne opp. Selv med notasjonsprogrammer som Sibelius o.l., ser jeg fortsatt ikke den direkte nytten ved en slik fremstilling. Dette er en av flere grunner bak min videreutvikling, og bearbeidelse av trinntall, og liknende analysesystemer som baserer seg på formalisering, fremfor en omstrukturering og

manipulasjon av notebildet. Personlig finner jeg heller ikke Schenker-analyse visuelt innbydende.

Det er i tillegg viktig å ikke begå den feilen å anta at hendelsesforløpet til komponisten, og prosessen for materialet er gitt ut fra starten. Det virker bakvendt å tro at en komposisjon starter med en mindre gruppe toner, motiv, helt i starten, som deretter blomstrer og utvikler seg videre til et komplett verk. Det gir like mye mening som at en tekst skulle vært totalt skrevet utifra det første ordet, eller første par ordene. Det foreligger allerede en planlagt struktur, komponisten kan allerede ha en rekke forslag til komposisjonen. En progresjon, en tekstur, et uttrykk, et mindre tema, og kan faktisk starte med å kladde ut en gjennomføring *før* resten av komposisjonen. Men uansett, komponisten har dermed slik som jeg beskrev, et ønske om å *musikalsk* fortelle, eller vise oss noe de har kommet over. Et av mine hovedargumenter *imot* Schenker-analyse, grunner seg i det naive forsøket på å skyve sammen forskjellige språk (stiler), som har egne type dialekter, sosiolekter, osv, annen type grammatikk, syntaks m.m., gjennom et *universalt* analytisk filter. Dette fungerer ikke, og låser ute mange trekk. I tillegg virker det til å være en totalt *motsatt* forklaring av min hovedtematikk i oppgaven. Ved mine *strukturelt nødvendige dissonanser*, viser jeg nettopp til de viktige interne løsningene, som nettopp gir rom for, og skaper andre type muligheter. Dermed slår dette *bort* deler av Schenkers generelle påstander. Nå er såklart Schenker ikke i live for videre spørsmål, og jeg har heller ikke direkte utdanning innen Schenker-stil/analyse, men det forandrer ikke elementene. “Musikalsk konglomerat”, ved å putte sammen vidt forskjellige stiler, også intern, fungerer ikke.

Som jeg var innom tidligere, støtte jeg på et luksusproblem med mengden tilgjengelige noteeksempler, og illustrasjoner. Dette medførte en annen problemstilling tidligere i prosessen ang. inndeling av kapitlene, og mengden kapitler. Flere av disse kapitlene ble enten strøket ut totalt, og/eller splittet opp, der innholdet ble omplassert til de komplette kapitlene jeg endte opp med nå. Av hensiktsmessige grunner, har jeg strategisk organisert kapitlene inn i **3** hovedseksjoner (markert med romertall, **I.**, **II.**, og **III.** (ekskludert Epilog, som er **IV.**). Seksjonsvis, ledes man gjennom en gradvis økning av harmoniske kompleksiteter. Jeg har i tillegg, som nevnt, sørget for at de vitale, elementære delene allerede skal være gjennomgått i

starten/tidligere i kapittelet. Samtidig er jeg ofte interessert i å trekke frem hva bøker vanligvis ikke gjør. Kapittel-[6] som omhandler de stigende kvintene, eller Kapittel-[7] med sekstsirkelen, nevnes som regel kortere med enklere eksempler. Gjerne da i forbindelse med andre harmoniske midler som ikke direkte hadde behovd å relatere seg til progresjonen spesifikt. Jeg kan vise til **Figur [7] 2b.** (side 79), og **Figur [7] 3.** (side 80), et utdrag fra C. Monteverdi (Gauldin, 2004. 247). Han poengterer her i denne sammenheng “Suspension chains”. Mer om dette i det faktiske kapitelet. I Kapittel-[3], vil jeg også vise frem noen harmoniske problemstillinger jeg måtte ta hensyn til. Det er i tillegg her jeg presenterer “strukturelt nødvendige dissonanser”, med flere eksempler, for å begrunne dem analytisk. Dette sammen med en systematisk måte å vurdere disse simultane funksjonene, om man finner det givende.



[3] I. Definisjoner: stil, dissonans

Innen musikk, kan det tilsynelatende lettfattelige begrepet “dissonance” (dissonans) faktisk utvides ytterligere. I Hepokosky & Darcys *Elements of Sonata Theory*, beskriver de eksempelvis gjennomføringen som en “large-scale dissonance”, eller en “**structural dissonance**”/“dissonant section”, som oppløser seg i reprisen (Hepokoski & Darcy, 2006. 4). Her kan jeg meddele at min egen brukte terminologi *strukturelt nødvendige dissonanser*, ikke relateres til deres syn på større seksjoner i sonatesatsformen (eller direkte relatert til seksjoner i form i sin helhet på liknende vis).

Selv om harmonikken i denne oppgaven baseres rundt epoken fra komponistene tidligere nevnt, må det presiseres at det ikke er krasse, *conflicting intervals/notes*, det er snakk om (m.a.o., ikke et *cluster* av små sekunder stablet på hverandre). Alt er hierarkisk strukturert utifra tonaliteten, og det er de tonale funksjonene alt annet graviteres mot. Dissonansene søker å bli løst opp, ettersom de kun er midlertidige hendelser som trekker seg mot de konsonerende strukturene. En dissonans her kan regnes som noe så simpelt som en **Sus4**, **Sus2**, sekunder, septimer, noner, °, °, 64-forholdninger, aug, forstørrede/forminskede intervaller, dominantakkorder o.l. Hvordan forstår vi dissonanser? Ofte er det kun fremstilt som vertikale intervaller à la **m|M2**⁽³⁾, **a4|d5**⁽⁴⁾, **m|M7**, **m|M9**, osv. før man setter sluttstrek, og diskusjonen er avsluttet. Men er det faktisk så simplistisk? Og hvor dukket et større fokus opp angående dissonanser? Allerede tettere assosiert med termen *Barokk*, skrev Rousseau i 1768:

En *barokk* musikk er en musikk hvor harmonien er forvirret, nedlesset av **modulasjoner** og **dissonanser**. Melodien er frastøtende og lite naturlig, intonasjonen vanskelig og tempoet besværlig. Det ser ut til at ordet kommer fra logikernes *baroco* (Sitert etter Benestad, 1977. 102).

Utdraget virker svært passende å ha i bakhodet med flere Bach-eksempler jeg vil vise frem senere. Utdraget er riktignok svært krydret med personlig syn, verken nøytralt, eller objektivt.

Men begrepet og termen “klassisk”, har faktisk ikke den samme opprinnelsen som *barokk*. Finn Benestad forklarer ordet slik i *Musikk og tanke*:

⁽³⁾ **m** = minor (*liten*), **M** = Major (*stor*)

⁽⁴⁾ **a** = augmented (*forstørret*), **d** = diminished (*forminsket*)

Ordet *klassisk* har mange betydninger i moderne språkbruk. Etymologisk har det sin opprinnelse i det latinske *classicus*. Dette var en betegnelse som ble brukt innenfor den romerske samfunnsordning om den første samfunnsklasse. Ordet kom imidlertid snart i bruk på flere områder — om noe som fremhevet seg, om noe mønstergyldig. Renessansehumanistene kom senere til å anvende termen på oldtidens greske og latinske litteratur. I snever kunsthistorisk forstand dekker begrepet klassisk den greske stil fra ca. 460 til 320 f. Kr. I en utvidet betydning dekker det imidlertid gresk-romersk kunst... (Benestad, 1977. 158).

Riktignok har det flere bruksområder, og man kan argumentere for hvordan flere *feilaktig* kan gruppere sammen musikk fra hele perioden ca. 1600-1900 som *klassisk*. Som det skal være forstått utifra oppgaven min her, er det fokus hovedsakelig på *wienerklassisk* stil. Selv om man videre kunne etterspurt om man refererer til den første eller annen skole.

Benestad fortsetter videre:

Når det gjelder Haydns og Mozarts tidligere verker (før 1770), hører de stort sett hjemme innenfor den galante stilen. Et uttrykk som også har vunnet en viss hevd for denne tiden, dvs. overgangsårene mellom den opprinnelige musikalske rokokko og den velfunderte wienerklassisisme, er den *preklassiske* periode (Benestad, 1977. 159).

Det er et fundamentalt skille mellom de to siterte stilene her. Et udiskutabelt skille mellom barokken og wienerklassisismen er strukturen i formen. Også slik som Rosen påpeker: Temaene innenfor klassisismen inneholder flere kontrasterende, samarbeidende komponenter, fremfor den mer figurerte stilen tidligere (Rosen, 1998. 82). Men i oppgaven min fokuserer jeg på likhetene disse stilene deler, harmonien, og de videre funksjonelle strukturene, *ikke* forskjellene.

Rosen, omtaler han i sin *The Classical Style*, hovedsakelig Haydn, Mozart, og Beethoven. Et forventet triumvirat når man tar for seg stil omhandlende klassisismen. Og det er: “At an even broader level, it is still possible to speak of a **Classical style**, in the sense of concert music, as opposed to folk or popular styles” (Beard, David, & Kenneth Gloag. 2016. 238).

Utenom stilistiske forskjeller, eksisterer det også interne forskjeller i diverse formtyper. Man kan fint omtale disse som *formsjangre*, der eksempelvis en pianosonate, er komponert med andre trekk enn, komparativt, en konsert eller pianotrio. Disse interne forskjellene innad i formsjangrene, kan også kobles opp med hva Hepokoski & Darcy omtaler som *defaults*. (Hepokoski & Darcy, 2006. 10). De sammenlikner enkelt nok *forventet praksis* i stilen, og

hvorvidt man trår vekk fra disse. For Mozart, å modulere til **V**, hvis tonika er dur (**I**), er første nivå av *default*. Mens å modulere til **iii**, hadde vært flere steg vekk. I seg selv betyr ikke dette at kvaliteten er høyere, eller komposisjonen mer avansert. Men jeg kan uansett nevne her at når det gjelder kapitlene utover, tar de hovedsakelig for seg *default-leveler* utover det vanlige. For å gjøre det enda mer sammensatt, deler ikke komponister (isolert sett utifra stilepoke) samme *default*. Hva som ansees forventet hos Bach, gjelder da ikke nødvendigvis for Mozart (Hepokoski & Darcy, 2006. 10).

Men, det kreves som regel et høyere satsteknisk nivå, for å bevisst og overbevisende nå dypere. Flere av de *strukturelt nødvendige dissonansene* jeg omtaler, spiller nettopp inn her. De mange eksemplene jeg viser relatert til dette, er ikke noe en uerfaren komponist tilfeldigvis ville ha spilt seg inn i. Også må *default* nivå *ikke* forveksles med hyppighet. Det er ikke det faktumet at det forekommer færre ganger som gir den det nivået, men rasjonaliseringen bak.

Som Ruud legger frem, begynte man allerede tidlig å vurdere akkordstrukturer som stablinger av terser oppå hverandre. Men som jeg vil gjennomgå nedenfor, gjelder ikke dette nødvendigvis universalt. Selv teoretikere rundt samme tid som Rameau, kunne ha et syn mer direkte sammenslått med generalbass. M.a.o., var det ikke gitt at alle komponister, teoretikere delte syn med at tonene, **E-G-C**, var en **C/E**. Flere kunne, utifra generalbass tenkning, anse det som en **E** i bassen, med en tillagt liten ters, og liten sekst. Ruud uttaler seg slik:

Som vi så i kapitlet om estetikk, framsto den franske komponisten Jean-Philippe Rameaus arbeider med “harmonilære” som viktig for framtidig analyse. Rameau proklamerte harmonies betydning over melodien og framhevet de tre “primære konsonanter” i musikken - oktaven, kvinten og den store tersen. Denne teorien ga analytikeren et verktøy til å forklare akkordstrukturer, konsonanter og dissonanser og gi et grunnlag for akkordanalyse. Sammen med teorien om generalbassen åpnet Rameau opp mulighetene for en reduksjonistisk tilnærming til musikalsk struktur (Ruud, 2016. 244).

Selv om Partimento-stilen (metode for improvisasjon, og komponering, basert på en *skisse*, gjerne notert på ett enkelt notesystem), i seg selv er et eget felt, “univers”, er fortsatt Partimento-grammatikken, språket, tilhørende med den generelle kontinentale stilen i europa rundt den *klassiske* epoke. Det forfatteren av boken selv stusser over, er komponistene/teoretikerne sine vurderinger, og klassifiseringer av dissonansene. Som kjent, anses tersen,

kvinten, seksten, og oktaven som **konsonerende**, mens sekund, kvart, septim, og none er **dissonerende** (Sanguinetti, 2012. 103). (Hvorvidt kvarten ansees som konsonerende, eller dissonerende virker etter min erfaring å variere sett utifra sammenhengen). For Fenaroli (musikkteoretiker, 1730-1818), som Sanguinetti skriver, er det kun *forholdninger* som kan ansees som dissonanser:

We might understand the Neapolitan position in this way: in strict counterpoint the standard consonance-dissonance boundary is always valid; in partimento theory the notion of consonance is extended to all basic procedures of accompaniments. In other words, all chordal elements (including seventh chords and their inversions) are understood as consonances, and the concept of dissonance refers only to **suspensions** (Sanguinetti, 2012. 104).

Svært interessant, og uhyre relevant. Selv om dissonans-konsonans på overflaten kan virke relativt lett å definere, ser vi nå dybden. Innen kontrapunktal stil, er forskjellene allerede merkbare når det gjelder antall stemmer. Hva som konvensjonelt aksepteres innen 2-stemmig, gjelder ikke direkte heller for 4-stemmig kontrapunkt. Og her igjen er stil et viktigere moment. De forskjellige epokene, og skolene innen disse, vil også fremheve forskjellige retningslinjer. Den kjente læreboken i modal kontrapunkt *Gradus Ad Parnassum*, vil da ikke stå direkte i forhold til eksempelvis kontrapunkt hos Bach, selv om grunnprinsippene, og de arkitektoniske søylene fortsatt gjelder. Hvorvidt forberedelse skal gjelde, gir også materiale for en annen parallell debatt. Slik som da Fenaroli legger det frem, regnes da harmoni tilhørende den dominantiske familien, da direkte å tilhøre den *konsonerende* gruppe, ettersom det ikke er påkrevd en forberedelse, jfr. 3-trinns modellen, og *dissonansene* (slik som man ellers direkte ville ha beskrevet dem), kan tre inn spontant. Sanguinetti utdyper dette nærmere:

As I pointed out earlier in connection with the consonance-dissonance distinction, in partimento theory only suspensions are considered dissonances. The other categories of dissonance—those resulting from melodic motion—fall into the category of diminution (Sanguinetti, 2012. 125).

Hvis man kartlegger melodiske dissonanser på denne måten, som diminusjon, betyr det simpelt at visse harmoniske funksjoner, trinntall, anses for å være hoved/grunnpilarer, mens det andre som forekommer melodisk, kun er *fill*, som ev. kan knytte disse sammen. Dette minner nærmest om en type *pre-Schenker* tankegang, ved at man anser figurer, linjer som *fill*,

som trekker seg mot de viktigste harmoniske søylene. Ellers kan diskusjonen innen *dissonans* kanskje strekkes til flere aspekter. Om det kreves *handling* eller ikke. Lytter vi kun og oppdager dissonansen, separat, eller forstår vi dem utifra at en viss handling påkreves for å løse dem opp? Som Sanguinetti legger frem på det mer generelle plan innen Partimento:

For example, the seventh above the dominant is considered a **passing tone**, and partimento masters usually referred to it as the “fifth” of the key with the passing seventh” (*quinta del tono con la passata della settima*). Out of the four dissonances (fourth, seventh, ninth, and second), only the last (the second suspension) occurs in the bass (Sanguinetti, 2012. 125).

Videre er Sanguinetti inne på noe à la 3-trinns modellen. At “all four suspensions are produced by a delay of a consonance, and their purpose is to make consonances more agreeable” (Sanguinetti, 2012. 125). Dette virker til å stemme intern i Partimento-stilen, men som jeg fremlegger videre utover, angående mer komplekse oppløsninger, kan adjektivet *agreeable* diskuteres, men fra et generelt ståsted gjelder det. For å utvide diskusjonen her i oppgaven, kan jeg vise til to argumentasjoner innen godkjenning av intervallets kvalitet som *dissonerende* eller *konsonerende*: Pasquini omtaler den forminskede kvinten, og septimen som *dissonanser*, da de krever forberedelse. Men, flere decenner senere, hevder Fenaroli, at “mollseptimen og den forminskede kvinten er konsonanser, ettersom de *ikke* behøver forberedelse” (Sanguinetti, 2012. 127).

Fenarolis syn på **m7**, og **d5** virker å stemme mer med vår harmoniske forståelse i dag. Funksjoner tilhørende den dominantiske slekten, er som regel fritatt for forberedelser. Igjen kan jeg vise til 3-trinns modellen, der en **V⁷** akkord eksempelvis ikke ville ha krevd forberedelse av dens septim. Det samme gjelder for **vii^{o7}** o.l. Men vi anser dem fortsatt for *dissonanser*.

Eksempler på ornamentering:

Example 7 Nonharmonic Tones

PASSING TONES

NEIGHBOR TONES (Auxiliaries) CHANGING TONES (Cambiata)

APPOGGIATURAS ESCAPE TONES (Echappées)

SUSPENSIONS ANTICIPATIONS

PEDAL POINT

Illustrasjon [3] 1. Skjerm bilde fra Kennan, (Kennan, 1999. 40)

Ved å eksempelvis sette sammen disse melodiske figurene, fra illustrasjonen over, med deler av Partimento-tankegangen, ville egentlig bare nest nederste system (med SUSPENSIONS) vært ansett som dissonanser. De resterende hendelsene, gjennomgangstoner, toner utenfor harmonien o.l. vill bli ansett som “diminusjon”. Altså, viktigheten som tildeles dem som en dissonans, er betraktelig mye lavere enn f.eks. en forholdning bundet over.

Example 10

The image shows a musical score for a piano accompaniment in C major, 2/4 time. The score is divided into two measures. The first measure contains the notes C4, E4, G4, E4, C4 in the right hand and C3, E3, G3, E3, C3 in the left hand. The second measure contains the notes C4, E4, G4, E4, C4 in the right hand and C3, E3, G3, E3, C3 in the left hand. Above the notes are small letters 'a', 'a', 'b', 'c', 'c' indicating intervals. Below the notes are fingerings: 3 (2) 6 (5) 3 (4) 3 8 for the first measure and (4) 3 (2) 3 8 for the second measure. Below the bass staff are chord symbols: I, I⁶, IV^a, ii, V, and I.

Illustrasjon [3] 2. Utdrag fra Kennan angående *essensielle*, og *ikke-essensielle* intervaller. (Kennan, 1999. 44)

Andre termer for å skille mellom tonene (analysert vertikalt utifra basstoner) er hva Kennan omtaler som *essensielle*, og *ikke-essensielle* intervaller.

Essensiell (Es), er simpelthen akkordtoner, og *ikke-essensielle* (Un) refererer til toner utenfor akkorden.

Slik som Kennan har markert i illustrasjonen over, har jeg listet opp intervallene slik (korrespondert med Kennans egne små bokstaver over øverste system):

[a] Es - (Un)

[b] Es - Es

[c] (Un) - Es

[d] (Un) - (Un)

Den siste permutasjon [d], vises ikke, men den er fortsatt fullt mulig. Om man er interessert, kan man selv lete den frem i alle de andre kommende eksemplene. Men det er dog da ikke poenget mitt. Eksempelen hentet fra Kennan er riktignok hentet fra 2:1 kontrapunktisk stil, men har gjennomgående elementer som ellers generelt ligger i konvensjonen.

Nå direkte til den strukturelle nødvendigheten til dissonansen, fremfor kun som overfladisk, valgfritt ornamentering. Følgende eksempel er fra J.S. Bachs kjente Passacaglia og fuge i c moll:

Piano (a) Cm Cm/G G Cm/Eb Fm7sus2 Cm/F D⁹/F G G/A^b Fm7 Bo7(omit3)/Eb Do7/C "Fø7/Eb" (Enharmonisk omtydning)

Piano (b) Tverrstand

Piano

Magenta, strukturell funksjon av dissonanser som unngår paralleller (oktaver, og rene kvinter).

Oransje boks [takt 11-15, og takt 19-23], viser samme progresjon over samme basslinje men voicingen er annerledes.

Figur [3] 1a. BWV 582. [takt 8-16]. Første gjennomgang av basslinje/passacaglia.

Besifring på øverste linje viser potensielle enharmoniske omtydninger, spesielt ved første slaget i takten (det det fast forekommer, markert i mørkere blått, ekskludert takt 9). Dette viser til hvordan en ev. gruppering av alle de vertikale tonene kunne blitt tolket feilaktig. Ellers har jeg analytisk skrevet inn flere andre poenger inne i noteeksempelet. Hovedsakelig er det de magenta-fargede notene som er av størst interesse, da de direkte er *strukturelt nødvendige dissonanser*, paralleller ville vært resultat hvis ikke forholdninger hadde strukturelt blitt plassert i mellom. Det tilsvarende gjelder for det komplementerende eksempelet under:

Piano (a) Cm Cm/G G Eb⁷ G⁹/F Fm Eb⁺/G Eb⁺/Ab "Abmaj7" "Fø7/Eb" (Enharmonisk omtydning)

Piano (b)

Piano

Grønn boks: Figureringen forekommer i midterste system

Figur [3] 1b. BWV 582. [takt 16-23]. Andre gjennomgang av basslinje/passacaglia.

Figur [3] 1c. BWV 582. [takt 74-75]

Videre utover i passacaglia støter man på denne, som riktignok ikke er *nødvendig* sådan, at den forhindrer ubeleilige paralleller o.l., men en viktig *default* level hos Bach. Der bassen løser seg opp først, (nærmest som en antespasjoner), før resten av stemmene følger etter. Se fargemarkerte noter og tilhørende besifring.

Figur [3] 2a. BWV 890, Bb dur Fuge. [takt 39]

Andre eksempler, se tekstboksen inne i noteeksempelet over i lyseblått. Parallele kvinter ville oppstått om Bach ikke hadde forskjøvet notene.

Piano (a) 52 53 54

Piano (b) 6 5 6 5

Eksempel på "strukturelt nødvendig dissonans".
Tall indikerer intervall vertikalt

Figur [3] 2b. BWV 890, Bb dur Fuge. [takt 52]

Påfølgende takter senere. Selv om intervallet vipper motsatt vei (fra 5 til 6, og tilbake) pga motgående, stigende melodilinje, gjelder fortsatt fenomenet.

Piano (a) 22 23 24 25 7

Piano (b)

Figur [3] 3. BWV 852, Eb dur preludium. [takt 22-23]

Her igjen, se notene markert i grønt (**Bb**), og i lyseblått (**Ab**). Utsettelsen av oppløsningen fører igjen til at den harmoniske forbindelsen er mulig, uten å støte på parallelle oktaver. Noe liknende skjer med de lilla (**Eb**) og magenta (**Db**) fargede notene i takt 22.

[4] II. Harmoniske problemstillinger, eksempler

Et av de tidligere dissonerende fenomener jeg kom over, stammet ifra en tverrstand-situasjon. Den skapte større interesse for meg, selv om den kan ansees som relativt liten, og kanskje, mindre viktig totalt. Som et innblikk i den tidligere fase av oppgaven min, kan jeg vise til et eksempel her, som kan anses som en type *indirekte dissonans*. Der det i en sats i **D moll** (se **Figur [4] 1. lyseblå** noter), forekommer en “trille” (skrevet ut) på **C^{#5}** (5), samtidig som trille på **Bb⁴**. De er begge del av **vii^o7||6⁵||4³||4²** (6), men trillen på **Bb⁴** vil resultere i at tonene **Bb⁴-C⁵** klinger ut simultant. Dette er et mer sammensatt tilfelle, men man regner **Bb⁴** med trillen som en tilhørende komponent til **vii^o7||6⁵||4³||4²** akkorden, og at trillen kun forekommer i form av en enkel symbolgitt implisert ornamentering. Dermed ser man bort fra det midlertidige lille sekundet [**C⁵** og **C^{#5}**], **m2** (*forstørret prim*), som forøvrig delvis også rører innom *samtidig tverrstand*. (Jeg vil senere ut vise til et par liknende hendelser fra Haydn).

Figur [4] 1. BWV 1063/i, Cembalo-konsert Nr. 12/i, for 3 cembali. [takt 133]

(5) N.B. legg merke til registerbetegnelsen i “superscript”. Tallet indikerer “Scientific pitch notation”, med andre ord **Bb⁴**, er ekvivalent med det som på norsk (Helmholtz-notasjon) kalles *énstrøken Bb*, **C^{#5}** = *tóstrøken C#* osv.

(6) Tall i “superscript” ved *trinntallsanalysen* (septimakkorden) indikerer intervall som spilles over bassen, og omvendinger, *ikke* register. Grunnstilling = 7|| 1 omvendning = 6⁵|| 2 omvendning = 4³|| 3 omvendning = 4².

- Simultane funksjoner

Som en metode for å funksjonelt forklare, og kanskje visuelt se for seg flere av de *strukturelt nødvendige dissonansene*, benytter jeg meg av en følgende tankegang. Ved at eksempelvis bassen har løst seg opp før resten av forholdningene, kan vi anse dette som simultane funksjoner. M.a.o., selv om tonika er nådd i bassen, gjelder deler av den dominante funksjonen i stemmene over. Jeg benytter et eget enkelt skjema for å videre vise frem dette fenomenet. Denne sammenkomsten av simultane funksjoner kan på et annet, forenklet vis (med forbehold for videre mulighet for utdypning med flere knapper) fremstilles på denne måten under:

Eksempelvis, Tonika (A) er nådd i bassen, mens flere toner fra E⁷ ringer i stemmene over.

Dermed er det som om begge funksjonene er skrudd på samtidig.

I	1 [På]
IV	0 [Av]
V	1 [På]

Før nå i dette tilfellet, der dominanten skrur av like etter. Dermed kan man anse mer eller mindre alle type forholdninger (sus) o.l., som ikke enda har oppløst seg, å befinne seg innen en kombinasjon av illustrasjonen over. Det er enkelt sagt flere simultane funksjoner

Dette er igjen relatert til 3-trinns modellen, og det er andre trinn, der det forekommer simultant:

1. Trinn, [1]-funksjon,
2. **Trinn, [2]-funksjoner,**
3. Trinn, [1]-funksjon.

Denne tankegangen er spesielt viktig når det finnes toner utenfor akkorden, vertikalt i nærheten som et taktslag. Som jeg ofte liker å fremme, må man ikke misforstå disse tonene og klumpe dem sammen som et konglomerat, for dermed å ende opp med en *større* akkord. Ved å ha den “simultane modellen” friskt i minne, kan jeg her under hente frem flere passende hendelser fra **BWV 830**. Bach kan i flere av disse eksemplene trekke det lenger ved å

nærmere direkte “plassere” to akkorder oppå hverandre. Vanligvis, er det kun én tone som har løst seg opp før de andre, ofte bassen. Hvorvidt man skal simplifisere dette og betegne det som en antepasjoner (ANT) blir nærmest en annen diskusjon om vektlegging. Jeg kjenner uansett ikke til en videre forklaring om dissonansene som oppstår. Se sammenhengen mellom de fargede notene, og den fargede besifringen. Alle 3 trinn er til stede:

Figur [4] 2a. BWV 830 (Sarabande). [takt 4-5]

Figur [4] 2b. BWV 830 (Sarabande). [takt 5-6]

Følgende figur viser flere interessante dissonans-forhold i J.S. Bachs Kromatisk fantasi og fuge:

Figur [4] 3a. BWV 903. [takt 36, 38-39]

Noteeksemplet inneholder flere kodemarkeringer, men som jeg også har spesifisert under **Figuren**, er det takt **36**, og **38-39**, som nå er direkte relevante. Der ser vi igjen, liknende som **BWV 830** over, at tersen i akkorden nås først, men i motsetning til å føre den trinnvis fra en $V^{42}|vii^{042}$ akkord, har den direkte hoppet ned. Man kunne lagt ved $G\#^{07}$ (akkorden) fra takten før, og sagt at det var føring av ters til ters ($G\#>C$). I den andre taktgruppen jeg viser til, er den interessante omformingen fra F^7 til $C\#^{07}/F$, før det lander på Dm/F (dette kan tolkes som et orgelpunkt eller drone). Den oppmerksomme leser la vel også merke til i starten av **Figuren** der det er markert i lilla. Dette fenomenet, “Omnibus”, vil jeg komme tilbake til i Kapittel-[9]. I slike situasjoner som her, og som i **BWV 923** senere (se **Figur [4] 5.**) må det inkluderes i rasjonaliseringen at det er en *arpeggio*-seksjon. M.a.o. Bach presenterer her en *shorthand*, for hvilke toner som skal inkluderes i berg-og-dalbane føringen. Vi kan dermed ikke anse akkordene som blokker som forflyttes videre. Alle andre farger viser sammenheng, mønster.

Tilsvarende kan sies om følgende eksempel, også fra Kromatisk fantasi og fuge:

Figur [4] 3b. BWV 903. [takt 46]

E(addb13) - **Am/C**. Slike situasjoner kan man vurdere om hvorvidt “(b13)” skal ansees som en antesipasjon, eller som en arpeggierende ornamentering. Man kunne argumentert for sistnevnte hvis man ser i topptonen i takt 46 (første og andre slag), der **B** leder opp til **C**. Arpeggierende kan dette treffe oss som en type nabotone. Som en ekstra observasjon: i takt 47, kan det nærmest omtales som en **N⁶** i grunnstilling (hvis man anser **F^{maj7}**, (tilhørende **Em**), som **bII⁵³**, og **B⁷/F[#]** som **V⁴³**)

Figur [4] 4. BWV 542, Fantasia i g moll. [takt 15-16]

Liknende føring som tidligere, ved å først løse opp til tersen, men nå nedenifra (**D**<**E_b**). Se de fargede notene, og sammenhengen med den fargede besifringen.

Figur [4] 5. BWV 923. [takt 25, 28, 30]

Som nevnt tidligere, får vi igjen denne føringen fra Bach. Se klammer under nederste system, med tall under. Tallene viser til antall sammenkomster innenfor noteeksempelet. I tillegg inneholder “**Am**(maj7)/**C**” hva jeg omtalte tidligere som kan ansees som en arpeggierende

ornamentering. $G\# < A$ (begge hender) vil stigende virke som en ledetone til A , som ikke kommer. Men her føres den begge veier (legg merke til *arpeggio*) og løser seg dermed aldri direkte. All annen fargemarkering viser til likheter.

To verk som bl.a vil bli gjennomgått ytterligere i dette kapitlet, er igjen **BWV 582** (Passacaglia og fuge i c moll) takt: **17-18** (lik side 28), overgang, og **Kv. 482/i** (Pianokonsert Nr. 22, første sats i Eb dur) takt: **110-114**. Disse verkene var første inspirasjonskilde for min tanke og ide bak begrepet *strukturelt nødvendige dissonanser*. Derfor vier jeg mer oppmerksomhet til disse. Begge verkene inneholder selvsagt mye spennende og relevant stoff man kunne ha hentet ut, men disse to seksjonene slo meg som best for å presentere synet mitt. Den fra Mozart som gjennomgås her, inneholder en sekvensert sammenheng der forholdningene følger et visst gitt mønster. Den fra Bach (som det kun vises et lite utdrag av) er mer avansert (kan forøvrig henvises til **Figur [3] 1a.- og 1b.** for større seksjoner), og holder seg mer direkte til funksjoner, der de tilpasses progresjonen på forskjellig vis, uten at det følger et direkte gitt mønster. Det er med andre ord, ikke én fast rute å forholde seg til. Et sterkt likhetstrekk disse to igjen deler, som også er et vitalt aspekt av analysen, er en bassopløsningsmetode. Bassen løser seg først opp, mens resten av akkorden henger igjen. Dette er en av metodene, nå kjent, for å legge til de nødvendige dissonansene. For å åpne visse muligheter, samtidig som at man unngår uønskede kombinasjoner av intervaller. Som nevnt forekommer også dette i eksempelet fra Mozart, men her er det begge ytterstemmene som løser seg opp først. Dermed har man to antisepasjons-toner, fremfor kun én i bassen, slik vi hittil har hatt det i dette kapitlet. De forekommer i **3** forskjellige figurer som danner grunnlag for de andre som vises (det samme gjelder **BWV 852**). Nye symboler blir tatt i bruk i fremstillingene for å forhindre misforståelser, eller overlapp i andre systemer. Noen av disse kan gjenkjennes, siden de allerede eksisterer i bruk: [<], og [>]. Man kunne foreslått [/] som en stigende kontur, og [\] som en synkende, men som nevnt vil dette kunne forveksles med symbolbruk i bl.a trinntallsanalyse, og standard besifring:

- < = oppovergående bevegelse.
 > = nedovergående bevegelse.
 - = mellomledd mellom akkorder, toner.
 | = intern bevegelse innad i akkorden.
 — = tonen er bundet over, eller klinger ut/er gjeldende.

Eksempel på strukturell ornamentering/dissonans ved skuffende kadens:

Figur [4] 6a. BWV 852. [takt 17-18]. Unngåelse av parallelle kvinter. Brun besifring = *feil*.

V^7 - vi |
 Bb^4 - — - C^5 - Ab^4
 G^4 - — - F^4
 Db^4 - — - C^4
 Eb^3 - F^3 - —

Figur [4] 6b. (Viser til akkordtonene, med registerbetegnelse). **Blått** viser kvintene.

5 ◇ 5|3
 3 > 1
 7 > 5

Eb^7 - Fm | (Besifring, der grunntonen fungerer som bass (istedenfor å legge til tall))

Figur [4] 6c. (Akkordtonene vises utifra grunntonen i akkorden som nøytrale intervalltrinn).

Eb² med **Bb⁴** over, og **F²** med **C⁵** vertikalt over markert i blå (**Figur [4] 6b.**), indikerer kvintforholdet i ytterstemmene, **P5** ⁽⁷⁾. Den midlertidige dissonansen som forekommer (før resten av akkordens forholdninger er løst opp) må ikke feilanalyseres, dvs. å rent bare å gruppere inn akkordtonene, uten å skjønne mønsteret. Det vil eksempelvis være totalt ute av kontekst å anse den slik: $\neq G^0/F \parallel G^{\flat 7}/F \parallel F^{\flat 9}b13sus4 \parallel F^{\flat}b13sus4 \parallel \dots$ | Det kan potensielt vise til riktige toner, men den dypere strukturen og meningen fordufter. Med oppsettet av stemmeføringen på denne måten i eksempelet ovenfor, ser man funksjonelt hvorfor det nettopp er mulig å kunne gjennomføre kadensen. Hvis *ikke* bassen først hadde løst seg opp, ville det resultert i parallelle kvinter mellom ytterstemmene. Dermed ser vi en strukturell funksjon av dissonansbruken som mulighetsgivende, og ikke bare til dekor. En enklere måte å besifre, kunne vært **Eb⁷/F**, eks: [**Eb⁷** - **Eb⁷/F**⁽⁸⁾ - **Fm**, som komplett føring].

Det er denne type besifringen jeg benytter meg av i noteeksemplene der slike tilfeller omtales.

Eksempelet under, relateres til eksemplene over, men nå forekommer det en sekvensering av *strukturelle dissonanser/forholdninger*. (Avart av skuffende kadens i starten):

The image shows a musical score for the piece "Skuffende kadens" (Measures 110-114). The score is divided into two main parts: the piano part (Pianoforte) and the string quartet (Violino I, Violino II, Viola I, and Violoncello e Basso). The piano part is written in E-flat major and 3/4 time. The string quartet is written in the same key and time. The piano part features a complex chordal structure with dissonances. The string quartet provides a harmonic support. The score is in E-flat major and 3/4 time.

Figur [4] 7a. Kv. 482/i. [takt 110-114]

Notene markert i **blå** på figuren ovenfor er akkordtonene. Dette gjelder både for strykere, og pianoets innkapslinger. Akkordnavn i **lyseblått** er et eksempel/forsøk på en *ren* besifring.

⁽⁷⁾ Med **P5**, menes det som på norsk skrives **R5**. **P**(erfect)**5** = **R**(en)**5**, Ren kvint.

⁽⁸⁾ Med "utelatt grunntone" i så fall.

I de to følgende **Figurene** viser jeg til tonene strykere spiller i **Figur [4] 7a.**:

V⁷/IV	-	ii⁶	-	I⁶	-	<i>ii^{7(add9)}</i>	-	V⁷	-	I	
Db⁵	-	C⁵	-	Bb⁴	-	Ab⁴	-	G⁴	-		
Bb⁴	-	Ab⁴	-	G⁴	-	F⁴	-	Eb⁴	-		
G³		G⁴	-	F⁴	-	Eb⁴	-	D⁴	-	Eb⁴	
Eb³	-	Ab³	-	G³	-	F³	-	Bb²	-	Eb³	

Blå = oktav

Grønn = kvint

Figur [4] 7b. (Viser til akkordtonene (Med registerbetegnelse).

7 > 5 > 5 3 — 7 > 3
 5 > 3 > 3 — 9 > 5 > 1
 3 | < 3 > 1 > 1 — 7 > 3 < 1

Eb⁷ - Fm/Ab - Eb/G - Fm - Bb⁷ - Eb | (besifring, fungerer som basstemmen).

Figur [4] 7c. (Akkordtonene vises utifra grunntonen i akkorden som nøytrale intervalltrinn).

Som nevnt, er analysen over et eksempel på et sekvensbruk av *strukturelle dissonanser*. Legg nå også merke til de markerte tonene blant den ene mellomstemmene, og ytterstemmene. Om Mozart nå heller direkte hadde ført akkordene parallellt, ville det medført oktav- og kvintparalleller. Noe annet å bemerke her er at selv grunntonen i akkorden påvirkes av en forholdning, og kommer ikke frem før etter oppløsningen. En begrunnelse for dette kan være det faktum at dette er hentet ut fra en pianokonsert, og pianoets figurering over strykerne allerede nevner grunntonen. Dermed kan man anse at komponisten tok dette i betraktning og tillot denne føringen i strykerne, som er hva som vises her i de 4 stemmene. (Viser til **Figur [4] 7a.**)

Vanligvis slik man er skolert, ville man ha unngått denne varianten (eller stoppet seg selv fra å utføre en), og heller ha stablet om slik at man fikk kvarten på toppen e.l. Sekstakkorder (med tersen i bassen) kan helt fint parallellføres med den type stemmeføringen uten problemer, også direkte kromatisk (såkalt “fauxbourdon”). Ved å inkorporere dissonansbruken på måten gjort ovenfor, brukes dissonans som et strukturelt verktøy, og mekanismen dens tillater hva som ellers ikke ville fungert. Ved å ha kjennskap til videre komplekse dissonanser ser man nå hvordan de utvider mulighetene dine.

0 Fm/Ab Eb/G D°/F Cm/Eb B°/D Cm 2

Cm: iv⁶ 7 III⁶ 7 ii⁶ 7 i⁶ 7 vii⁶ i

Figur [4] 7d. (Gauldin, 2004. 248)

Kortere utdrag, for å vise et komprimert eksempel, fra Gauldin. Føringsen, og unngåelsen av paralleller (mellom alt og sopran), minner om Kv. 482/i, sin tilnærming.

Tilbake til Bach. De foreløpige noteeksemplene, har vist seg tro til modellene. Men, det eksisterer visse oppløsninger i tillegg (utenom den vanlige 6-5 føringsen), der forholdningene/ og eller halve innkapslinger, nabotoner, selv er konsonerende. Et særtillfelle der forholdningene på 2-trinn separat er konsonerende (for øret), mens 3-trinn der oppløsningen finner sted, er der den faktiske dissonerende forekommer. Se Figur [4] 9. BWV 871. Nærmest en *negativ* variant av modellen.

Piano (a) tr 14 15

Piano (b)

Figur [4] 8a. BWV 851, d moll Fuge. [takt 14]

Separat, C#-E-G# | C#-E-A, er begge konsonerende, og ledetonen (G#) glir mykere inn. (Se fargede noter). Det samme gjelder i den påfølgende Figuren:

Figur [4] 8b. BWV 851, d moll fuge. [takt 35]

Eksempelet under inneholder en situasjon der den overbundede noten også fungerer *konsonerende*:

Figur [4] 9. BWV 871, c moll fuge. [takt 13]

De grønne notene, **Bb** - **Eb** - **F#**, kunne man (isolert sett, også delvis stilistisk isolert) enharmonisk ha omtydnet til **Bb** - **Eb** - **Gb**, og dermed ha *hørt* den som en ⁶⁴-variant. Men, den overbundede noten, **Eb**, klinger ikke dissonerende i den vertikale hendelsen (brudd på 2-trinn), og når **Eb** løser seg opp til **D**, forekommer det en **B^{+(aug)}** midlertidig (ikke funksjonelt, men ved å lytte til oppløsningen ekstrahert), og det er ikke før at **D** (i alten) når **C**, at harmonien har løst seg opp til en **Cm/Eb**.

Neste eksempel fra Bach viser jeg en situasjon der Bach tilsynelatende vektlegger fugens subjekt, og kontur fremfor det harmoniske. Dette kan diskuteres videre, og jeg gjennomgår impliserte “problemer” ved denne føringen:

Figur [4] 10. BWV 874, D dur fuge. [takt 22-23]

Legg først merke til “Tverrstand” (magenta), i tillegg ser vi en motsatt rekkefølge i *kvalitet* på funksjonene (som er uforventet tatt i betraktningen forholdningen, **D**, som holdes over i sopranen): man kunne ansett **E#^{o7}/G#**, som tilhørende en **C#^{7b9}**, og at en **C#**m**** på forhånd kunne ha *steget* inn til en dominantisk funksjon, men i eksempelet over forekommer det motsatte. Dominantfunksjonen fordufter når **E#^{o7}/G#** møter **C#**m****. Dette kan være lineært betinget, ved at stretto-føringen medfører at Bach tvivholder på **E**, og ikke **E#**. Intervallet *må* være en ren kvint nedovergående.

Under viser jeg til en annen problemstilling, der også komponisten (Mozart) virker å vektlegge den lineære føringen.

Figur [4] 11. Kv. 550/i. [takt 150, 152] (Gauldin, 2004. 594)

Under sitt kapittel (32), med deltema *Unusual Linear Chords* (Gauldin, 2004. 593), omtaler Gauldin denne hendelsen. Noteeksempelet og markeringene i blått med “diamanther” (samt besifring) er satt inn fra meg. Det relaterer seg til situasjoner, i den harmoniske ytterkant som

ved flere plan vanskelig lar seg forklare. Tonene **G-B-G#-Eb**, satt sammen vertikalt skaper ikke en *akkord*, og er heller ikke en harmonisk funksjon forbundet med konvensjonen. Snarere kan vi anse dem som halve innkapslinger (ved at de kromatiske tonene når neste tone nedenifra, eller ovenfra). De ville nok ha gitt større mening melodisk. Det er ganske enkelt, som jeg viser nedenfor, en skarpere måte for å lede inn med halve trinn. Eksempelet er notert inn i et pianosystem, men forekommer i et orkester. Hvorvidt man skulle ha ansett de forskjellige instrumentenes særegne klang, å *tillate* slike skarpe føringer forblir en annen sak. Jeg kan uansett ikke fremkalle minner om å ha bevitnet slike halvtone-føringer i eksempelvis solo pianoverk. Jeg skriver ut den dissonerende klangen i toner under, og viser til (med registerbetegnelse), hvordan de løses:

$Eb^6 > D^6$

$G\#^5 < A^5$

$B^4 < C^5$

$G^4 > F\#^4$

$G^6 > F\#^6$

$B^5 < C^6$

$G\#^5 < A^5$

$Eb^4 > D^4$

Man kunne selv spekulert hvorvidt tonene stammer fra en rekke andre funksjoner, satt inn i hverandre. **Eb** kunne tilhøre **Aug⁺⁶**, **G#** en bidominantisk funksjon, **B**, det samme, og **G** ibid. Som også Gauldin er innom, som jeg med stor enighet godtar, er problematikken å kunne plassere en slik hendelse med funksjonelle trinntall. Systemet, slik som det eksiterer, er ikke nødvendigvis godt nok utviklet for slike komplekse sammensetninger. Gauldin selv benytter seg av enten (**P**) for “**P**assing”, eller en (**N**) for “**N**eighbour” (Gauldin, 2004. 593).

Følgende eksempel er hentet fra Haydn, Symfoni Nr. **104**. Igjen vitner man en annen løsning, der komponisten vektlegger lineær føring, mens det harmoniske blir satt “på vent”:

The image shows a musical score for piano, measures 21-25. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features two staves: Piano (a) in the treble clef and Piano (b) in the bass clef. Above the staves, there are several annotations: a box containing 'C: V7/V', 'V6', and 'I'; a box containing 'ω^'; and a large bracket spanning measures 21-25 with 'D7', 'G/B', and 'C' underneath. Below the staves, there are several chord annotations: 'D7/C' (in purple), 'G+/B' (in green), 'Cm' (in blue), 'D#°7/C' (in purple), and 'C' (in black). A red box at the bottom of the score contains the text 'Simultan tverrstand'. A blue box at the bottom right contains a symbol resembling a square with a vertical line and a horizontal line. The score ends with a 'p' dynamic marking in both staves.

Figur [4] 12a. Hob. 1/104, Symfoni Nr. 104/ii. [takt 21-25]

I likhet med Figur [4] 11., er også denne plassert inn i et pianosystem. Dette må i tillegg være det skarpeste eksempelet jeg kan trekke frem ang. tverrstand. Og som notert i rødt i tekstboksen inne i noteeksempelet, “Simultan tverrstand”. Den mest slående utgaven, C i bassen simultant med C# i sopranen.

“D7/C” i lilla, viser til den faktiske funksjonen sett vekk fra den simultane tverrstanden.

“G+/B” viser til en potensiell feiltolkning, spesielt med tanke på videreføringen.

“Cm”, av interesse kan det i tillegg påpekes en enharmonisk *omtydet* Cm akkorden markert i lyseblått. Om man tolker om D# til Eb, ser man tydeligere den komplette tilstedeværelsen av treklengen. Det er selve plasseringen som får oss til å oppfatte den som dissonerende fremfor konsonerende. Dette grunner seg i hvordan D# er oppnådd og stammer fra i forrige takt. Siden den forventes å bli løst opp stigende (slik som mønsteret er presentert til oss fra før av fra Haydn), virker den ustabil, og lengtende. Ved den simultane tverrstanden, forekommende i øverste stemme stigende kromatisk, er det i tillegg et motivisk, figurativt repeterende mønster. Det gir dermed en klanglig mening for lytteren. I takten etter den markerte tverrstanden, forekommer det enda en kromatisk stigning fra D-D# på liknende vis. Og før D# får løst seg oppover til E, er den en mindre gruppe med *interne* dissonerende funksjoner som Haydn benytter seg av. Et annet type nivå enn hva man *default* ville antatt. Det skaper absolutt mer dramatik, og lytteren blir delvis “satt ut” av den forlengede utsettelsen.

Øverst i trinntall korresponderer med de akkordsymbolene som har større skriftstørrelse. Kort kan jeg forklare at **2-5-1** funksjonen har blitt komprimert inn til en ω , og \wedge refererer til vekseldominanten (Secondary dominant) **D⁷/C**. [ω^\wedge] pga **2-5-1** grunnstrukturen (med vekseldominanten vist ved \wedge) Jeg finner det praktisk å kunne formalisere de harmoniske funksjoner inn slik. Mer om dette i Kapittel-[5]. Utenom å benytte ω , legger man også merke til [Ξ]. I blått nederst i de siste taktene i figuren, vises det til “[Ξ]”-funksjonen (tonika-variant, hvis man innen denne gruppen av takter anser **C** som tonika). Denne funksjonen oppsummerer teksturen, ved at **C** (tonika), har en graviterende kraft mot seg, ved at tonen gjentas i bassen. Det er en formalisert benyttelse jeg tar i bruk, da trinntall direkte ikke tilbyr en slik forklaring. En nyttig stabilisator i denne situasjonen, som trekker dissonansene, og forholdningene mot seg for oppløsning. Slik totalt sett, kan jeg i likhet med Erlend Holand, anta at Haydn “legger sin prestisje i å ta med partier som bare en kjenner vil kunne forstå, gjerne partier preget av kontrapunktisk behandling” (Hovland, 2012. 123).

Siden det her omtales enharmoniske toner, og funksjonen deres for harmonien, kan jeg vise til et annet relevant eksempel også fra Haydn:

Figur [4] 12b. Hob. 42/i. [takt 11-12]

Dette utdraget er faktisk fra en pianosonate. Den samtidige tverrstanden oppstår på samme måte som i **Figur [4] 12a.**, men her er det basslinje som går kromatisk oppover, mens øverste stemmen går ned.

Som siste enharmoniske eksempel, kan jeg vise til enda en avart fra Bach:

Figur [4] 14. BWV 539, d moll fuge. [takt 24]

I grønt, som også nevnes i eksempelet, unngår Bach parallelle kvinter på en svært oppfinnsom måte. Bassen følger riktig nok samme rytmiske figurasjon som fra forrige takten, men om basstonen **E**, hadde flyttet seg slik den grønne dobbeltsidige horisontale pila viser, ville det resultert i kvintparalleller. Se de enkeltsidige grønne pilene i nederste og øverste system.

Ellers i blått støter vi nok en gang på antepasjoner, men mindre sjokkerende. Det er kun variant av en skuffende kadens (lyseblått). Det er **Fmaj7**, man ev. kunne tolket som en **N⁶** i grunnstilling. Forøvrig har **Figur [4] 3b.** (side 35) en tilsvarende variant også i takt 47.

Markert i grått, om man utifra **E** som basstone, ville forsøkt å gruppere inn **E^{7(b9)}** og den brune **C** sammen. En mistolkning.

Markert i magenta, potensiell tverrstand på den gule akkorden, **B⁷/D[#]**.

De siste harmoniske situasjonene jeg vil analysere, er de der en **halvforminsket** akkord tilsynelatende virker å “løse seg opp” til en **dim7**. Akkurat disse type situasjoner kan befinne seg i grenselandet, der vektlegging av innholdet kan splitte meninger:

Figur [4] 15. BWV 892, B dur fuge. [takt 23]

Slike harmoniske hendelser er ikke nødvendigvis unikt for kun Bach. Man ser over i lyseblått (noter og besifring) hvordan en halvforminsket akkord, “løser seg opp” til en **dim**⁷. Ellers kunne man ansett denne som en **ii**^{ø42} - **vii**^{ø7} - **i**, men dette ville igjen vektlagt at den “løser seg opp”, ettersom septimen til **A#**^{ø7}/**G#** (**G#**) løses opp et halvt trinn nedover til **Fx**^{ø7}.

Figur [4] 16. BWV 893, b moll preludium. [takt 62, 63]

Liknende oppløsning finnes også her. Jeg velger å kommentere disse, da jeg anser **dim**⁷ som en mer dissonerende akkord enn en halvforminsket (spesielt med tanke på at **dim**⁷ inneholder to tritonus stablet oppå hverandre). I tillegg som taktene **62** og **63** ellers viser, løser den første akkorden seg opp til den andre.

Igjennom dette kapittelet har jeg presentert en rekke forskjellige harmoniske problemstillinger, utdrag, relatert til oppgavens tema. De kunne ha nokså forskjellige trekk,



sammensetninger, og interne funksjoner. I det kommende kapittelet under her, er det delvis *roet* ned, og jeg fokuserer stort sett på en viss seksjon i formen, med tilhørende harmonisk progresjon.

[5] II. I|i - IV|iv - V - I|i, og introduksjon til formalisering

I dette kapitlet, bretter jeg ut en lengre rekke med relaterte eksempler. Disse er ikke kun relaterte mht. harmoniske funksjoner (som jeg vil utdype), men også internt i formstrukturen.

Den harmoniske progresjon og funksjon det fokuseres på her er:

I|i - IV|iv - V⁽⁷⁾ - I|i

En relativt simpel **1 - 4 - 5 - 1** progresjon. Som vist av trinntallene er den gjennomførbar i både dur og moll. For praktisk skyld, må man heller anse disse 4 trinnene i den harmoniske progresjonene å tilhøre følgende kategorier:

tonika - subdominantiske familie - dominantisk familie - tonika.

Det vil i tillegg bli vist flere interne varianter. Alt vises med besifring, trinntall, og en formalisering jeg benytter meg av, som vektlegger funksjonen direkte. Grunnet progresjonens hyppighet, og bruk innen strukturering av form, har jeg gitt disse funksjonene egne symboler. De bygger videre på tankegangen bak trinntall, men er spesifikt tilpasset språket, og syntaksen forbundet med stilepokene jeg tar for meg, i motsetning til trinntall, der bruken virker å være universal.

En **I - IV - V⁽⁷⁾ - I** kan dermed funksjonelt oppsummeres slik: ϕ

Og, en av hovedgrunnene for at jeg vier et helt kapittel til dette, er sammenkoblingen med dronen, dissonansen i bassen (orgelpunkt). Disse to kobles sammen nærmest i alle tilfeller, og kan derfor sies å være nødvendige for en viss struktur innad i formen. For å vise til slike droner, kan den funksjonelt oppsummeres slik i subscript: $[\Xi]$. $[\Xi]$ er hovedsakelig en teksturfunksjon, den gir informasjon om harmoni (ved at enten **I|i**, eller **V** forekommer i bassen, eller i en annen mellomstemme). Selv om $[\Xi]$ -tonen kunne eksistert innen en harmoni som ligger over, regnes den ikke med. Som jeg nevnte, tar dette i betraktning stilens egen grammatikk, syntaks, og det er dermed implisert og gitt at det *må* være tonika som ligger i bassen. De andre trinnene ville ikke gitt mening. Nå, med det de nye symbolene, kan eksempelvis en:

C - F/C - G⁷/C - C, formaliseres slik $\phi_{[\Xi]}$, dermed ender vi opp med en annen type *strukturelt nødvendig dissonans*, når det gjelder karakteristiske påkrevde elementer.

En sterk grunn til denne formaliseringen, grunner i faktumet at vi i kapittelet her vil bli presentert med en større palett av slike harmoniske forbindelser, og den funksjonelle formaliseringen gjør det enklere å se de interne forskjellene.

Synopsis av formalisering:

Standard

$\Phi - I|i - IV|iv - V^{(7)} - I|i$

Trinntallene i **svart**, er det symbolet i ^{superscript} gjelder, der forskjellen er.

[Ξ] står der ettersom det er forventet mulig å legge den ved.

Forskjellige typer (ikke alle mulighetene er listet opp) som ofte forekommer:

$\Phi^{\circ}_{|\Xi|} - I|i - IV|iv - \mathbf{vii}^{\circ(7)} - I|i$

$\Phi^{\wedge}_{|\Xi|} - I|i - (\mathbf{V}^7/IV|iv) - IV|iv - V^{(7)} - I|i$

$\Phi^{\wedge\circ}_{|\Xi|} - I|i - (\mathbf{V}^7/IV|iv) - IV|iv - \mathbf{vii}^{\circ(7)} - I|i$

$\Phi^{\circ\circ}_{|\Xi|} - I|i - (\mathbf{vii}^{\circ7}/IV|iv) - IV|iv - \mathbf{vii}^{\circ(7)} - I|i$

$\Phi^{\circ\Delta}_{|\Xi|} - I|i - (\mathbf{vii}^{\circ7}/IV|iv) - IV|iv - \mathbf{V}^7 - I|i$

$\Phi^{\circ\circ}_{|\Xi|} - I|i - \mathbf{ii}^{\circ} - \mathbf{vii}^{\circ7} - I|i$

$\Phi^{\omega}_{|\Xi|} - I|i - IV|iv - \mathbf{ii} - V^{(7)} - I|i$

[◦] (*Superscript*) - $\mathbf{vii}^{\circ(7)}$

[^] (*Superscript*) - Bidominant til $IV|iv$

^{◦◦} (*Superscript*) - Bidominant, $\mathbf{vii}^{\circ7}$ til iv , og substitut for V^7 til $I|i$

^Δ (*Superscript*) - Dominantisk funksjon.

[◦] (*Superscript*) - \mathbf{ii}° Denne funksjonen "løser seg opp" til [◦]

^ω (*Superscript*) - Intern $\mathbf{ii} - V^{(7)} - I|i$.

Som nevnt, vil jeg uansett legge ved besifringen, og trinntallene. Videre ut i analysene må jeg også få nevne om at [Ξ] ikke bidrar med å endre harmoniene i seg selv. Eksempelvis i **E** dur:

$E - A/E - \mathbf{F\#m/E} - B^7/E - E$

Ved spesielt $\mathbf{F\#m/E}$, må det bemerkes at den noteres slik, og ikke som en $\mathbf{F\#m^7/E}$, med mollseptim. Det er som nevnt at [Ξ] er en tekstur-funksjon, med en draging mot tonika, eller dominanten (i dette tilfellet til tonika), og dermed påvirker den ikke harmonien over, på linje som en bevegende bass. Lytteren vil også kunne forstå den som en liggende drone.

Som jeg vil vise, forkommer denne type funksjon (og plasseringen innad i komposisjonen), hos komponister fra forskjellige epoker. Fra Bach til Beethoven. For å videre vektlegge argumentasjonen min om dens viktighet, legger jeg også ved en lengre rekke med utdrag fra

WTC I & II. Av praktiske årsaker, er heller ikke alle eksemplene jeg sitter på lagt ved her, men de der funksjonen kom frem tydeligst.

Første eksempel fra Mozart viser til en svært vanlig kombinasjon av denne progresjonen, dissonansen, og plasseringen. Under hvert eksempel legger jeg til min formalisering:

F F⁷ B^b/F E[°]/F F

I V⁷/IV IV vii[°] I

[E]

Figur [5] 1. Kv. 332/i, Pianosonate Nr. 12/i. [takt 1-5]

Φ⁰|E

Hver basstone (F) ligger ikke direkte som en drone, men den vektlegges i starten av hver takt.

B[°]/D C C⁷ F/C B[°]/C C C⁷ F/C B[°]/C C B[°]/C C B[°]/C C

I V⁷/IV IV vii[°] I V⁷/IV IV vii[°] I vii[°] I vii[°] I

[E]

Figur [5] 2. Beethoven, Pianosonate Nr. 11/i [Op. 22]. [takt 16-17, 18-19]

Φ⁰|E

(Analysert utifra at C, er tonika.)

Allegro moderato. $\text{♩} = 108$

Chords: B^b , B^b7 , E^b/B^b , A°/B^b , B^b , C^7/B^b

Harmonic functions: I, V^7/IV , IV, vii° , I

Figur [5] 3. BWV 825/ii (Allemande). [takt 0-4]

$\Phi^{\wedge 0}[\Xi]$

Av interesse, kan jeg også påpeke hvordan Bach også fører denne funksjonen videre. Det er ikke unormalt å vente en type kvintsirkelprogresjon følgende etter. Især varianten der den liggende tonikaen, omgjøres til septimen i en vekselsominant. [$V^{42} - I^6$], i dominanttonearten.

Continuo.

Chords: F, F^7 , B^b/F , C^7/F , F

Harmonic functions: I, V^7/IV , IV, V^7 , I

Figur [5] 4. BWV 1057/i. [takt 83-89]

$\Phi^{\wedge}[\Xi]$

Allegro
♩ = 128

Violino
Viola
Violoncello
Klavier

f *f* *f* *f* *f*

E_b *E_b⁷* *A_b/E_b* *B_b⁷/E_b* *E_b*

I v/IV IV V⁷ I

Φ^{^{|Ξ}}

Figur [5] 5a. Kv. 493/i. Pianokvartett i Eb dur. [takt 1-5]

Φ^{^{|Ξ}}

Dette eksempelet fra Mozart har en oppfølger på neste side, med en mindre variasjon.

Violino 148 149 150 151 152

Viola

Violoncello

Klavier (a) E_b E_b^7 A_b/E_b A_{bm}/E_b B_b^7/E_b E_b

Klavier (b)

I V^7/IV IV iv V^7 I

$[E]$

Figur [5] 5b. Kv. 493/i. Pianokvartett i E_b dur. [takt 148-152]

$\Phi^{\wedge}[E]$

Ved å redusere A_b/E_b til A_{bm}/E_b , kan den minne om en avart av $iv^6 - V^7$ type halvslutninger.

E A/E F#m/E B7/E E

I IV ii V⁷ I

[E]

Figur [5] 6. Beethoven, Pianosonate Nr. 9/i [Op. 14, Nr. 1]. [takt 1-4]

$\Phi^{\omega}[E]$

Med intern 2-5-1 funksjon, inkluderingen av F#m/E.

[ω] vil indikere den interne ii - V - I funksjonen som forekommer innom [Φ] i figuren over.

Cm C⁷ Fm/C B⁷/C Cm

i V⁷/iv iv vii⁷ i

[E]

Figur [5] 7. Beethoven, Pianosonate Nr. 5/iii [Op. 10, No. 1]. [takt 8-10]

$\Phi^{\wedge 0}[E]$



- Utdrag fra WTC I & II, med de tydeligste ϕ -funksjonene, og varianter:

Figur [5] 8a. BWV 872, C# dur preludium. [takt 1-4]

$\phi^{\wedge} \{\epsilon\}$

Figur [5] 8b. BWV 856, F dur preludium. [takt 1-3]

$\phi^{\wedge} \{\epsilon\}$

Figur [5] 8c. BWV 847, c moll preludium. [takt 1-4]

$\phi^{\circ} \{\epsilon\}$

Piano (a) Eb 5 Eb7 6 Ab/Eb 7 Bb7/Eb 8 Eb

Piano (b)

I V⁷/IV IV V⁷ I

⊞

Figur [5] 8d1. BWV 876, Eb dur prelude. [takt 5-8]

⊞ ⊞

Viktig detalj, denne skiller seg ut ved å introdusere funksjonen 4 takter *etter* hva Bach vanligvis gjør. Altså, den starter fra takt 5, fremfor takt 1. Samtidig har den en oppfølger noen takter senere:

Piano (a) Bb 13 Bb7 14 Eb/Bb 15 F7/Bb 16 Bb

Piano (b)

I V⁷/IV IV V⁷ I

⊞

Figur [5] 8d2. BWV 876, Eb dur prelude. [takt 13-16]

⊞ ⊞

1 G C/G F#°/G G A7/G

I IV vii° I V½

Φ⁰|Ξ

Figur [5] 8e. BWV 860, G dur preludium. [takt 1-3]

Φ⁰|Ξ

1 Eb Eb7 Ab/Eb Bb7/Eb Bb7/Eb Eb

I v7/IV IV V7 V7 I

Φ[^]|Ξ

Figur [5] 8f. BWV 852, Eb dur preludium. [takt 1-4]

Φ[^]|Ξ

1 C C7 F/C Dm7/C G7/C C

I V7/IV IV ii⁷ V7 I

Φ^ω|Ξ

Figur [5] 8g. BWV 870, C dur preludium. [takt 1-3]

Φ^ω|Ξ

Chords: F, Bbmaj7/F, Bb/F, Gm7/F, C7/F, C7/F, F

Roman numerals: I, IV⁷, ii⁷, V⁷, V⁷, I

Blue box: I

Figur [5] 8h. BWV 880, F dur preludium. [takt 1-3]

Φ⁰|Ξ|

Minner om Figur [5] 6. (side 57) med intern 2-5-1.

Chords: B, A#°/B, B, C#m/B, F#7/B, B, C#7/B, F#/A

Roman numerals: I, vii^o, I, ii, V⁷, I

Blue box: I

Figur [5] 8i. BWV 868, B dur preludium. [takt 1-3]

Φ⁰|Ξ|

Her benyttes det faktisk ikke en IV, se de lyseblå akkordene. A#°/B og B med klammer (og tilsvarende i trinntall) regner jeg som en intern harmonisk ornamentering uten større betydning.

Chords: $A^{\circ 7}/G$, $D7(b9)/G$, Gm , $Gm7$, A°/G , $F\#^{\circ 7}/G$, Gm

Roman numerals: i , ii° , $vii^{\circ 7}$, V_7^9

Figur [5] 8j. BWV 885, g moll preludium. [takt 1-2]

Φ^ω[Ξ]

Denne vil jeg på lik linje som med forrige eksempel, anse som en type variant uten $IV|iv$.

Chords: Dm , Gm/D , $Dm(sus4)$, Dm , $A7(b9sus4)$, $A7(b9)$, Dm

Roman numerals: i , iv_4^6 , i_4 , 3 , v_7^9 , 4 , 3 , i

Figur [5] 8k. BWV 875, d moll preludium. [takt 1-5]

Φ^ω[Ξ]

Dette eksempelet er svært nær med å oppfylle kravene, men med den re-introduserte **Dm** (takt 3, markert i grått), og V^7 -funksjonen på slutten uten tonika som drone, bryter den delvis.

Figur [5] 8l. BWV 865, a moll prelidium. [takt 1-4]

$\Phi^{\circ}[\Xi]$ eller $\Phi^{\circ\circ}[\Xi]$

Tonika gjennomgående i bassen som drone er tydelig, men den impliserte harmonikken kunne blitt videre diskutert. Jeg ville rent ansett takt to og tre, som en $G^{\#}7/A$, men siden $G^{\#}$ ikke introduseres med en gang, kunne første delen av takt to blitt ansett som en $B^{\circ}7/A$ før $G^{\#}7/A$ nås. Men hvis man skulle se det slik, ville takt tre uten tvil vært en $G^{\#}7/A$, ettersom en dreining frem og tilbake mellom $B^{\circ}7/A$ og $G^{\#}7/A$ gir lite harmonisk mening i denne sammenheng.

Figur [5] 8m. BWV 854, E dur prelidium. [takt 1-4]

$\Phi[\Xi]$

Dette eksempelet virker å dele karakteristiske trekk med **Figur [5] 8k.** (side 62). Begge to får en “re-introduksjon” av tonika rett etter subdominanten, og dominanten på slutten er enten delvis (som her) med tonika i bassen som drone, eller totalt uten (som **Figur [5] 8k.**).

Figur [5] 8n. BWV 851, d moll preludium. [takt 1-2]

Φ|E|

Denne i **D** moll kan tilsynelatende virke rett frem, men med tersfigureringen kunne man ha gitt flere forskjellige svar angående den impliserte harmonikken. **E°7/D** (ettersom jeg anser tonika-dronen som en separat funksjon skriver jeg ikke her opp **E°7/D**), kunne ellers blitt tatt bort, og man kunne heller ha lagt tonene inn til en **A7^{b9}/D**.

Figur [5] 8o. BWV 853, eb moll preludium. [takt 1-4]

Φ°|E|

Eksempel der dominanten delvis bryter med tonika-dronen. **D°/Eb** løser nærmest opp **Eb** som en ^{sus}4, samtidig som at **D** klinger i toppstemmen.

Denne type formalisering som er lagt frem i dette kapitlet, er ment for å i større grad plassere relevante funksjoner inn i en musikalsk “brikke”, for så å legge ved de interne funksjonene. Det er uansett en måte jeg finner det lettere, og direkte praktisk å visualisere dem. Selve den funksjonelle “oppsummeringen” synes for meg å gå mer effektivt slik, samtidig som at man filtrerer gjennom de forskjellige variantene.



[6] II. Dominanter, kvintsirkel

De stigende kvintprogresjonene er den mindre gatte rute. Som regel forventer man retningen *mot* klokken (i den subdominantiske retning), fremfor *med* (i den dominantiske retning).

Som med andre fenomener og harmoniske progresjoner jeg tar for meg i denne oppgaven, inneholder denne også forventede sammenkoblinger. Ikke bare med komplementerende dissonanser, eller “kjeder” (et uttrykk jeg vil komme tilbake til), men også progresjoner som kan forventes etter.

Figur [6] 1. BWV 1033/i (Andante). [takt 1-2]

Som en kortere introduksjon, en enkel utgave for å vise til en variant av stigningen. Det er første takten jeg sikter til her, den andre er inkludert for å vise avrundingen, kadensen som følger. Denne varianten fra Bach kan vi anse som en *diatonal* utgave, i motsetning til *tonale* eller *kromatiske*. De to sistnevnte termene vil jeg utover i kapittelet utdype ytterligere.

Det neste eksempelet, også fra Bach, på kommende side relaterer seg til **Figur [6] 1.**, men er tillagt ekstra komponenter. Progresjonen er fortsatt *diatonal*, men inneholder de forventende dissonansene. I tillegg vil jeg legge ved en støttende **Figur** rett etter, for å vise til den påfølgende progresjonen. Den progresjonen vil medføre kapitteloverlapping (da det faktisk er Kapittel-[7] som omtaler denne harmoniske funksjonen), men den inkluderes her uansett. Man kan anse disse to eksemplene som å skape en dynamisk høyde, før neste eksempel roer det ned igjen. Dette relaterer seg til retningen i kvintsirkelen de generelt beveger seg i. Som nevnt, beveger den stigende kvintprogresjonen *med* klokken. Mens progresjonen i eksempelet

etter, beveger seg *mot*. Underbevisst oppfatter man en slik “flattening” (senke trinnene med *b*) som roligere.

Figur [6] 2a. BWV 924/i. [takt 1-3]

Stigende kvinter. Legg merke til besifringen, og bassnotene farget (magenta). Den harmoniske rytmen er ikke like rask som eksempelet før, og de kommende, men dette tydeliggjør *sus4*-forholdningene. Notene markert med brunt er kun for å vise frem forberedelse og oppløsningen av *sus4*-forholdningen.

Figur [6] 2b. BWV 924/i. [takt 3-6]

Grunnstukturen beveger seg i den subdominantiske retning. [C - Am] - [F, (her kunne man ellers, hvis sekvensen var lengre, forventet en Dm).] I tillegg ser vi nå inkluderingen av nonen (9) (se blå noter) på hvert første slag i taktene vist over. Dermed en veksling mellom nonen, og septimene. “Brackets” over viser til hvordan det ledes inn til denne “sekst sirkelen” som jeg kaller det (som nevnt, se Kapittel-[7] for ytterligere analyse).

Harmonien fra **Figur [6] 2b.** skrevet ut under, se akkorder med **fet** skrift:

[Fmaj7/A - G⁷/B - C(add9) - C/E]

[D⁷/F# - E⁷/G# - Am(add9) - Am/C]

[Bbmaj7/D - C⁷/E - F(add9) - ...]

Det er ikke en ren nødvendighet å inkludere IV⁶⁵ - V⁶⁵ for å nå “tonika” I*i*. Anse heller dette som en mer ornamentert variant av progresjonen.

The musical score for Figure 6 shows a rising quint progression in G minor. The Violin I, Viola, and Violoncello parts play a melodic line with accents and dynamics. The Piano parts provide harmonic support with chords and triplets. The progression is: C, C/E, G(sus4), G/B, Dm(sus4), Dm/F, Am(sus4), Am/C, Em(sus4), Em/G.

Figur [6] 3. Kv. 478/iii. Pianokvartett i g moll. [takt 208-212]

Utdrag fra Mozart, stigende kvintprogresjon med forventede ^{sus4}-forholdninger.

jeg vil også (selv om jeg i innledningen spesifiserte, at jeg ville ta for meg instrumentalmusikk) inkludere en mindre bit av Mozarts **Requiem**, nærmere bestemt: **Kv. 626/vii, “Confutatis”**.

The musical score for Figure 6 shows a rising quint progression in G minor. The Violoncello and Basso ed Organo parts play a melodic line with accents and dynamics. The progression is: C, Cm, G, Gm, D, Dm, A, Am, E, Em.

Figur [6] 4.* (Requiem) Kv. 626, “Confutatis”. [takt 10-12]

Denne er en ytterligere komplisering sammenliknet med de to forrige noteeksemplene (ekskludert Figur [6] 2b.). Og jeg vil påstå at det er denne *kromatiske* varianten som

forekommer mest. Helst, i sin renere utgave, vil den kun inneholde mollakkorder. Slik som Mozart leder inn til dem her, kan durforgjengeren nesten anses (om man strekker argumentasjonen) som en ^{sus}-forholdning (eller en kromatisk forslagstone). Altså, **M3** ledes til **m3**, da det er **m3** (molltersen i mollakkorden) som er den faktiske destinasjonen. Se nedenfor, med **fet** skrift:

[C - **Cm**] - [G - **Gm**] - [D - **Dm**] - [A - **Am**] - [E - **Em**]

*(Ellers, kunne jeg i likhet med **Figur [6] 2a. & b**, ha lagt ved en komplementerende fil her. Ettersom den samme type sekstsirkel forekommer etter den stigende kvintprogresjonen her også. Men, jeg holder meg mer tro til oppgavens interesse, som er instrumentalmusikken.)

For å videre fremme dette synet, og kunne overbevise leseren ytterligere, legger jeg ved tilsvarende harmoniske funksjoner fra Haydn, og Mozart for å støtte opp.

Figur [6] 5. Kv. 168/ii. Strykekvartett Nr. 8/ii, i F dur. [takt 14-19]

Liknende som forrige noteeksempel, **Figur [6] 4.**, synker nå også durtersen (“forholdningen”) ned til molltersen. I motsetning til forrige eksempel fra Mozart, inneholder faktisk denne forberedte ^{sus4}-forholdninger. En nærmest forventet, stilistisk funksjonelt nødvendig dissonans

i denne sammenhengen. Men jeg kan også nå strekke det ut ytterligere, og kanskje påstå at det er 2 typer forholdninger her, ikke bare *sus4*-, men også durtersen som “løser” seg opp til molltersen. Se besifringen markert i blått for stigende kvinter. Og som nevnt, er det denne *kromatiske* varianten jeg ofte vitner til, med komplette mollakkorder.

Figur [6] 6. Kv. 428/ii. Strykekvartett Nr. 16/ii, i Eb dur. [takt 41-42]

Svært lik **Figur [6] 5.**, men delvis forkortet. Fortsatt gjelder den *kromatiske* varianten (med unntak av **Bb**, og **C**, som forblir i dur. De er markert med blått uansett), og den “doble” forholdningen. Interessant nok å bemerke, starter også denne på **Eb**. Og som jeg også vil trekke inn i neste eksempel, også fra Mozart, for å summere ham opp, starter det også for tredje gang på **Eb**. En slik gjentakelse får meg til å tro at Mozart hadde et personlig forhold til akkurat denne funksjonen, startende fra **Eb**.

Figur [6] 7. Kv. 551/ii. Symfoni Nr. 41/ii, i C dur. [takt 51-56]

Siste del av “Mozart-trioen”. Igjen fra Eb, med den *kromatiske* varianten. Igjen med sus4-forholdningen. I likhet med **Figur [6] 5.**, ender Mozart også progresjonen, med å avrunde med en **Gm^{7(add9)}** (hvis man stabler forholdningene). I **Figur [6] 5.**, er det en **Fm^{7(add9)}**. Av praktiske grunner, har jeg utelatt blåsere.

Mens vi allerede er inne på denne eksakte varianten, og i tillegg på symfonien, kan jeg vise til Haydn. Haydn har selv (som ikke alle inkluderes her) flere varianter av slike fenomener, men for å ytterligere grave ut feltet, har jeg inkludert en variant med *omvendinger*, noe som foreløpig ikke har blitt vist til hverken hos Bach, eller Mozart. Se under:

Figur [6] 8. Hob I:93. Symfoni Nr. 93/i, i D dur. [takt 151-55]

En enda mer sammensatt utgave fra Haydn, som viser at den stigende kvintprogesjonen også er mulig med omvendinger. Verdt å bemerke, som tydeliggjort av besifringen, og besifringen skrevet ut i tekst her under, er faktumet at ikke alle takter inneholder omvendinger på de blå markerte stigende kvintene. Men som markert med magenta, under *Violino I.*, er det fast en *sus4*-forholdning på hvert første slag i hver takt i omvendning (*sus4*-forholdningen er da i bassen). Igjen er blåsere utelatt av praktiske hensyn. Jeg anser denne utgaven strukturelt identisk med de forrige *kromatiske* variantene, med de tillagte omvendingene. Ellers, som ikke fokusert på her, ledes denne type progresjon også mot en halvkadens. Det hintes delvis til her i siste takt i noteeksempelet.

Utdrag av harmonien:

[D_{sus4}/G - D/F# - **D**] - [A_{sus4}/D - A/C# - **Am/C**] -
 [E_{sus4}/B - E - **Em**] - [B_{sus4}/E - B/D# - **Bm/D**]

En annen forskjell er at den forekommer i førstesatsen, i motsetning til Mozart der de er plassert i annensatsen.

Nå til neste steg inn i kompleksiteten. Bach har en større utnyttelse av denne stigende kvintprogresjonen, med de pålagte *strukturelt nødvendige dissonansene*. Som tidligere gjennomgått, vektlegger Bach igjen oppløsningen av tersen i bassen først, mens den dominantiske funksjonen fortsatt er skrudd på, gjeldende i de andre stemmene.

Figur [6] 9. BWV 542, Fantasia i g moll. [takt 10-12]

Igjen liknende *kromatisk* variant. Som besifret helt øverst (under den horisontale pilen), stiger det fra **Cm**, helt til **Dm**. De mer interessante forbindelsene, ligger inne i hvert ledd (der hver takt utgjør et ledd). Taktene er nærmest funksjonelt forskjøvet direkte i den stigende kvintprogresjonen. Som jeg har skrevet ut her:

[G7/Eb - **Cm** - D7^{b9}] - [D7/Bb - **Gm** - A7^{b9}] - [A7/F - **Dm** ...]

Som markert med understrek, er den tidligere omtalte dissonans-varianten der bassen (her tersen) løses opp først. Som markert med farger (noter og besifring), vitner man hvordan begge funksjonene simultant ringer om hverandre før de løses opp, og neste trinn i leddet klargjøres med en ny dominant. Generelt her, kan jeg påpeke at det også eksisterer V7-funksjoner i stigende kvinter også. Dette er et fenomen jeg ikke direkte tar for meg her i kapitlet, men er mer innom i Kapittel-[12]. Ellers eksisterer det flere andre funksjoner vevd inn, eksempelvis vil man også finne frem kjeder av **iv** - **V7** - **i** også, om man reduserer.

Ettersom vi allerede er inne på ledd-funksjonen, som eksisterer innen den stigende kvintprogresjonen, kan jeg vise til et par eksempler til fra Bach. De følger alle det samme grunnmønsteret. Neste variant anser jeg som en *tonal* variant, der det tilpasses etter hensyn til tonalitet, og modulasjon. M.a.o., det kjøres ikke direkte gjennom med de naturlige forekommende harmonier (som vist helt i starte av kapittelet, eller rent i moll (*kromatisk*)).

Figur [6] 10. BWV 890, Bb dur preludium. [takt 57-62]

I likhet med forrige eksempel fra Bach, forekommer de samme interne funksjonene her. I denne er det lettere å direkte visuelt se stigningen. Det er fortsatt de lyseblå akkordene som gjelder, men de andre fargene stiger også med samme mønster. I tillegg har hvert første slag i takten den simultane funksjonen der tersen er løst opp før resten av den forrige dominanten. Også her eksisterer det overlappende **IV|iv - V⁷ - I|i** funksjoner.

I likhet med **Figur [6] 10.** (og **Figur [6] 9.**), kan jeg vise til en nært beslektet variant, også fra Bach:

Figur [6] 11. BWV 564/ii, Adagio i a moll. [takt 22-25]

For å slippe å gjenta funksjonene, vil jeg her heller påpeke faktumet at utenom i takt **22**, er det ikke nødvendig å plassere dissonansen, den simultane funksjonen (ved å løse opp bassen først) på *første* slag i hver takt. Dette verket er riktignok for orgel, i likhet med **Figur [6] 9.**, og jeg har ikke tatt i betraktning hvorvidt instrumentering, eller *timbre* skal ha en innvirkning på rasjonaliseringen bak. Det virker på meg å fungere universalt gjennom, uten å vektlegge dette. Ellers, føres denne *kromatisk* (molltonika), ved at de lyseblå harmonier nås med tersen i bassen.

[7] II. Sekst sirkelen

I likhet med forrige kapittels tema, vil komponister føye til komplementerende dissonanser her også. Generelt sett, vises denne type progresjon ofte frem kun for å nettopp illustrere “kjeder” av vekslende dissonanser. De følger alle **3**-trinns modellen som vist tidligere, og det er her ingen *simultane* funksjoner som regel (med unntak av **Figur [7] 8.**), som hadde større hyppighet især i forrige kapittel. Som jeg delvis var innom tidligere, er skjelettet/rammeverk, konstruert av å vektlegge parallelltonearter, og føre disse *mot* kvintsirkelen, i den subdominantiske retning. Kort vist, hvert ledd inneholder parallelltoneartene:

[G - Em] - [C - Am] - [F - Dm] - [Bb - Gm] - [Eb - Cm] - [... - ...]

Den klareste versjonen, slik skrevet over, er kun i grunnstilling, uten andre funksjoner utenom tonika (hvis man også anser sjette trinn, **vi**, å tilhøre den tonikalske familie). Et likhetstrekk med den stigende kvintsirkelen, som forrige kapittel tok for seg, er plasseringen av denne progresjonen innen en komposisjon. Den starter ikke komposisjonen (et unntak under, **Figur [7] 1.**), og den behøver også flere *trinn* for å kunne bli oppfattet som hva den er. M.a.o., hvis ikke man presenteres med eks. minst **3** akkorder i en slik sekvens, vil man ikke kunne oppfatte hva den tilhører. Den skapes utifra den totale sammensetningen. Ofte er progresjonen plassert etter de mer dynamisk skapende, for å berolige satsens karakter.

Figur [7] 1. BWV 866, Bb dur preludium. [takt 1-2]

BWV 866, fra **WTC I [Bb]** Starter forsåvidt også med denne progresjonen, som da viser til potensialet med at den faktisk kan benyttes som åpningsmateriale. Men da, som man ser, må det antakelig være et preludium for at det skal fungere. Allerede i eksempelet over er det introdusert en ny komponent (ikke vist av meg tidligere i teksten). Den inneholder nå også dominanten til durtonearten. Dermed, kunne man argumentert for at det i tillegg er innvevd

kjeder med skuffende kadenser (dog, sett bort i fra faktumet at progresjonen fortsatt er *diatonal*, og molltoneartene blir ikke tildelt et dominantisk femtetrinn. En **V** fremfor en **v**].

[[**Bb**] - F] - [[**Gm**] - Dm] - [[**Eb**] - Bb] - [[**Cm**] - ...]

(Basert på **Figur [7] 1.**, uten den gjentakende repetisjonen internt)

Innen leddene, med **blå** hakeparentes, viser jeg til parallelltoneartene. Siste del av leddene inneholder dominanten, som derav skaper en skuffende kadens-effekt.

Før jeg videre viser til elementære eksempler med dissonanser, kan jeg endelig ta i bruk termen “suspension chain”⁹⁾ som Gauldin beskriver slik:

An interlocking **suspension chain** of 9-8 and 4-3 suspensions, in which the resolution of one suspension becomes the preparation of the next, illustrates these harmonic preferences [...]. This sequential model was already known by the late Renaissance period, as the Monteverdi excerpt [...] demonstrates (Gauldin, 2004. 246-47).

(Det eksempelet som det refereres til i sitatet fra Gauldin over, har jeg skrevet inn i **Figur [7] 3.**)

Figur [7] 2a. (Tveit, 2008. 147)

Eksempel på sekstsirkelen fra Sigvald Tveit, med “suspension chain”. (Og skuffende kadenser). Fargene relaterer seg til forholdningen og veksler annenhver gang. Den lyseblå

⁹⁾ Norsk: forholdningskjede.

klammen øverst, viser til parallelltoneartene, mens den lilla viser til “skuffende kadenser”. Som man legger merke til, kan slike sekvenser (både progresjon og tillagte forholdninger) nærmest fortsette i det uendelige.

0 G^7/B $C(\text{add}9)$ $G(\text{sus}4)$ $A_m(\text{add}9)$ $E_m(\text{sus}4)$ $F(\text{add}9)$ $C(\text{sus}4)$ $G(\text{sus}4)$

$C:$ V_5^6 $I^9 8$ $V^4 3$ $vi^9 8$ $iii^4 3$ $IV^9 8$ $I^4 3$ $V^4 3$

Figur [7] 2b. (Gauldin, 2004. 247)

Gauldin legger også frem nær identiske varianter. Forskjellen virker kun å være den inkluderte kadensen på slutten, og at noteverdiene er halvert sammenliknet med Tveit.

3 G^7/B $C_m(\text{add}9)$ $G_m(\text{sus}4)$ $A_b(\text{add}9)$ $E_b(\text{sus}4)$ $F_m(\text{add}9)$ $C_m(\text{sus}4)$ $G(\text{sus}4)$

$C_m:$ V_5^6 $i^9 8$ $v^4 3$ $VI^9 8$ $III^4 3$ $iv^9 8$ $i^4 3$ $V^4 3$

Figur [7] 2c. (Gauldin, 2004. 247)

Samme eksempel som forrige, men mollvariant. Gauldin viser til begge tonearter simultant ved å sette tre b'er i parentes. Visse hensyn tas, bl.a molldominanten ($G_m(\text{sus}4)$).

The image shows a musical score for a sequence of chords in C major. The chords are: C, G(sus4), Am(add9), Em(sus4), F(add9), and C(sus4). The score is written in treble and bass clefs. Below the staff is a Roman numeral analysis: C: I V⁴ 3 vi⁹ 8 iii⁴ 3 IV⁹ 8 I⁴ 3. Brackets above the staff group the chords into pairs: (G(sus4), Am(add9)), (Em(sus4), F(add9)), and C(sus4).

Figur [7] 3. (Gauldin, 2004. 247)

Dette eksempelet er også fra Gauldin, men den viser til et utdrag fra en faktisk komposisjon av C. Monteverdi. I motsetning til de forrige utdragene, er denne trestemmig, og starter “suspension chain” med en *sus4*, fremfor en none. Uansett, så er grunnstrukturen lik. (Noteeksempelet har halverte verdier, sammenliknet med hvordan Gauldin har ført inn sitt eksempel). Med dette eksempelet, ser vi hvordan visse progresjoner har bestått tiden og gått i arv. Det samme gjelder *dissonanskjedene*, som stammer helt tilbake til sen-renessansen.

Men da vil vi med tiden støte på et spørsmål, hvor skal komponisten *hoppe* av denne sekvensen? Som kjent, vil man med tiden trå lengre vekk fra hjemtonearten. Spesielt hvis man tar i bruk *tonale* varianter, der trinnene tilpasses, fremfor å rullere dem *diatonalt* igjennom. (Det er de *diatonale* som foreløpig har blitt fremlagt). Dette kan minne meg om termen, “Spiral Patterns”, jeg kom over i Slonimsky. “**SPIRAL PATTERNS**. Melodic progressions converging toward a central tone” (Slonimsky, 1975. viii).

Komponisten sikter seg inn på et tonalt mål, og kan benytte denne sekvenseringen for å nå dit. Samtidig gir den harmoniske sekvensen anledning for å føre diverse melodiske, figurative sekvenser over flere takter. I eksempelet under, viser jeg frem en *tonal* versjon. Her kan man faktisk fremme argumentet om at skuffende kadenser forekommer, ettersom alle “tonika”-akkordene blir tildelt en **V⁷** (utenom **E_b**). Lyseblå besifring viser til **V⁷**.

Figur [7] 4. Pianosonate Hob. 52/i. [takt 48-51]

Tydelig fremlagt av Haydn. Besifringen i grønt er grunnstammen til sekst sirkelen, mens de lyseblå er dominantene. Dette er den *tonale* varianten, der det moduleres kortere innom den nådde tonearten. Derfor er alle harmoniene fra grunnstammen i sekst sirkelen, tildelt en egen dominant. I teksten under her har jeg markert ut grunnstammen i **fet** skrift, og de genuine kjedene av skuffende kadenser med linje under. I noteeksempelet ser vi også hvordan Haydn bryter ut av sekvensen med en **It+6**.

[F - C7] - [**Dm** - A7] - [**Bb** - F7] - [**Gm** - D7] - [**Eb** - **It+6**]

Figur [7] 5. Kv. 386/i, Rondo for piano og orkester, A dur. [takt 107-112]

Mozart benytter seg ofte også av slike sekvenseringer. Første eksempel er av den renere *diatonale* varianten. Interessant nok forekommer det mer eller mindre oktavparalleller mellom pianoets ytterstemmer. Markert i lyseblått.

I neste eksempel under, foretar Mozart seg noe liknende, men nå vises den *diatonale* varianten med mulighet for omvendinger. Hver harmoni fra grunnstammen omgjøres til en ⁴²-akkord, som medfører en glattere, synkende basslinje.

Klavier (a) Eb Ebmaj7/D Cm Cm7/Bb Ab Abmaj7/G Fm Fm7/Eb

Klavier (b)

Figur [7] 6. Kv. 452/i, Pianokvintett, Eb dur. [takt 32-33]

Inklusjon av ⁴²-omvendinger, annenhver gang.

[Eb - Ebmaj7/D] - [Cm - Cm7/Bb] - [Ab - Abmaj7/G] - [Fm - Fm7/Eb]

En annen nært beslektet variant som ikke vises her, er ⁴³-omvendingene med samme bassgang. Den vil da riktignok tilhøre den *tonale* varianten, ettersom det føres med bidominanter tilpasset tonika, i likhet med **Figur [7] 4**. Som et eksempel:

[Eb - G7/D] - [Cm - Eb7/Bb] - [Ab - C7/G] - [Fm - Ab7/Eb] - [... - ⁴³]

Piano (a) D7/F# G D D# Em Bb C G G# Am E Am

Piano (b)

[G: V⁵ ⁴i⁵ ⁴V⁵ vii⁵/vi⁵ ⁴vi⁵ ⁴vii⁵/IV⁵ ⁴IV⁵ I⁵ vii⁵/ii⁵ ⁴ii⁵ ⁴am: vii⁵ ⁴i⁵ ⁴V⁵ i

Figur [7] 7. Hob. XVII:1 Capriccio i G dur. [takt 53-60]

Haydn benytter seg her av varianten der en slags krysning mellom *diatonal* og *tonal* forekommer. Jeg argumenterer at det inkluderes en funksjonell *transformasjon* av hva som ellers ville vært en skuffende kadens. Eksempelvis, [D - D[#] - [Em]] og [G - G[#] - [Am]]. Dermed havner vi et slags mellomfelt. Ellers benytter Haydn også seg av “suspension chain”. Se innskrevne trinntall i figuren for mer analyse. Grunnstammen vises i blått, mens de dominantiske komponenter er i lilla.

Figur [7] 8. BWV 923. [takt 31-36]

For å runde av kapittelet, legger jeg ved en variant av sekstsirkelen, med inkludert *simultan*-funksjon. Nederst med pil og klammer viser jeg til den simultane funksjonen Bach ofte kan benytte seg av. Slikt sett er denne bruken en vanligere “default” hos Bach sammenliknet med Haydn, eller Mozart. I tillegg, i hvert ledd markert i blått, viser jeg til hvordan det ledes inn til sekstsirkelen, med in intern $IV^{65} - V^{65}$. Interessant nok bevitner vi, i starten av hver takt, en akkordisk transformasjon fra vi til IV^{65} i durseksjonene, og $\#vi^{o7}$ til IV^{65} i moll. Hvis man er oppmerksom, legger man merke til tallene, 4., 5., og 6., helt nederst. Dette stammer simpelthen fra Kapittel-[4], der jeg viste til tidligere takter (antall forekomster) fra samme komposisjon (og med samme *simultan* funksjon), nemlig **Figur [4] 5.** (Side 36). Ha i mente at det fortsatt er en *arpeggio*-seksjon her også.

Utdrag fra leddene i **Figur [7] 8.** Grunnstammen markert med **fet** skrift.

[F#m⁷ - Dmaj⁷/F# - E⁷/G# - E⁷/C# - **A/C#**]

[D#^{o7} - B⁷/D# - C#⁷/E# - C#⁷/A - **F#m/A**]

[Bm⁷ - Gmaj⁷/B - A⁷/C# - A⁷/F# - **D/F#**]



[8] II. Aug⁺⁶

Aug⁺⁶-familien har over lengre tid vekket en interesse hos meg. Også her var det en lengre periode med større veiinger der jeg med sårt hjerte måtte klippe vekk flere eksempler, grunnet praktikaliteter som oppgavens omfang. Derfor, ønsker jeg heller her å vise til eksempler som regnes mer på kanten, og ikke står i tråd med vanlig, “default” forventet behandling. Kanskje kan de omtales som de mer *eksentriske*. I likhet med de mer komplekse progresjoner, og deres funksjoner, behøver disse også flere *trinn* for å bli forstått som hva det er. **V⁷** forstås direkte, men ved en annen plassering, forstås den eksempelvis som en **Ger⁺⁶** istedenfor (da også med en enharmonisk omtydning, **#6**, i stedet for **b7**). Disse er som musikalske sjakkbrikker, funksjonen avhenger av tillagte egenskaper (dette tilfellet, pre-dominantisk), og hvilke andre brikker som er plassert rundt, og realiserer dens bruk. Interessant nok, i motsetning til eksempelvis Tveit (generelt i Tveit, 2008.), unngår Gauldin å analysere med trinntall (eller funksjonsanalyse i sin helhet) “because of their linear derivation, employing functional Roman numerals hardly seems appropriate with these chords. Therefore, we will use the abbreviations given above, with figured-bass symbols to indicate the various inversions” (Gauldin, 2004. 541).

Ved “given above” refererer Gauldin til de anerkjente: **It⁺⁶**, **Fr⁴³**, og **Ger⁶⁵**. Men, her igjen strider det delvis med min egen notasjon, da jeg rent benytter **It⁺⁶**, **Fr⁺⁶**, og **Ger⁺⁶**. “+6” beholdes på alle tre. Gauldin tilbyr selv også en alternativ formalisering av omtydede (i omvendning) **Ger⁺⁶** akkorder:

Although the **b6** of an Aug^{6th} chord normally occurs in the bass voice, we may sometimes find other chord members there. When the **#4** appears in the lowest part, a diminished **3rd** (the inversion of the augmented **6th**) results between it and the upper **b6**. Since this inversion, known as a **diminished third chord**, usually employs the German form of the chord, it will be denoted as a **Ger^{°3}** (or sometimes simply **°3**). By the way, this inversion eliminates the danger of parallel **5ths** inherent in the normal **Ger⁶⁵** (Gauldin, 2004. 547).

Utenom **Aug⁺⁶** sin gjenkjennbare dissonerende karakter, har jeg observert den ofte tilkoblet med *Basso Lamento* (denne sammenkomsten vises ikke her i oppgaven). Det er ikke et begrep Gauldin nødvendigvis benytter seg av, og virker heller å holde seg til *tetrachord*. I så fall,

kunne jeg kommentert *Basso Lamento* som en “descending chromatic 8-5 tetrachord” (Gauldin, 2004. 671-72).

N6

Violin I Fm Cm/G **Ger+6** F⁷/A G⁷/B Cm Db/F Cm/G G⁷ G⁷/C Cm
25 26 27 28

Violin II

Viola

Violoncello

Figur [8] 1. Kv. 168/ii, Strykekvartett Nr. 8/ii, i F dur. [takt 25-28]

For å videre diskutere kompleksiteten rundt denne pre-dominantiske akkorden, kan den til tider bli tillagt “Omnibus”-funksjoner. (Se mer i Kapittel-[9]). Kortere fortalt her, i de lyseblå notene, ytterstemmene, er man vitne til en forventning snudd på hodet. **Ab** (regnet som **b6**-trinnet i **Cm**), og **F#** (regnet som den **#4**-trinnet også i **Cm**), løser seg opp motsatte veien. Man ville ellers forventet en ⁶⁴-akkord, eller rent en **G** dur. Dette er en type utsettelse av dissonansenes oppløsning jeg vil komme tilbake til i **Figur [8] 6**. Ellers, karakteristisk nok i siste takten før repetisjonstegnet, benytter Mozart seg av en *simultan*-funksjon, ved å først løse opp bassen. (Se blå besifring i takt 28).

I det kommende eksempel, viser jeg til en annen situasjon, nå fra Beethoven, der også **Ger+6** sin pre-dominantiske virkning blir ytterligere forlenget.

Figur [8] 2. Beethoven, Pianosonate Nr. 8/i [Op. 13]. [takt 17-19]

I likhet med Mozart i **Figur [8] 1.**, blir **Ger⁺⁶** nådd av en ⁶⁴-forholdning først. Men i stedet for å fjerne **Ger⁺⁶** sine fundamentale funksjoner, blir den delvis utvidet, ved at en annen type vekseldominant innføres. **F#⁰⁷**, er kun én tone unna en **Ger⁺⁶** (hvis vi for enkelhetens skyld kan regne **Ger⁺⁶** her i besifring som en **Ab⁷**). Dermed blir “septimen” til **Ger⁺⁶**, heller plassert i bassen hos **F#⁰⁷**, og risikoen for paralleller er eliminert. Noe annet å påpeke er faktumet at dominanten, **G**, nå er tillagt en septim, **G⁷**. Normalt introduseres dominanten mildere, uten. Ellers kan jeg påpeke tverrstanden som forekommer i takt **18**, mellom **F#** i bassen og **F** (septimen til **G⁷**) i høyrehånden rett etter. Og potensielt **Ab** i bassen (takt **17**), og **A** i høyre hånden (takt **18**, inne i **F#⁰⁷**).

I det kommende eksempelet fra J.S. Bach, viser jeg til en mer sammensatt situasjon der også tverrstand er inkludert på **Ger⁺⁶**:

Figur [8] 3. BWV 542, Fantasia i g moll. [takt 19-20]

Simultan-funksjoner: **Ger⁺⁶** oppløser seg etter at bassen til dominanten (**D**) er nådd. Jeg kan legge til, at uten denne dronen i bassen, kunne vi ha nærmest forstått **Ger⁺⁶** å være i **Ger^{o3}**-omvendingen (slik som Gauldin omtaler det). Kvintparallellene unngås dermed lettere ved å inkludere funksjonene på denne måten. Av interesse, kan jeg påpeke den oransje noten, der det virker å produsere en tverrstand. Så, i den totale summen av dissonanser som forekommer før oppløsningen, er denne overgangen svært *krass*.

Figur [8] 4a. BWV 877, d# moll fuge. [takt 32-33]

Også igjen her hos Bach, er det første leddet på plass (6^4 -forholdning), for å unngå de parallelle kvinnene som kan oppstå. Men, den forventede dominanten (**G#**) forekommer ikke. Snarere er det mollvarianten, **G#m**, man blir møtt med. Selv om det ikke er tilfelle, kan det nærmest virke som en sammensetning av **Ger⁺6** og en **N⁶** samtidig. Bare at **N⁶** nå ville vært ansett i grunnstilling, og tilnærmingen til **G#m** (om ansett som tonika) er fortsatt eksentrisk. Denne fugen inneholder flere anormale hendelser jeg vil vise til:

Ger⁺6

G^x°7/F# F#7/A# E#(sus4) A#m/E# E#7 A#m

34 Piano (a)

Piano (b)

35

Figur [8] 4b. BWV 877, d# moll fugue. [takt 34-35]

Riktignok føres det til og fra den pre-dominantiske funksjonen korrekt, men **Ger⁺6** forekommer i omvendning. I likhet med eksempelet under, er det igjen ukonvensjonelle metoder for å behandle dissonansene:

Figur [8] 4c. BWV 877, d# moll fugue. [takt 45-46]

Og her i de to siste taktene, en nokså forventet *default* tilnærming, og oppløsning, men nå ligger det interessante faktumet i bassen. Som jeg har besifret (om man for enkelhetens skyld anser denne som en **B⁷/G_x** (enharmonisk omstavet septim)) er den nærmest en ⁴²-akkord.

Figur [8] 5. Beethoven, Pianosonate Nr. 9/i [Op. 14, No. 1]. [takt 152-155]

Beethoven viser oss her en annen funksjon til dissonansen. Her benytter Beethoven seg av to forskjellige pre-dominantiske funksjoner. **It⁺6** og **vii^o6/V**. Det må bemerkes at utdraget ovenfor, forekommer i en del der tonearten er A dur. Halvkadensen til Beethoven skjer her ved at harmonien innkapsler dominantakkorden **E** kromatisk (med **D#** under, og **F** over). Og det er en intern drone på dominanten (Tonen **E**, i markert oktav. Den er med på å skape ekstra spenning, og øker den forventede gravitasjonen mot dominanten). Denne varianten er ikke spesielt unormal, og man kan i tillegg finne den tilsvarende uten å benytte **Ger⁺6** funksjoner,

og heller veksle mellom $\text{vii}^{\circ 7}/\text{V}$ og V . Men det er uansett et annet eksempel på å legge ved *simultane*-funksjoner, og viser viktigheten med de dissonerende komponentene. De grønne notene viser dronen.

Siste eksempelet i dette kapittelet, fra Mozart, viser til en annen metode for å behandle Ger^{+6} . Den er i tråd med hva som sist er vist her, og benytter en annen pre-dominantisk funksjon. Nærmere slik som **Figur [8] 2**.

Figur [8] 6. Kv. 478/i, Pianokvartett Nr. 1/i, g moll. [takt 147-152]

Dette er en av de mer komplekse føringer jeg er bekjent. I det større perspektivet, kan vi anse disse fire taktene, mellom D^7 og D , for å være en type *prolongation*, kun for å forberede takt 152 og utover. Mozart fører Ger^{+6} til A^7/E direkte, vanligvis kunne man forventet en $\text{C}\#^{\circ}/\text{E}$, eller $\text{C}\#^{\circ 7}/\text{E}$, da kun en tone fraskiller den akkorden fra Ger^{+6} . Slik kan man kanskje anse de tre taktene med A^7/E - $\text{A}/\text{C}\#$ og $\text{A}^7(\text{b}^9)$, kun å være et mellomlegg, mellom Ger^{+6} og D . Altså, Ger^{+6} når D (dominanten), men det er tillagt en ekstra komponent. Og som siste detalj i kapittelet angående dissonanser, legg merke til de grønne 8-delene i starten av de 3 markerte taktene, som trekker seg mot akkordtonene med nedovergående føring. Som vist i noteeksempelet, forekommer det en type dialog mellom pianoet og førstefiolin ved at de veksler på å sitere de fire 8-delene.



[9] II. Omnibus, symmetri, og komplekse føringer

The **omnibus sequence**, a term coined by the theorist *Victor Yellin*, is a symmetrical mirrored sequence that employs chromatic voice leading by contrary motion. This type of sequence involves a three-chord pattern that progresses by contrary chromatic motion, [...] the first chord of each segment may consist of either a diminished-seventh chord [...] or a German augmented 6th [...]. The second chord serves as a miniature axis for the neighboring motion (e.g., **Ab-G-F#**), and the last chord is usually an augmented 6th. When successive statements of this three-note pattern occur a minor 3rd apart, a complete chromatic scale is formed in one of the voices, usually the bass. The remaining voices retain common tones between each pair of sequential segments (Gauldin, 2004. 746-47).

Slike progresjoner kan nærmest oppsummeres, eller settes formel på betraktelig mye enklere enn visse andre. Generelt ønsker man, som kjent, å dele oktaven opp i **4** like deler. Helst skal da disse delene også ha en avstand på **m3**, i stigende, eller nedovergående kontur. Også, hvis det også er passende for den musikalske situasjonen, et sterkere fokus på to simultane kromatiske linjer, helst i kontrabevegelse. Når det er sagt, inneholder denne type progresjon sterkere vektlegging av den dominantiske slekten, og pålegges dermed funksjoner som **V⁷**, **Aug⁺⁶**-familien, ⁶⁴-forholdninger (helst på en mollakkord), og **dim**, **halvforminsket** (°, °). Ellers kan også denne type progresjon gå ved navnet “Devill’s Mill”, eller “Teufelsmühle”. Som det fremkommer av kapittelnavnet, vil jeg i tillegg vise til Omnibus-type progresjoner (varianter), der mindre nyanser, og finurligheter skiller dem. Til tross for den delte funksjonelle likheten, kategoriseres heller disse som en *symmetrisk* type progresjon. Hovedsakelig er de sistnevnte karakteristiske elementene å finne harmonisk, men de strider med den forventete gangen. Fordelingen av oktaven, er da ikke i **m3**, men et annet fast konstantledd.

Før det tas fatt på noen standardiserte eksempler, må jeg vektlegge at denne type progresjon, til en viss grad kan *forvreng* musikkens “lover” slik vi kjenner dem. M.a.o., forventede behandlinger av septimer, ⁶⁴-akkorder m.m., gjelder nødvendigvis ikke slik man vanligvis konvensjonelt ser det for seg. I visse tilfeller, som jeg vil vise til, kan deler av Omnibus også virke som en *prolongation* av **V**-funksjonen (se **Figur [9] 2.**). Det er ikke nødvendigvis påkrevd av komponisten å totalt gjennomføre Omnibus gjennom hele oktaven. Så lenge man er innom minst ett av leddene (med de forventede dominantiske funksjonene), vil den

oppfattes av lytteren. Frem til nå, har faktisk oppgaven vist til en potensiell undergren av Omnibus. Temaet for Kapittel-[7], kan på et vis ansees som en tilhørende underkategori av Omnibus. Grunnstammen føres riktignok nedovergående i tersen, men det naturlige forholdet mellom parallelltoneartene er beholdt. Dermed, skjer ikke den kromatiske påkrevde konturen i små terser, slik at det nødvendige symmetriske forholdet uteblir.

Omnibus-progresjonen kan anses som en av de tyngste dominantiske funksjonene, med en utrolig dragningskraft. Ikke først og fremst pga. de separate dominantiske funksjonene innen hvert ledd, men pga. dens ustabilitet. Å sette trinntall på en slik progresjon (tatt i betraktning trinntallenes simple struktur) er nærmest ubrukelig.

Figur [9] 1. Generelt eksempel.

Ytterstemmene inneholder nær totalt kromatisk stemmeføring i motbevegelse.

I innerstemmene (alt og tenor), legger man merke til hvordan delte toner holdes så stabilt som mulig. Hvert ledd er simpelthen strukturert med $[V^7 - {}^{64} - V^{42}]$ funksjoner. Formalisert kunne man sette det opp slik som et konstantledd: $[V^7 - {}^{64} - V^{42}] - m3$

Figur [9] 2. Generelt eksempel.

Her føres bassen totalt kromatisk gjennom, men leddene, som vist i **Figur [9] 1.**, eksisterer ikke på samme vis. Heller vil jeg nærmest anse den som *speilende*. **A** er i ytterkantene, så **C**, før **Em/B** er midtpunktet. Som det skal fremkomme av klammern plassert over, virker de innerste akkordene $[C^7 - Em/B - C^7/Bb]$ å være en dominantisk *prolongation*. Tonene **E** og **G** (som stammer fra **A⁷/C[#]**) holdes konstant gjennom, før de i siste takt løses opp konvensjonelt

til **D**. Et eksentrisk, utenom *default*-nivået jeg har stusset på, er bevegelsen fra [**A⁷/C# - C⁷**]. Her innrømmes det at jeg ikke har kommet over en slik tidligere at annet sted.

Figur [9] 3. Generelt eksempel.

Dette utdraget minner mer om **Figur [9] 1.** i struktureringen. Der forskjellene hovedsakelig ligger i ytterkanten av leddene, separat sett. Funksjonelt forekommer den slik:

[**vii^{o7} - ⁶⁴ - Ger⁺⁶**]. Behandlingen av ⁶⁴-akkorden gir delvis mening, sett utifra at den nås av en vekseldominantisk **vii^{o7}**, og like etter en **Ger⁺⁶** (som i første ledd, kunne ha ledet til en **A⁷**). Men **Ger⁺⁶** løser seg opp *halvveis* inn til neste **vii^{o7}** i det kommende leddet. Med *halvveis* refererer jeg til at **#6** (**G#** i første ledd) blir omgjort enharmonisk til en **Ab**, uten at tonen **A** noengang blir nådd i den stemmen fremover. Slikt sett, behøver ikke alle delene innenfor en Omnibus nødvendigvis direkte å tilhøre dominantisk *prolongation*. En større forskjell **Figur [9] 3.** har, er den stigende bassen, og stigende ledd i små terser, **m3**.

Formalisert kunne man sette det opp slik som et konstantledd: [**vii^{o7} - ⁶⁴ - Ger⁺⁶**]+**m3**

Nå vises det ikke her men det er mulig å konstruere *like* Omnibus også. Det vil si, at de både kan fungere stigende og nedovergående, der forskjellen er bassen og ikke funksjonene inne i leddet. Da igjen såklart med mønster etterfulgt av **±m3**: “The omnibus is a common symmetrical sequence based on chromatic voice leading by contrary motion; it ascends or descends by patterns of successive minor 3rds” (Gauldin, 2004. 749).

I motsetning til hvordan jeg tidligere har tatt i bruk *default*, for å skildre normative, og anomale funksjonelle hendelser, benytter Hepokoski & Darcy seg av et liknende begrep. *Deformations*, eller snarere deformasjoner. Hva som er totalt forventet funksjonelt hos f.eks. Mozart, gjelder ikke alltid nødvendigvis tilbake hos Bach, eller lengre frem til Liszt. Vi kan definere dette utifra hvordan en komponist innen sitt eget lokale musikalske språk,

inkorporerte musikalske hendelser, slik at det ble en norm innen komponistens egen stil. Men en anomalitet ellers sett utifra totalen. Dette vil i tillegg kunne endre seg gjennom epoker:

Deformations—unusual or strongly characterized, *ad hoc* moments—are common within the works of many different late-eighteenth-century composer. Indeed, they are rampant in Haydn, who delighted in producing surprising effects. Such occurrences, in dialogue with a norm, should not be regarded as redefining that norm unless the composer continued to employ that idiosyncratic feature in other works (thus customizing the norm for his own use) or unless later composers picked up the deformation as one of their more or less standard options. When this later occurrence happens, the original exception is no longer to be regarded as a deformation *per se* but becomes one of the lower-level **defaults** within the Sonata-Theory system. What was a deformation in Beethoven could become a lower-level **default** in Schumann, Liszt, or Wagner—part of a larger network of nine-teenth-century sonata-deformation families (Hepokoski & Darcy, 2006. 11).

En vanligere Omnibus-variant man kan møte på, kan inneholde kun **V⁷**-funksjoner. Disse flyttes nedovergående i **m3**. Eksempelvis: **Db⁷ - Bb⁷ - G⁷ - E⁷**.

For å trekke inn en ofte vedlagt bassføring, kan man skalært nå neste akkordtone glidende. Dette gjøres ved å omgjøre **V⁷** etter til en **V⁴²**. Basert på forrige eksempel kan jeg legge til dette:

[Db⁷ - Db⁷/Cb] - [Bb⁷ - Bb⁷/Ab] - [G⁷ - G⁷/F] - [E⁷ - E⁷/D] - Db⁷ (oktaven nådd)

Dette mønsteret, ved å flytte **V⁷** akkorder i synkende terser, kan bli benyttet i andre sammenhenger også, da det internt i leddet er strukturert som en Omnibus, men sett utifra den større strukturen, forblir det en generell symmetrisk progresjon:

[Eb⁷ - C⁷/E - A⁷/E - F^{#7}/E] - {Eb⁷ - E⁷/D} - [Db⁷ - Bb⁷/D - G⁷/D - E⁷/D] - A⁷/C# - D⁷ - **Gm**

Markert med grønne [] er tilsvarende tidligere vist progresjon, med nå med mindre bevegelse i bassen. Markert med blå { } er et komplementerende mellomledd, som fører til neste grønne hovedledd. Dermed ser man, at intern i de grønne, forekommer det en Omnibus, mens totalt mellom begge de grønne leddene (med den blå i midten som overgang), har den totale progresjonen et konstantledd på **-M2**. For ordens skyld, la jeg til en siste kadens (variant av **2-5-1**) for å vise til hvordan man ev. kunne ha ledet tilbake til tonika (**Gm**). Den første **Eb⁷**, kunne man eksempelvis ha ansett som en **Ger⁺⁶**, hvis **Gm** er tonaliteten generelt.

Men, hvis mønsteret skulle bli forstyrret med $\pm M2$ (som over), eller $\pm M3$ osv. “forsvinner” da kvaliteten av progresjonen? Jeg vil i hvert fall argumentere for at det ene navnet *Devill's mill* forsvinner, fordi tritonus-leddene, $m3$, har blitt tuklet med. Heller kunne man utifra terminologi, ansett det som en generell symmetrisk progresjon, med Omnibus-kvaliteter. Begrepet *symmetrisk* er dermed et nøkkelbegrep og inneholder alle progresjoner med et fastsatt konstantledd. Selv tidligere gjennomgåtte Kapittel-[6], med stigende kvinter (spesielt den *kromatiske* varianten), kan anses som en *symmetrisk* progresjon. Nedenfor viser jeg nettopp til et reelt eksempel på symmetriske progresjoner, med Omnibus-kvaliteter. De forventede harmoniske funksjonene (tilhørende den dominante *fløyen*) viser jeg til under noteeksempelet i ledd.

Figur [9] 4a. Salieri, A., Pianokonsert Nr. 1/i, i Bb dur. [takt 225-230]

Som en harmonisk funksjonell formel, kan den oppsummeres slik med konstantleddet: $[^{\circ}42 - V^7 - ^{\circ}64]-M2$. Verdt å merke er at det forflyttes med et stort sekund, $M2$, fremfor litemters. I det påfølgende eksempelet viser jeg til fortsettelsen.

Figur [9] 4b. Salieri, A., Pianokonsert Nr. 1/i, i Bb dur. [takt 231-233]

Den samme oppsummeringen kan sies om denne også, men som man ser brytes mønsteret av etter takt **233** (som nevnt i beskrivelsen). Dette er for å runde av, og trekke tilbake til tonika. Ikke tatt med i noteeksempelet er den siste takten, der hvor pianoet ligger på en **Bb** halvnote, nærmest som en fermate, før det vender i retning reprisen. Plasseringen av denne Omnibus er som forventet i gjennomføringen. Det er ikke uten grunn at jeg inkluderte akkurat denne

varianten fra Salieri (utenom det faktumet at denne komposisjonen i sin helhet er *glemt*), siden Mozart også har en nær identisk tilsvarende variant. Denne forekommer i Mozarts **Requiem Kv. 626/vii, “Confutatis”**, og jeg må nok en gang gjøre et unntak og inkludere denne. Selv om oppgaven hovedsakelig skulle sentrere seg rundt instrumentalmusikken fra gitt stil. Uten å inkludere et noteeksempel fra sistnevnte sats, kan jeg heller oppsummere den forenklete versjonen slik:

Kv. 626/vii, “Confutatis” [takt 26-35], *simplifisert*:

[**F#^{o7}/Eb - Eb⁷ - Abm/Eb**] - [**E#^{o7}/D - D⁷ - Gm/D**] - [**E^{o7}/Db - Db⁷ - Gbm/Db**] - [...]

Med den simplifiserte varianten fra Mozart, ser vi hvordan både Mozart og Salieri har samme struktur internt i leddene, men forskjellen ligger i *konstantleddet* (som også har med føringen av bassen. Mozart ligger på samme bass i hvert ledd, mens Salieri forskyver fra første harmoni). Mens Salieri fører en **-M2** nedovergående, fører Mozart en **-m2**. *Kvaliteten* på leddene er like:

Pianokonsert i Bb dur, førstesats. Salieri, A.:

[**F#^{o7}/Eb - D⁷ - Gm/D**] - [**E^{o7}/Db - C⁷ - Fm/C**] - [**D^{o7}/Cb - Bb⁷ - Ebm/Bb**]

Oppsummert som formel, med ledd-funksjonene, og konstantledd:

*Salieri: [^{o42} - V⁷ - ⁶⁴]-**M2**

Mozart: [^{o42} - V⁷ - ⁶⁴]-**m2**

*I *Salieri-varianten* eksisterer ikke den komplette ⁶⁴-forholdningen med oppløsning slik som i Mozart. Den er fjernet her hos Mozart for sammenlikningens skyld.

Ellers kunne man påpeke intern hvordan Salieris **F#^{o7}/Eb - D⁷**, veves lettere inn i hverandre. Summen av disse to akkordene resulterer i en **D^{7b9}**, mens **F#^{o7}/Eb - Eb⁷**, fra Mozart, glir inn i hverandre.

Avslutningsvis i kapittelet, ønsker jeg å legge frem en annen fremstilling av funksjonene i leddene. For ordens skyld kan det baseres på den tidligere fremviste:

Db⁷ - Bb⁷ - G⁷ - E⁷ - ... (Intervallisk avstand) **Db⁷>m3>Bb⁷>m3>G⁷>m3>E⁷>m3>...**

Men for å gjøre den mer fokusert på et tonika-mål, kan progresjonen heller delvis omgjøres slik: **[Db⁷ - Db⁷/Cb - Bb⁷] — [Ebm] - [Bbm/Db - C⁷]**. De første dominantiske forbindelsene er der, samtidig som at **Ebm** forbigående anses som en type tonika. Videre ved **Bbm/Db - C⁷**, klargjøres det for neste runde av progresjonen, der det starter på **C⁷**, fremfor **Db⁷**. **±m3** strukturen blir avbrutt derfor. Siste akkord (som blir første), **C⁷**, er dermed en **-m2** lavere enn originale.

Under viser jeg trinnvis hvordan man kunne ha vurdert de interne forbindelse mellom harmoniene. De forskjellige variantene av parentesene grupperer dem inn. En *synopsis* av symbolene er lagt ved under. Understreken, er for å vise hvor det nye symbolet er lagt til.

[Db⁷ - Db⁷/Cb - Bb⁷] — [Ebm - Bbm/Db - C⁷]
 [(Db⁷ - [Δ]Db⁷/Cb) - {Bb⁷[Δ]} — [Ebm} - Bbm/Db - C⁷]
 [(Db⁷ - [Δ]Db⁷/Cb) - {Bb⁷[Δ]} — [[◇]Ebm} - Bbm/Db[◇] - C⁷]
 [(Db⁷ - [Δ]Db⁷/Cb) - {Bb⁷[Δ]} — [[◇]Ebm} - [μ]Bbm/Db[◇] - C⁷[μ]]
 [(Db⁷ - [Δ]Db⁷/Cb) - {Bb⁷[Δ]} — [[◇]Ebm} - [μ]Bbm/Db[◇] - [-n]C⁷[μ][-n]]

- () (Intern transformasjon, omvendning. eks **V⁷ - V⁴²**. Deler av funksjonen endres)
- [] [Større segmenter, og/eller for å spesifisere fargekoding av symboler]
- { } {Kadens, oppløsning. Her **Bb⁷ - Ebm**}
- [Δ] [Δ]Dominantisk, i dette tilfellet **-m3**-forbindelse[Δ]
- [◇] [◇]Funksjonell *reduksjon* (og/eller varianttoneart); **Bb⁷** er nå **Bbm/Db**, ikke **V⁷**[◇]
- [μ] [μ]Variant av **iv - V**, nemlig **iv⁶ - V⁷**. Sett utifra **Fm**[μ]
- [-n] [-n]Konstantleddet som forekommer (**-m2** i dette tilfellet)[-n]
- —Forbindelsen mellom de to større leddene—

For ordens skyld, legger jeg ved hvordan neste progresjon ville sett ut under originalen:

[Db⁷ - Db⁷/Cb - Bb⁷] — [Ebm - Bbm/Db - C⁷]
 [C⁷ - C⁷/Bb - A⁷] — [Dm - Am/C - B⁷]



[10] III. Kontrapunkt, fuge

I del **III.** av oppgaven, ønsker jeg å ytterligere vise til dissonansens problemstillinger sett utifra et mer polyfont, kontrapunktisk utgangspunkt. Som jeg ydmykt må påpeke, er kontrapunkt, og dissonansene innenfor, en hel oppgave i seg selv. Derfor ønsker jeg her å kun fokusere på to ekstraherte fenomener (disse gjennomgår jeg i Kapittel-[11] og [12]. For å spesifisere, er det de harmoniske funksjonene innen den *kontrapunktale teksten* jeg vil gjennomgå utover. Polyfon tekstur er et mer generelt dekkende begrep, og befatter musikk som helhetlig kan ha flere stemmer. I kontrapunktal melodisk føring beholder hver stemme sin egen selvstendige karakter, samtidig som den samarbeider med de andre linjene (Gauldin, 2004. 70).

I det kommende kapittel, fokuserer jeg spesifikt på dette og tilnærmingen av dissonansbehandlingen. Dette kapittelet her, kan nærmest regnes som innledning til de to påfølgende. Den er satt her av praktiske grunner, og spesielt for å fremme et tidligere syn på kontrapunkt jeg kom over, under en lesing av Benestads “Musikk og Tanke”. Til tross for hva kontrapunkt kan tilby, innen en myriade av løsninger, som ikke eksisterer i homofone stiler, har ikke denne *lærde* stilen stått uten kritikk. Tyskeren Johann Mattheson (komponist/teoretiker), som hadde andre stilistiske idealer, *avviser* stilen:

Mattheson avviser som nevnt den lærde kontrapunktikk — den såkalte ‘motettstil’ — omtrent på samme grunnlag som florentinerne gjorde det omkring år 1600. Kontrapunktisk musikk var en form for cerebral tonekunst, uten følelsesmessig appell (Benestad, 1977. 173).

Cerebral, intellektuelt fremfor emosjonelt. Hva ville Bach selv ha som motargumenter mot dette? Benestad fortsetter med et sitat fra Mattheson:

Av mangel på god melodi henfaller komponistene til flerstemmig (‘vollstimmig’) musikk, til kunstig kontrapunkt og alle slags fugearbeid, fordi de delvis gjennom instrumentenes larm, delvis ved sin egen sure svette vil erstatte det som deres sangs yndighet mangler. Den daglige erfaring viser imidlertid at en slik kunst ikke kan bevege en forstandig tilhører til annet enn å uttrykke at ‘det klirrer ikke så verst, lar seg jo høre og stemmer bra sammen’. Men sinnsbevegelser og sjelelig lidenskaper avhenger av ganske andre ting, nemlig av en ordentlig organisering av en forstandsmessig, tydelig og markant melodi (Siert etter Benestad, 1977. 173-74).

Her kan det egentlig påføres hard kritikk mot Mattheson. Slik som han beskriver (tatt i betraktning hans levetid 1681-1764), virker det til at han ikke er (eller kunne bli) kjent med de større, *legendariske* verk, som trådte frem i bl.a wienerklassisismen, og gjerne da den senere (dette gjelder da forsåvidt også senere ut i romantikken). Kontrapunktikk er en usedvanlig viktig, og vital tekstur, som ikke bare åpner sinnet for større muligheter, men som kan hjelpe musikken inn i høyere dimensjoner, med de enorme (uendelige) mulighetene. Mattheson virker nærmest religiøst besatt av sine egne estetiske meninger, og kritikken hans, som merkelig nok strekker seg såpass langt (kanskje han ubevisst reflekterer over seg selv?), er mangelfull. "Alle", kan skrive en fengende, *cantabile* melodi, mens alle kan ikke komponere velklingende, god kontrapunktikk. Kanskje noen skulle ha vist ham de større emosjonelle effektene ved kontrapunktikken til f.eks. Mozarts senere symfonier? Men selv de mer melodiose italienske stiler slapp heller ikke unna: "Det var altså ikke bare Bachs instrumentalpolyfoni som ble kritisert, men også den virtuose italienske musikk, f.eks. Tartinis og Vivaldis" (Ibid, 1977. 175).

Som nevnt ang. kritikerens levetid, kan jeg konkludere med at vedkommende ikke enda hadde det fulle bildet, og satt med egne subjektive vurderinger, uten mye dybde. Mattheson virker samtidig å argumentere utifra en helhetlig estetisk oppfatning, fremfor å presentere satstekniske argumenter. I tillegg, er kontrapunktikk, og fuge et større felt i seg selv. Det eksisterer eksempelvis ikke en *vanlig* fuge. Bachs utallige fuger, vil i likhet med sonatesatsformen, alle ha forskjellige ansikter, og ikke minst "følelsemessig apell" (Mann, 1987. 56).

[11] III. Step-progression/Compound melody/line

“Step-progression”/“Compound melody”, kan benyttes til å forklare hvorfor dissonanser ikke alltid oppløser seg simultant. Begrepene “step-progression” fra Kennan (Kennan, 1999. 7-9), kan vise tilbøyelighet, eller forklares parallellt med Gauldins “compound melody” (Gauldin, 2004. 96-98). Videre legger også Kennan til begrepet “compound line” (Kennan, 1999. 10-11), som en tilhørende komponent under “step-progression” (Kennan, 1999. 7-9). Det sistnevnte begrepet er ment å omtale flere simultane stemmer, der de tydeliggjør et fastsatt mønster. Eksempelvis kan en toppstemme føres skalært ned generelt, samtidig som at en stemme i bassen parallellt gjør det samme. Det er da ikke nødvendigvis et krav at stemmene må være i direkte kontrabevegelse (sett utifra “step-progression”). For å spesifisere ytterligere, er ikke “step-progression” en skalær linje i seg selv, men visse ytterpunkter som blir tydeliggjort, der flere andre figurer kan forekomme i mellom. “Compound melody” er kun en beskrivelse av instrumentets register, da “compound” ofte benyttes for å skildre en hendelse, intervall osv. i en eller flere oktaver over, eller under. “The distribution of pitches in the upper part implies not one but *two* distinct lines within a single melody, a characteristic we call **compound melody**” (Gauldin, 2004. 97).

Dette er en satsteknisk metode for å i tillegg skape spenninger, hengende over, før linjen blir gjenopptatt i det samme registeret og oppløst. På denne måten har komponisten anledning til å “spille bort” hva som potensielt kunne ha vært forbudte paralleller, kvinter, oktaver, eller generelt andre ukonvensjonelle, eller “uønskede” sammensetninger harmonisk osv. Samtidig byr denne tankegangen, med sitt kontrapunktiske fokus, på flere melodiske muligheter ved at komponisten fokuserer mer på **2**, eller flere linjer samtidig. Ofte kan dette minne meg om en form for interpolasjon, der ytterkantene, rammeverket allerede er på plass, og komponisten behøver nå kun å “fylle inn” innerstemmene i tråd med harmonien, og spesielt det tematiske der nødvendig.

Som jeg vil tydeliggjøre utover i kapittelet, fokuseres det her på solo fiolin. Denne type kontrapunktal strategi, er et sterkere trekk hos Bach, og spesielt innen solo-instrumenter (henholdsvis fiolin, og cello). Dette relaterer seg såklart til instrumentets egenskaper og at de ikke kan kompe seg selv, eller flette ut simultane linjer, føringer som eksempelvis et tasteinstrument.

◇

Figur [11] 1. Kv. 333/i, Pianosonate Nr. 13/i, i Bb dur. [takt 0-5]

Som et eksempel viser jeg et kortere utdrag fra Mozart. “Step-progressions” forekommer da riktignok i høyrehånden, mens venstre er arpeggio-basert. Gauldin beskriver også disse eksakte taktene (Gauldin, 2004. 232-33), men markeringene er fra meg. Det samme gjelder dette spesifikke noteeksempelet. **P.T.** i blått, øverst i venstre hjørne betyr “**Primary Theme**”, altså hovedtema. Ellers, som markert, oppfatter man de vekslende linjene som separate, de besvarer hverandre.

Illustrasjon [11] 1. Interpolasjon, Infrapolasjon. (Slonimsky, 1975. ii)

Siden flere “step-progressions” er utarbeidet med klare rammer rundt hva ytterstemmene gjelder, og deres fastsatte mønster, foretrekker jeg å anse disse som en type *Interpolasjon*. (Se andre takt i illustrasjonen over). Med dette mener jeg at utenom det fastsatte skjelettet til “step progression”, behøver komponisten kun å *fylle* inn toner, figurer innenfor rammeverket.

Figur [11] 2. BWV 1001/i (Adagio). [takt 6-8]

I dette eksempelet, markert med to farger, tydeliggjør jeg Bachs behandling innenfor ytterstemmene. Eksempelet over forekommer skalært i nedovergående bevegelse. Ytterstemmene (“step-progression”) behøver ikke nødvendigvis å følge samme rytmisk forskyving heller. Men allerede her forekommer det et mindre unntak i takt 7. Jeg kan vise til et kanskje passende, og beskrivende uttrykk Slonimsky benytter: “NON-SYMMETRIC INTERPOLATION. Free insertion of additional notes between the principal tones” (Slonimsky, 1975. viii). Illustrasjonen fra Slonimsky vil nok ikke alltid etablere en perfekt forklaring (også grunnet modellen Slonimsky viser frem til, der det baseres på skalaer utifra det gitte registeret. Det er altså ikke ment direkte å vise til progresjoner som her. Slonimsky baserer også sin forklaring ved å dele opp oktaven, og utifra ytterkantene, og i det midterste punktet plassere notene). Dessuten må det alltid tas forbehold om at musikken, som en utøvende kunstart, ikke alltid rent vil følge opp slike formler. Men, de vil selv i de mer obskure situasjonene, fortsatt gi en klarere beskrivelse, eller forklaring på grunnstrukturen, og grunnelementene.

Herunder føyer jeg til flere utdrag fra Bachs solo fiolin verk, fra **BWV 1001-1004**.

Figur [11] 3. BWV 1001/ii, d moll fuge. [takt 91-93]

Nederste stemmen i grønt føres rent kromatisk. Et unntak kan nevnes i takt 92, der **G** repeteres, før den rett etter fortsetter kromatisk nedover. Den øverste stemmen i lyseblått viser til tilsvarende, men hensyn tas til harmonien. Besifringen skrevet inn er etter egen oppfatning av hva linjene impliserer. Det er et generelt fokus på å løse opp septimene, men interessant nok, som det kan forekomme i kontrapunktal stil, behøves ikke alltid den totale akkorden for at harmonien skal oppfattes. Eksempelvis, fra **A^{7b9} - D⁷**, finner jeg det ulogisk å skulle forklart den annerledes. Det samme kan sies om de følgende i sekvensen rett etter.

Figur [11] 4. BWV 1003/iv (Allegro). [takt 56-58]

Dette utdraget er nært beslektet med Figur [11] 3., her kan jeg vise til der to kromatiske linjer føres simultant over hverandre. Verdt å merke, som notert inne i tekstboksene, kan begge disse linjene ansees som *Basso Lamento*. Riktignok eksisterer det en tredje intern stemme som ikke er fargelagt. Den får dermed mindre vektlegging og tilpasses kun etter de harmoniske behov (se mitt forslag til besifring). Som en ekstra bemerkning, kunne den øverste grønne linjen har blitt markert helt frem til **D**-noten (ved **Dm/F**), men den ble utelatt for å tydeliggjøre *Basso Lamento* (jeg refererer til det slik steder hvor tonika kromatisk synker til dominanten. Selv om det disse linjene ikke er i *bassen*).

Figur [11] 5. BWV 1002/i (Allemande). [takt 8-9]

Melodisk variant av tidligere gjennomgåtte *simultan*-funksjonen. Det kan antas at føringen forblir melodisk (arpeggiert), ettersom fiolinen ikke i utgangspunktet kan legge ut tonene vertikalt, som eksempelvis et tasterinstrument.

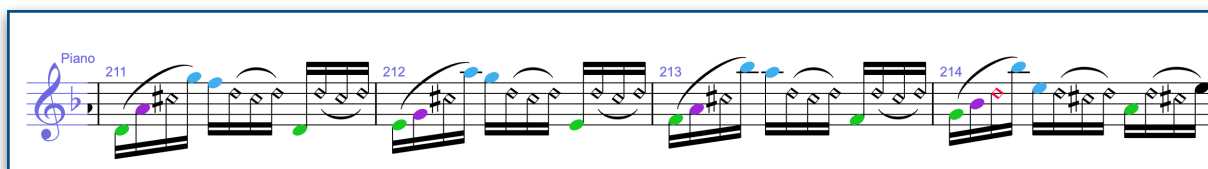
Figur [11] 6. BWV 1004/i (Allemande). [takt 28-29]

Liknende behandling av *simultan*-funksjonen som i **Figur [11] 5**. Men her vises det også til plasseringen i et sekvensielt mønster. I akkurat denne arpeggierte brytningen, virker til å være en *særegen* dissonans som spesifikt relateres til fiolinen. Se fargede noter og besifring.

Figur [11] 7a. BWV 1004/v (Chaconne). [takt 71-74]

Bach viser også til en annen variant, der direkte kontakt forekommer mellom “step-progressions”. Se de markerte grønne pilene, fra den lyseblå noten (siste 16-del i taktene) til den grønne noten (første 16-del i taktene). Dette i seg selv skaper en ekstra utvidelse av forholdningen. Den forventede septimen løser seg ikke ned før neste lyseblå note er nådd. Eks: **F** (fra **G#o7**), ned til **E** (fra **Am**) fremkommer ikke direkte, men utsettes. Ellers fra **F#o7** til **Gm/Bb**, forventes det snarere en oppløsning (**b6-5**) til kvinten, og sist markert i lilla, til selve tonika fra **C#**. Som en siste detalj, kan jeg vise til notene markert med *diamanther*. De viser til en slags intern *Basso Lamento*, men i feil toneart da **A** kromatisk ned til **E**, er å forvente i **Am**, ikke **Dm**. Dette kunne anses som en tredje linje i tillegg til de to markerte ytterkantene.

Denne satsen (**BWV 1004, Chaconne**) inneholder flere slike godbiter, med flere interne grupperinger. Jeg kan vise til en tilsvarende en som kan anses et hakk mer avansert. Utenom føring av “step-progressions”, inneholder denne også en type drone/pedal, fordelt gjennom takten. Se neste eksempel for ytterligere beskrivelse. Denne pedalen skaper i tillegg en sterkere, dissonerende dragning, som ønsker oppløsning.

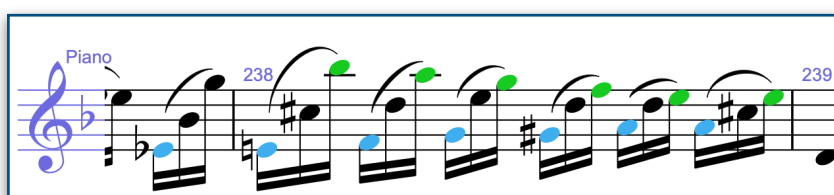


Figur [11] 7b. BWV1004/v (Chaconne). [takt 211-214]

Først kan vi bemerke oss ytterstemmene, igjen markert i lyseblått og grønt. Disse har en fast konstant stigning, med unntak av siste takten. Deretter, markert med *diamanthoder*, vitner vi den fordelte pedalen som gjennom alle fire taktene (med mindre variasjon i den siste) øker den dissonerende spenningen (og med god grunn, etter takt 214, løser Bach opp denne oppbygningen med en nedovergående kvintsirkel). Pedalen holdes likt gjennom, dermed skapes det en sidebevegelse sammenliknet med de andre stemmene. I lilla, av mindre interesse markerte jeg en annen potensiell linje. Den kunne ev. ha blitt markert grønt siden den ellers, utenom første takten, blir nådd av et tersintervall.

Det kan dermed totalt virke til at disse mekanismene kun kan tillates i liknende situasjoner, der alle tannhjulene er plassert noenlunde som her. Ved å fastsette slike mønstre, kan deres interne funksjoner overkjøre hva man ellers harmonisk konvensjonelt hadde forventet. Det krever dermed en bestemt oppbygning for at den skal forstås. Kanskje kunne man beskrevet de forskjellige simultane funksjonene, og leddene her, som en polynomisk funksjon(?)

Til slutt kan jeg vise en foreløpig ikke nevnt variant, der ytterstemmene føres i motbevegelse:



Figur [11] 7c. BWV 1004/v (Chaconne). [takt 237-239]

Denne bærer faktisk en formmessig strukturell likhet med **Figur [11] 7b.** ved at den benyttes før kadensen til **Dm** (tonika). Om man ellers videre skulle sett dypere på hvorvidt forholdet mellom dissonansenes spesifikke plassering har en sterkere korrelasjon med form, fungerer disse to eksemplene utmerket. Det ville eksempelvis gitt lite mening å introdusere en slik figurering, både med tanke på harmonien og de eksterne linjene, tidligere i komposisjonen. **BWV 1004, Chaconne**, er svært rik på linjene kapittelet her omhandler. Satsen i seg selv er i

en variasjonsform, og “there are sixty-four statements of the opening four-measure phrase” (Gauldin, 1995. 252). Som jeg har kommentert flere ganger, også ved andre eksempler utenom akkurat denne, er inkluderingen av *Basso Lamento*, beholdt gjennom satsen. Gauldin selv viser til flere utdrag fra side 252 til 253, der disse kan tydeliggjøres.

Som det ikke nevnes her, kan man i tillegg observere liknende trekk i div. verk for fløyte også av Bach. Noe jeg sterkt vurderte på et tidligere stadium, var å inkludere flere av Bachs cembalo-konserter. Selv om jeg her har fokusert på fiolin, er ikke de andre instrumentene fritatt for slik tankegang. Spesielt da den er svært sentral i Bachs generelle komposisjonspraksis. Dog, vil nok fløytens linjer være tettere strukturert som fiolinen. Flere av disse verkene gjennomgått bekjentgjorde jeg meg med ikke bare gjennom innskrivningen, men også gjennomspillinger av de følgende verkene for fiolin. Det fikk meg også inn på en tanke om hvorvidt visse kombinasjoner av dissonanser kan være forbeholdt bestemte instrumenter. Den type dissonans jeg har lagt ved her i fiolinen, kan jeg ikke huske å ha observert i eksempelvis Bachs verk for cembalo. Jeg antar det bunner i rent idiomatiske grunner, og ikke utifra instrumentets klang. Som det faktumet at fiolinen ikke kan la klinge tonene like lenge som et orgel osv.



[12] III. Möbius, Inverso, Palindrom

Av de mer interessante kontrapunktiske problemstillinger man kan støte på, er Möbius en liten nøtt. I en slik sats, kanskje mer kjent som en *Canon Inverso*, er nå komponisten nødt til å planlegge harmonikken strategisk slik at den funksjonelt er realiserbar begge veier, med kanonen i tillegg (med dette impliserer jeg melodisk, og figurativt, i tillegg det harmoniske). Dette minner meg om en slags “kommutativ” tenkning. Jeg kan spesifisere ytterligere, slik at verdien funksjonelt er *identisk* begge veier (dette er for såvidt ikke mulig, med mindre man fører en harmoni til seg selv, eks $\mathbf{Cm} - \mathbf{Cm} = \mathbf{Cm} - \mathbf{Cm}$), men at det musikalsk er mulig å gjennomføre. Dermed ser man nå at flere av de tidligere gjennomgåtte progresjoner (i oppgaven), ikke passer slik. En **2-5-1** er ikke gjennomførbar i kreps, heller ikke progresjonen som var tema i Kapittel-[5] [ϕ]. For å avklare, skal materiale direkte, helst uforandret, måtte fungere begge retninger, dermed kan man eksempelvis ikke ha gjort om en $[\mathbf{i} - \mathbf{iv} - \mathbf{V}^{(7)} - \mathbf{i}]$, til en $[\mathbf{i} - \mathbf{v}^6 - \mathbf{iv}^6 - \mathbf{V}^{7*} - \mathbf{i}]$. *(Den siste \mathbf{V}^7 , var inkludert for å runde av med en kadens). Men, som tettere relatert til de dominantiske funksjonene (bl.a) Omnibus, ser man nå videre på den større dominantiske fleksibiliteten.

I Kapittel-[6] som omhandler stigende kvinter, ligger deler av svaret allerede der. Direkte føringer i kvinter lar seg muliggjøre, især med \mathbf{V}^7 -funksjoner. Se eksempel under, der jeg speiler en dominantisk kvintsirkel begge retninger, rotasjoner:

$$[\mathbf{C}^7 - \mathbf{G}^7 - \mathbf{D}^7 - \mathbf{A}^7 - \mathbf{E}^7] \parallel [\mathbf{E}^7 - \mathbf{A}^7 - \mathbf{D}^7 - \mathbf{G}^7 - \mathbf{C}^7]$$

Dermed er begge **Original** [O], og kreps/**Retrograde** [R] mulige løsninger, innenfor rene dominantføringer. Det samme gjelder inklusivt \mathbf{dim}^7 [°7] og dens omvendinger. Se tilsvarende eksempel under. Snarere finurlig, tok jeg hensyn til bassføringen. Direkte kvintforhold, med rene \mathbf{dim}^7 [°7] har ikke en ekvivalent bruk som med \mathbf{V}^7 i grunnstilling.

$$[\mathbf{E}^{o7} - \mathbf{B}^{o7}/\mathbf{F} - \mathbf{F}\#^{o7} - \mathbf{C}\#^{o7}/\mathbf{G} - \mathbf{G}\#^{o7}] \parallel [\mathbf{G}\#^{o7} - \mathbf{C}\#^{o7}/\mathbf{G} - \mathbf{F}\#^{o7} - \mathbf{B}^{o7}/\mathbf{F} - \mathbf{E}^{o7}]$$

Slikt sett, veksler de på plassering i andre omvendingen [°7 - °43] annenhver gang.

Utenom slike lengre, symmetriske ledd, som ikke virker å løse seg opp, kan jeg vise frem kortere kadenser som tillater kreps, sett utifra de harmoniske funksjonene:

[Gm - D⁷ || D⁷ - Gm] [i - V⁷ || V⁷ - i]

En slik variant, som vist i eksempelet over (da med midtstrekene fjernet, og at akkordene distribueres over 4 takter), er ikke uvanlig å starte med i en sonatesatsform (første satsen). Utallige varianter kan finnes innom det wienerklassiske triumviratet: Haydn, Mozart, og Beethoven. Den korte kadensen over er et godt eksempel på en *speilende* funksjon. Denne funksjonen er også å finne i durtonearter.

Totalt sett, vil en slik betingelse ang. mulig føring både i [O] og i [R]⁽¹⁰⁾ være lite givende. Spesielt sammenliknet med alle de unike føringene som den lærde kontrapunktiske (og fugale) stilen kan by på. Snakket generelt utifra kontrapunktiske elementer, er det en rekke hendelser fra “Kunst der Fuge”, som hadde vevd seg fint inn i flere av disse kapitlene. Et mer kjent Möbius-eksempel som kommenteres er fra Bachs **BWV 1079** “Das musikalische Opfer”. Tema for denne kanonen, skal visstnok ha blitt spontant improvisert av kong Fredrik den store av Preussen, til Bach, og som Bach derav like etter improviserte frem kanonen på. Kongens originale spilte tema, er visstnok ikke rent identisk med Bachs versjon, men bærer uansett sterke likhetstrekk. I Hansens *Noe om musikk*, fremlegger han historien som så:

Musikalische Opfer,

På sine gamle dager gjorde Bach en gang en reise til Berlin for å besøke en sønn som var ansatt hos Fredrik den store i Potsdam. Kongen, som var en dyktig fløytespiller, hadde lenge ønsket å møte den berømte Thomaskirkekantoren og gledet seg til at han skulle komme. En kveld var musikerne og hoffet samlet i musikkalongen på slottet, og kongen stod ved notepulten med fløyta si i hånden klar til å begynne kveldsmusikken. Da rakte en lakei en liste til ham over de gjestene som i dagens løp var kommet til byen, som skikk var. Kongen kastet et blick på den, så vendte han seg fort til musikeren med ordene: "Mine herrer, den gamle Bach er kommet." Bach hadde dratt rett fra postvogna bort til sønnens hus. Nå ble det sendt bud etter ham: han måtte straks komme opp på slottet som han gikk og stod, uten å få tid til å kle seg om. Og snart gikk det er merkelig opptog gjennom slottssalene, kongen og hans hedrede gjest i spissen, og etter dem hofffolk og orkestermusikere. Bach måtte prøve alle de klaverene som stod rundt om på slottet, og alle beundret hans mesterlige spill. En gang bad han kongen om å gi

⁽¹⁰⁾ [O] - Original [R] - Retrograde (kreps)

seg et tema som han så ville improvisere over. Kongen tenkte seg litt om, og så tok han fløyta si og spilte: [noteeksempel i boken]. Nå begynte Bach å spille over dette temaet. Han gjorde det med så stor kunst at alle måtte undre seg, og kongen utbrøt: “Det finnes bare en Bach.” Da Bach kom tilbake til Leipzig, skrev han en rekke fine og kunstferdige stykker over det kongelige temaet, og han lot dem trykke og sendte et eksemplar til kongen som takk for sist. Disse stykkene hadde fått navnet “Das musikalische Opfer” og viser Bachs fenomenale innsikt i polyfon teknikk, noe som han kanskje dokumentere enda bedre i sitt siste verk, “Die Kunst der Fuge”[*] (Hansen, 1959. 33-34).

*“Die Kunst der Fuge”, Som Bach dessverre ikke kunne fullføre pga sin død. “Bachs Requiem”



Figur [12] 1. BWV 1079, “Das musikalische Opfer”. [takt 1-9]

Nå gjennomgår jeg ikke denne kanonen i sin sanne form, men diskuterer de viktige trekken som muliggjør et slikt type verk (som jeg også var innom fra starten av dette kapittel). Jeg er mer direkte interessert i de harmoniske funksjonene, og begrunnelsene rundt dette fenomenet i sin helhet. Hvis vi vurderer **3** forskjellige punkter i første segment av temaet, gjenkjenner vi et større fellestrekk som flere fuger (og invensjoner) deler. Starte på tonika (**C**), klimaks (topptonen) **b6**-trinnet (**Ab**), og det forminskede septimspranget fra **Ab**, ned til **B**. Uten å liste opp en rekke fuger som inneholder de samme karakteristikker, regner jeg med at denne generelle konturen er relativt godt kjent hos flere. Ellers, inkluderingen av den synkende kromatiske linjen, fra siste slag i takt **3** (**G**), til siste slag i takt **6** (**C**) (eller faktisk til første slag i takt **7**, (**B**)), byr også på flertallige muligheter også i krepss. Siste del av temaet, er snarere en skalær diatonal variant av hva man først ser fra takt **1-3** (som kan anses som et arpeggiert alternativ i krepss). Dermed er endene av det viste temaet compatible begge veier, og det midterste kromatiske inneholder rom for fleksibilitet. Bach fører komposisjonen videre fra takt **9** og utover til takt **18** (i takt **19** starter kanonen).

Palindrom-funksjon (*Palindromic function*), “Palindromic Canons” er et begrep jeg fant hos Slonimsky, og virker dermed som en svært passende, deskriptiv oppsummering av **BWV 1079** “Das musikalische Opfer” (Slonimsky, 1975. iv, viii). Kanskje foretrukket over

kommunikativ? Åpningen som Bach fører kan virke å “spille på vårt musikalske koderepertoar”, ettersom det skaper en viss assosiasjon og forventning. En musikk-kjenner, vil nok hurtig høre korrelasjonen mellom den tonale strukturen, og konkludere med at en fugal fortsettelse er å forvente (Ruud, 2016. 252).

[13] IV. Epilog

Gjennom oppgaven har jeg presentert forskjellige situasjoner, og løsninger knyttet til dissonanser. Eksemplene og mine diskusjoner rundt dem har fremlagt noen *gyldige* bevis, som har stadfestet påstander presentert tidligere i oppgaven. Jeg har dermed ikke bare overfor meg selv, men kanskje også for leseren utvidet innsikten til disse aspektene ved dissonanser. Noteeksemplene og analysene, har vist hva jeg anser som ubestridelige sammenhenger mellom de forskjellige type *strukturelt nødvendige dissonanser*, ikke bare med sammenkoblingene av disse dissonansene, men også funksjonelle nødvendigheter som komponistene tok med seg i “arv”, og videreførte med sin egen vri.

Slik kunnskap ser jeg nyttig for videre forståelse av satslære, ikke bare på det teoretiske plan, men også praktisk for meg selv og andre interesserte. Jeg har hatt stor nytte av dette prosjektet parallelt med de andre aktivitetene jeg i mellomtiden har bedrevet, og sitter nå på en større systematisert mappe jeg vil få god bruk for videre. Nyttig fant jeg også den utvidede formaliseringen min med nye symbolbruk, støttet med trinntall. Det systemet har jeg utviklet videre, og bare deler av det ble presentert her. Dette var til nytte for meg spesielt ved gjennomlesing av notene (også før de hadde blitt notert inn i notasjonsprogrammet Sibelius), for å kartlegge de relevante delene som jeg ønsket å inkludere.

Til tross for at oppgaven i utgangspunktet omhandlet “klassisismen” har jeg viet J.S. Bachs større bidrag. Jeg kan påstå at Bach alene kunne ha stått for nesten alt materiale i nesten alle kapitlene. Det ville heller ikke krevd mye leting for å finne frem disse. Bach har nærmere sagt svaret på “alt”. Men, uten å kunne støtte opp argumentasjonen min med andre musikkseksempler fra andre komponister, som igjen er fra andre stilepoker, ville ikke en slik “ren” Bach-oppgave nødvendigvis vært like givende som her. For å forstå *korrekt* praksis innen behandling av dissonanser kreves det en type *godkjenning* av de tidligere mesterne. Ofte kan man avise noen kombinasjoner hvis de enda ikke har blitt observert hos en av disse komponistene. Men med tid og egen erfaring, vil man selv kunne rasjonere seg frem og forstå tankegangen bak. De forskjellige kapitlene er egne *felter* med flere spesifikke situasjoner som kan tillate sammenhenger. Dette gjelder spesielt innen Kapittel-[9] (Omnibus osv.), der man bevitner hvordan den trygge grunnen (de forventede prinsippene) blir revet bort. Men det er den totale sammenhengen av komponentene som tillater dette, og utenom generelle

eksempler, og eksempler fra teoretiske bøker, viser komponistene oss en rekke løsninger på disse.

Av de teoretiske bøkene (utenom den større nytten jeg fant innom "The Art of Partimento"), viste flere seg å være delvis manglende for visse situasjoner. Men jeg fikk godt utbytte av terminologi og nye vinklinger for å beskue musikken. Spesielt interessant finner jeg det når forfattere benytter forskjellige termer for å beskrive samme eller liknende hendelser og fenomener. "Step-progression" fant jeg interessant ved å visualisere, mens "compound melody", gav meg en annen tankerekke. Jeg kjenner fra før at "compound" benyttes for å beskrive hendelser i eksempelvis oktaven over (et "compound" intervall er eksempelvis en *decim*). Sånn sett kunne "compound" nærmere hinte til at den andre simultane linjen mer eller mindre må forekomme i et annet register fremfor samme.

Hva jeg potensielt kan føle at oppgaven kunne mangle, er et større fokus på forskjellene mellom komponistene, fremfor likhetene. Men, dette ville da delvis trukket oss vekk fra oppgavens kjernetematikk. Hvis man ønsker å påpeke dypere, interne forskjeller i komponistenes arkitektur, måtte man ha tatt for seg form, oppbygningen og videreføringen av temaer. Da måtte eksempelvis deler av analysen (spesielt den formaliserte), vært gjort annerledes. Det er derfor det spesielt i Kapittel-[5] var mulig å gi eksakt samme symbolikk for utdrag fra Mozart og Bach, utenom å direkte betrakte melodikken, setningsoppbygningen, osv. som skiller dem. Valget og fokuset på komponistene trekker mer i personlig retning, men det står ikke nødvendigvis parallellt med hyppigheten av brukte eksempler. Som jeg var innom under "metode" i Kapittel-[2], har dette snarere å gjøre med listen jeg fulgte ang. innskriving i notasjonsprogrammet Sibelius. Den siste tiden har jeg i større grad skrevet inn Bach, og Beethoven. Dermed, koblet med det faktumet at analysemetodene mine parallellt også hadde blitt mer forfinet og standardisert, var det ikke overraskende at flere utdrag fra de to sistnevnte komponistene ville bli inkludert (spesielt Bach). Men selv må jeg innrømme at Mozart er den komponisten som står meg nærmest, og dermed er den jeg forstår best også satsteknisk.

Noe av problematikken med mengden, som jeg tidligere har nevnt, er utfordringen ved å utføre en *statistisk* komplett undersøkelse, spesielt der det gjelder stil og typiske trekk. Flere

deler av musikken, og spesielt komposisjonene innenfor tidsrommet jeg omtaler i denne oppgaven, er ikke nødvendigvis direkte tilgjengelig. Dette er også noe Charles Rosen er innom i “Sonata Forms” angående verdien av en slik undersøkelse:

A statistical study of the changing frequency of these stereotypes from 1740 to 1800 is impossible in the present state of knowledge. Too much of the music remains unpublished, the manuscripts often difficult of access: the dates of a very large number of works are uncertain, and the tendency to date forms according to their distance from the canonic nineteenth-century description has turned out to be untrustworthy. In any case, a statistical study would not explain why some stereotypes vanished and others were so durable (Rosen, 1988. 153).

Noe av det samme fremmer jeg selv. Vi har kun musikken som ble nedskrevet, publisert, og som forhåpentligvis har overlevd med tiden. Dermed har vi eksempelvis ikke Mozarts *komplette* musikalske forståelse av sonatesatsformen, kun hva som har overlevd. M.a.o., alt komponistene totalt kunne om feltet har ikke blitt skrevet ned. Men siden en større majoritet av musikken til Mozart heldigvis fortsatt eksisterer, da sett utenom fragmenter, stykker der komponisten er i tvil, og forsvunne stykker, er den viktigste kjernen bevart. Noe liknende kan vel også sies om resten av stilen. Det er *nok* musikk som har overlevd frem til i dag. Ellers ville en statistisk kartlegging ikke gi oss noe annet enn en *telefonkatalog*, der hyppighet vektlegges. Det forteller ingenting direkte om antatt kvalitet. Selv kan man vitne til de mer interessante hendelsene kun forekomme én gang, eller en mindre håndfull.

Haydn har eksempelvis betraktelig mange flere symfonier i sitt repertoar enn henholdvis Mozart, og især Beethoven. Mozart har flere pianokonsserter, men har igjen færre pianosonater. Sonatesatsform eksisterer på flere plan utenom å tilhøre en spesifikk formsjanger. Men skal man da vektlegge hvilken komponist som tilfeldigvis har flere verk å vise til? Skal Haydn, og de mange symfoniene, telle *mer* enn eksempelvis Mozart, Beethoven o.l. når det kommer til normgivning? Skal man også vurdere kvalitet, og separat størrelse på disse? Haydn har riktignok flertallet innen symfonier, men en større mengde av disse er betraktelig mye kortere, og med færre instrumenter/mindre besetning, sammenliknet med Mozart, og Beethoven. Og det totale musikalske innholdet, oppfinnsomheten o.l. kan da også være *lettere* (da refereres det generelt til Haydns tidlige symfonier).

For å bygge videre på oppgavens tema kunne jeg anse det ønskelig å lage en taksonomisk gradering av de gjennomgåtte dissonansene og situasjonene. Et slikt hierarkisk utgangspunkt kunne vist seg nyttig for videre å kartlegge, og samtidig utvide systemet med de nye funnene og sammenlikningene.

[14] Kildehenvisning, litteraturliste

- I. Beard, David, & Kenneth Gloag. 2016. *Musicology: The Key Concepts*. New York: Routledge.
- II. Benestad, Finn. 1977 (3. opplag). *Musikk og tanke, Hovedretninger i musikkestetikkens historie fra antikken til vår egen tid*. Oslo: Aschehoug.
- III. Caplin, William E. 1998. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press.
- IV. Gauldin, Robert. 1995. *A Practical Approach to Eighteenth-Century Counterpoint*. Illinois: Waveland Press, Inc.
- V. Gauldin, Robert. 2004. *Harmonic Practice in tonal music*. New York: W.W. Norton & Company.
- VI. Hansen, Aage. 1959. *Noe om musikk: Fra rørfløyte til symfoniorkester*. Oslo: A.S Joh. Nordahls Trykkeri.
- VII. Hepokoski, James & Warren Darcy. 2006. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. New York: Oxford University Press.
- VIII. Hovland, Erlend (Red). 2012. *Vestens musikkhistorie: Fra 1600 til vår tid*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk.
- IX. Kennan, Kent. 1999 (4 utg.). *Counterpoint: Based on Eighteenth-Century Practice*. New Jersey: Prentice-Hall.
- X. Mann, Alfred. 1987. *The Study of Fugue*. New York: Dover Publications, INC.
- XI. Rosen, Charles. 1988. *Sonata Forms*. Ontario: W.W. Norton & Company, Inc.
- XII. Rosen, Charles. 1998. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: W.W. Norton & Company, Inc.
- XIII. Ruud, Even. 2016. *Musikkvitenskap*. Oslo: Universitetsforlaget.
- XIV. Sanguinetti, Giorgio. 2012. *The Art of Partimento: History, Theory, and Practice*. New York: Oxford University Press.
- XV. Slonimsky, Nicolas. 1975. *Thesaurus of Scales and Melodic Patterns*. New York: Amsco Publications.
- XVI. Tveit, Sigvald. 2008. *Harmonilære fra en ny Innfallsvinkel*. Oslo: Universitetsforlaget.