

## **Kvart/kvintakkorder i Fartein Valens overgangsverker**

—

### **kan de forklare hans overgang fra tonalitet til atonalitet?**

**forelesning ved Arvid O. Vollsnes**

I sine banebrytende undersøkelser av Schönbergs vei mot atonaliten, beskjeftiger Jan Maegaard (*Maegaard 1972*) seg innledningsvis (i den generelle analytiske delen) med problemet omkring de ekvidistante skalaer og de akkordtyper disse kan generere. De fleste er vanskelige å utnytte da de gir for tonale bindinger eller for få toner (tritonus og oktav).

Übrig bleiben dann noch die kleine Sekunde und die Quart. Beiden zeichnen sich dadurch aus, daß sie sich erst mit Zwölftönigkeit erschöpfen. Jeder beliebige Akkord, vom dreitönigen bis zum zwölftönigen, wird daher als eine Ableitung von der äquidistanten Halbtonskala und von der äquidistanten Quartenskala gedeutet werden können, was solche Deutung ohne Weiteres hinfällig macht. Als Erzeuger von Akkorden kommen sie folglich nur in Betracht, wenn sich keine einleuchtendere Deutung darbietet, d.h. als Erzeuger von Halbton- und Quartenhäufungen. Unter diesen Umständen müssen sie aber auch zu den vagierenden Akkorden gerechnet werden, diesen 'höchst amüsanten Gesellen' (Schönberg), die nicht nur unter den Tonarten herumlaufen, sondern auch imstande sind, den Tonartenbegriff aufzuheben. In der Schönbergschen Musik spielen Quartengebilde eine beträchtliche Rolle, was in den Analysen den Quartern mehr Platz als Akkorderzeuger einräumen wird, als man ihnen vom rein theoretischen Standpunkt aus zumuten würde, während die Halbtonhäufungen nur vereinzelt, und niemals ganz dicht, vorkommen. (s. 12)

Det er i disse utsagn skjult en rekke interessante problemstillinger som musikkteorien tidligere ikke har drøftet noe særlig inngående. Det gjelder særlig forholdet til ekvidistante akkordtyper og deres betydning som "vagerende" akkorder i forhold til tonale omgivelser. Et annet problem er om det er et absolutt krav at kun kvartstablinger er egentlige kvartakkorder. Men i tillegg fant jeg i Maegaards undersøkelser en angrepsvinkel og en metode som kunne være fruktbar ved undersøkelser av Fartein Valens overgangsverker, som egentlig ikke har vært noe særlig grundig analysert.

I den generelle musikkteorien, har kvartakkordene vært kjent i lang tid, men forfatterne legger mer vekt på å påvise *at* de brukes hos en hel rekke komponister enn å diskutere egenskaper ved dem. De finnes enkeltstående eksempler på kvart/kvint-akkordbruk fra barokken, hos Beethoven (i *Pastoralesymfonien*), hos Chopin (oftest som ornament eller farge i løp), Glinka, Liszt, Wolf, R. Strauss, Debussy (kanskje mest gjennomført); i noe



Eks. 1a

Eks. 1b

av Skrjabins musikk, mer hos Schönberg, noe hos Berg, Webern og Charles Ives. Særlig to av disse eksemplene blir hyppig trukket frem og diskutert, det er Skrjabins “Mystiske akkord” (Eks. 1a) som blir vesentlig for hans harmoniske stil etter *Prometevs*, og åpningen av Schönbergs *Kammersymfoni* i E opus 9 (1905–06) (Eks. 1b).

Skrjabin tolket selv akkorden i Eks. 1a som en kvartakkord selv om den ikke bare besto av rene kvarter. Men han innrømmet også at utgangspunktet kunne være viktige toner i overtonerekken som ligger i tersforhold til hverandre:  $c - e - (g) - b - d - f\# - a$ . Dermed får man en 7–9–11–13–akkord. Andre har villet tolke den bitonalt, oftest som en samtidighet av en Cdur-akkord med septim (med utelatt kvint) og en D-dur treklang.

Schönbergs *Kammersymfoni* er et spesialtilfelle hvor kvartakkordene spiller opp mot motivdannelser hvor det vesentlige er kvartmelodikk. Åpningen her må vel nærmest ses på som et didaktisk eksempel på hvordan han ønsker en sammensmelting av det vertikale og det horisontale (det nye kontrapunkt).

Dette er da noe før Valens overgangsperiode. Men i teoribøker fra Valens tid blir også kvartakkordene omtalt som særtilfeller, og disse to eksemplene ble trukket fram.

Schönbergs egen harmonilære fra 1911 tar opp kvartakkordene til diskusjon i et eget kapittel.<sup>1</sup> Schönberg mener her bl.a. at et kvart-system er identisk med kvintsystem (s. 478), men også at kvart-akkorder forekommer hyppigere enn kvint-akkorder i litteraturen (s. 479).

Hele kapitlet ender opp med estetikk og filosoferinger: om verdensaltet, naturen, kunst o.s.v. Og det er i dette kapitlet han kommer med negasjonen av det atonale; – alt er tonalt da alle toner alltid står i et forhold til hverandre.

Valen leste Schönbergs harmonilære i 1921:

Nu glæder jeg mig til at ta trioen fat paany og haaber de maa lykkes. For tiden læser jeg Schönbergs harmonilære, som er interessant nok som skriftverk betragtet men litet indeholder til oplysning om hans egen og de modernes harmonik. - (Brev datert Kr.ia. 14. juli 1921 til fru Jeanette Mohr)

Alois Häba (1927) forsøkte å legge et teoretisk grunnlag ut fra de gamle greske skalaer (som han misforsto):

<sup>1</sup> Dessverre har jeg bare hatt et eksemplar av 3. utgave fra 1922 tilgjengelig, og sidetallene refererer seg til denne utgaven.

Die erwähnten Grundsätze der altgriechischen Theoretiker führen uns direkt zu den bedeutendsten Ergebnissen der modernen Musik. Debussy wie Schönberg haben die Quartanverwandschaft der Töne wieder praktisch in ihren Musikwerken zum Ausgangspunkt der melodischen und harmonischen Kombinationen gemacht. (s. 9)

Men også Håba unnlot å trekke noen videre konklusjoner ut over de helt generelle betraktningene.

Valen leste denne boken men så sent som i 1931.

Jeg kan godt forstaa at det med "atonaliteten" i malerkunsten kan volde vanskeligheter, men det skal nok vinde sig frem som alt sandt og egte. Jeg har læst Håba's "Moderne Harmonilehre" i sommer, og selv om den intet nyt lærte mig, saa var det ialfald bestyrkende at læse, at der findes andre mennesker som føler paa samme maade som en selv. Det var næsten som den lille kubistiske avhandling, som jeg fik laane av dig i vinter. Jeg tenker ofte paa mange ting i den. (Brev datert Valevaag 20. aug. 1931 til Else Christie Kielland.)

Selv i nyere tid er det forbausende få som i dybden har beskjeftiget seg med kvartakkordenes betydning. De fleste kommer med generelle bemerkninger som:

Because of the tonal ambiguity that fourth cords contain, they are frequently used to gain a Modern effect that poses few harmonic problems. They fit so easily into many different areas. (Ulehla 1966, s. 378)

Og det synes som om både hun og *Persichetti* (1962) anser kvartharmonikk som en slags utvidelse eller en ornamentering av tersharmonikken.

*Jim Samson* (1977, s. 103) anser kvartakkordene i Schönbergs *Kammersymfoni* for å tilhøre det han stadig vekk kaller "symmetriske strukturer". Men dermed tar han bort noe av det karakteristiske ved dem, de kan ikke sies å være av samme art som f.eks. andre ekvidistante sammenstillinger som Maegaard påpekte.

Et annet problem som neglisjeres, er forholdet mellom kvartakkorder og kvintakkorder. Som nevnt anså Schönberg dem som mer enn likeverdige, de var identiske. Men praksis (som Ulehla påpeker) skiller mellom dem. De blir ikke benyttet likt. Det kan synes som kvintakkorden kan oppfattes som mer tonal, den står som et slags ankerfeste (Ulehla), og det kan se ut som denne akkordtypen benyttes hyppigere av "tonale" komponister som Stravinskij (f.eks. i *Vårofferet* og i *Salmesymfonien*) og Bartók (f.eks. i 2. og 4. strykekvartett).

Disse siste eksemplene vil også bringe oss opp mot en sontring overfor forholdet til og grensen mot pentatonikk og heltonebruk, som vi skal komme tilbake til.



c: D<sup>7</sup><sub>4</sub> D<sup>7</sup><sub>3</sub>

Eks. 2

Ser vi på kvartakkorder generelt, er det en som allerede er kjent fra den tonale musikken.

Eks. 2 viser en firklang som kvartakkord i “grunnstilling,” og hvordan denne akkorden kan forekomme i en normal tonal sammenheng som en kvartforholdning på en dominantakkord.

Kvartakkorder kan forekomme som 3-, 4-, 5-klanger o.s.v. opp til 12, som selvsagt gir et tolvtonekompleks.

Her ser vi at den pentatone skalaen i eks. 3d egentlig kan være utgangspunktet for alle de akkorder som finnes i eksemplet. Disse samklangene er alle regnet for relativt “milde” samklanger (hvor alle fire- og femklanger vil inneholde liten ters og liten septim), noe som f.eks. enkelte pedagoger ynder å benytte i musikk for barn. Ideelt sett er denne skalaen grunntoneløs, den er rund og glatt og passet derfor godt inn i impresjonistenes svevende flater. En helt annen ting er at denne skalatypen lett kan anvendes slik at den får et tonalt senter (tonika) og en dominant.



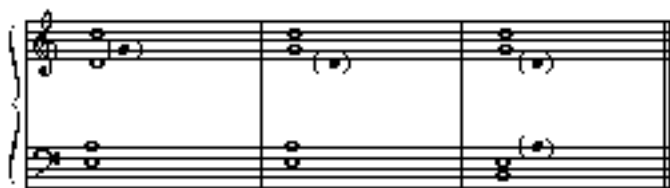
Eks. 3 a b

c

d

Kvart/kvintakkorder kan også forekomme med utelatte toner, og da kan det oppstå akkorder som vi kjenner igjen fra tonal sammenheng, som f.eks. Eks. 4a og 4b og 4c. I Eks. 4c er vi i grunnen på grensen av hva som egentlig hører hjemme i kvartakkordenes område, men det finnes eksempler også hos Busoni på denne type bruk av kvartakkordikk med to utelatte toner.

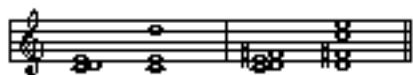
En tonekonstellasjon som på enkelte områder kan ligne kvartakkordene, er heltoneskalaen og komplekser avledet av denne. Disse var også meget aktuelle i forbindelse med oppløsning av tonaliteten. Som alle ekvidistante konstellasjoner er disse “nøytrale” tonalt sett, de har ingen utpreget grunntone hvis man ikke ønsker (gjennom andre virkemidler) å



Eks. 4 a b c

opphøve en av tonene til et senter. I tillegg har heltoneskalaen de karakteristiske forstørrede treklangene som også er “runde”.

Eks. 5a viser at omveidningen av en treklang av nabo-toner fra heltoneskalaen kan danne en akkord vi kjenner igjen også fra tonal sammenheng, og den kunne vært en kvartakkord med to utelatte toner. Men Eks. 5b viser også hvor karakteristisk heltonekompleksene avviker fra kvartoppbyggingen, allerede ved fire nabo-toner vil man få tritonus (og dessuten en “tonal” akkord).



Eks. 5 a b

Tritonus kan også forekomme i kvartakkorder ved *alterering*, og da fjernes det ubestemte glatte preg som ideelt hviler over akkordene. Men her må vi være oppmerksom på at i beveger oss inn i et minefelt: Hvor går grensen mellom kvartakkorder og andre akkordtyper? På dette området er det forsket lite. Kanskje ikke alle altererte kvartakkorder vil oppleves som kvartakkorder. Men det synes som utgangspunktet for flere komponister likevel var kvart/kvint-stablinger.



Eks. 6 a b c d e

Alterasjonene kan forekomme på to måter, enten ved kromatisk endring av en ren kvartakkord (som eks. 6a og b) eller ved å ha en tritonus i en ellers ren kvartstabling (eks. 6b og c). Eks. 6a har en kromatisk endring som også endrer andre intervaller, fra liten

til stor septim, og gir oss en stor ters (enharmonisk omtydet). Eks. 6b har to kromatiske endringer, som bl.a. gir to tritoni. Denne akkorden har som vi ser, en heltonestruktur, og det viser kanskje også hvor nær forbindelsen mellom kvartakkordikk og heltone-komplekser kunne være i begynnelsen av atonaliteten.

Eks. 6c og d har da en tritonus og for øvrig rene kvarter, men som helhet har de også *stor* septim og *stor* ters.

Eks. 6a er spesielt interessant. I Forte's klassifikasjon har denne betegnelsen 4-Z15 (se Appendix 1 i *Forte* 1973). Sammen med sin makker 4-Z29 (med samme intervallinnhold) i Eks. 6e danner de en kjernemengde ("nexus set") i Schönbergs atonale musikk. (Se *Forte* 1972.)

Som helhet må vi si at det kan synes som om bruken av kvart/kvintakkorder (og delvis heltonekomplekser) i den tidlige atonale musikken benyttes for å gi et mer flytende (vagerende) preg over tonaliteten og musikken, omtrent det samme som impresjonistene søkte ut fra andre motivasjoner. Disse akkordtypene gir som virkning stort sett milde dissonanser, men etter hvert kommer det inn mer krasse klanger ved en "tritronifisering" av akkordene. Og skal en forfølge disse tankebanene riktig langt, videreføre argumentasjonen i *Forte* 1972 og tenke denne ut fra kvartstrukturer, tror jeg man kanskje vil kunne få et slags gjennomført system, hvor også akkorder som ikke umiddelbart oppviser en kvartstruktur er en del av de samme tankebaner. Jan Maegaards gjennomgang av Schönbergs musikk baserer seg ikke på så gjennomført redusering til kjerneakkorder, men hans påvisning og systematisering av den hyppige bruk av ters-, none-, septim-intervaller i akkordene kan muligens også tolkes ut som en videreføring av den kvartkomplekstenkning som er så åpenbar i *Kammersymfonien*, *Pelléas og Melisande* og *I. strykekvartett*.

Skal vi så se på Valens tidlige produksjon i dette lys, er det åpenbare forskjeller i forhold til Schönbergs akkordbruk, men samtidig er noen av de samme spørsmålsstillinger relevante.

Det er åpenbart at en skikkelig datering av Valens verker er avgjørende for forståelsen av en eventuell utvikling. Gjennom skissene og brevene har vi nå fått justert våre kunnskaper om de tidsrom Valen arbeidet med sine verker.<sup>2</sup> For overgangstiden fra tonal til atonal skrivemåte regner man i hovedsaken med verkene *Fiolinsonate* opus 3, *Ave Maria* opus 4 og *Trio* for fiolin, cello og klaver, opus 5. Men det viser seg også at den første av *Mignon*-sangene opus 7 ble utarbeidet i denne perioden. Den følgende illustrasjonen vil gi en pekepinn om dateringen for de aktuelle verkene.

Dette viser det interessante trekk at Valen arbeidet med flere verker samtidig. Dette avviker fra arbeidsmetoden vi kjenner fra andre perioder av hans liv hvor han stort sett bare arbeidet med skisser eller utkomponering av ett verk om gangen.

Hvis vi systematisk går inn for å lete opp kvart/kvintakkorder i denne tidlige musikken, er det selvsagt et Sisyfos-arbeid å ta hver enkelt akkord gjennom alle komposisjonene. Men ved å se på begynnelser, spesielle høydepunkter og cesurer, vil vi raskt finne svært mange akkorder som lar seg klassifisere som en eller annen form for kvartakkorder.

Starter vi før den aktuelle perioden, i Valens toneartstonale verker, finner vi både i *Salme 121* og i *I. klaversonate* noen få eksempler som kan klassifiseres som kvartakkorder.

---

<sup>2</sup> Se også en bredere oversikt jeg har laget og som trykkes i *Studia Musicologica Norvegica* 1989.

	1912	-13	-14	-15	-16	-17	-18	-19	-20	-21	-22	-23	-24
OPUS 3 Fiolinsonate													
		<u>1. versjon</u>			<u>utkast</u>	<u>rev.</u>	<u>rev.</u>						
OPUS 4 Ave Maria													
			<u>da.kor/ork</u>	<u>s&amp;klav</u>	<u>skisser / ulike</u>	<u>utkast</u>							
OPUS 5 Trio													
	<u>fa.</u>	<u>skisser</u>							<u>skisser / manus</u>				
OPUS 7/1 So lass mich scheinen													
										<u>fa.</u>	<u>skisser</u>		

### Illustrasjon 1

Men de er for få til at vi kan si noe endelig om deres betydning. Det vi derimot kan si, er at de få som forekommer, er plassert på dynamiske høydepunkter i satsen.

I fiolinsonaten finnes det langt flere kvartakkorder. Men også her er det vanskelig å si noe entydig om deres betydning for hele satsbildet, som ellers er mer dominert av dissonanser og kompliserte tonale akkorder enn klaversonaten.

Tonaliteten i *Ave Maria* er kanskje ikke så vagerende som i fiolinsonaten, hvor modulasjonene kommer meget raskt og nesten abrupt utenfor det vanlige kvint- eller tersmønsteret. Også i *Ave Maria* finner vi kvartakkorder, men de blir nærmest behandlet på regelmessig måte som dissonerende tersakkorder, altså mer i ornamentell retning, som Persichetti og Ulehla beskriver. Ett unntak finner vi ved at parallelle kvarter føres oppover i et løp i takt 15.

Komplekset like før penultima-akkorden domineres av tonene  $f - b - ess - ass$  (en ren kvartklang) og i tillegg orgelpunkt på  $d$ . Den går kromatisk over i penultima-akkorden, som er også en kvartklang ( $e - (a) - d - g$  over et orgelpunkt på  $ess$ ). Denne oppløses ikke til ordinær tersklang før sluttakkorden. Denne siste er igjen akkorden fra åpningen av sangen,  $ass$ -moll akkord med tilføyd sekst, som kan ses på som en kvartakkord som er kromatisk endret ( $f - b\# - ess - ass$ ), om man vil trekke det litt langt ut.

Men det er selvsagt *Trio*-en som er det verket som er det virkelige overgangsverket til den atonale perioden selv om også den har mange dominerende tonale sentra. Som vi ser av illustrasjonen, arbeidet han på dette verket i mange år. Alt gjorde han meget samvittighetsfullt. Bare skissene til *Trio*-en teller 1200 sider. Vi vet også av brevene fra

denne tiden hvordan han strevde med arbeidet for å finne sin egen personlige stil:

Jeg arbeider nu paa trioen. Om formiddagen har jeg bare tekniske studier, transposition af Wohltemperiertes Klavier, fuge-skrivning, partiturstudium og harmoniske studier, og det rare er, at jeg om eftermiddagen, naar jeg komponerer alligevel faar gjort ligesaa meget som før da jeg komponerede hele dagen. Jeg ønsker, jeg havde havt denne arbejdsordning hele tiden. Det er som en stadig træning af musklerne. Hver dag arbejder jeg en time i haven; men om aftenen er jeg ogsaa træt tilgavns og gaar i seng kl. 9. – (Brev fra Valevaag 26.4.17 til søsteren Magnhild Sendstad.)

Hele tiden fra jeg kom hjem har jeg holdt paa med trioen; jeg tror aldrig jeg har hat større stræv med noe arbeide; det er vist fordi der brydes saa meget nyt og gammelt. Jeg har fortsatt de kontrapunktiske studier; det vil sige, jeg er gaat over fra at behandle det akkordisk til rent kontrapunktisk – og det gaar virkelig an, det er saa merkelig. Jeg synes allerede jeg har hat nytte av det i trioen; men det er langt langt igjen. (Brev fra Valevaag 2. aug. 1919 til fru Jeanette Mohr.)

– Efterat jeg kom hjem har jeg tat fat paa trioen for alvor, vilde saa gjerne bli kvit den en gang. Men jeg holder paa med kontrapunktet ved siden av; er nu kommet til det firstemmige og det er ganske anderledes frugtbringende. Ofte ønsker jeg at jeg kunde spille det for dig. Disse tilsyneladende vanvittige akkorder har en merkelig logik; endnu har jeg ikke alt paa det rene, men jeg haaber det skal komme med erfaringerne. Og saa begynder jeg at faa praktisk nytte av det i trioen. (Brev fra Valevåg 18. jan. 1920 til Otto Lous Mohr.)

Og saa er det kontrapunktet – saa længe jeg holder paa med det faar jeg ikke ro til noget andet. Jeg skriver nu firstemmige fuger paa den nye maate og 5-stemmig kontrapunkt. For hver dag blir jeg mere og mere viss paa at det er det eneste rigtige for mig, men det er jo et langt lerred at bleke. Trioen gaar det uendelig langsomt med, men jeg har ikke tapt modet. Nu har jeg skrevet efter helt ny musik: Schönberg og Schreker. Den sidste skal være den største opera-komponist i Tyskland siden Wagner, og han skriver paa den nye maate; jeg er umaadelig spændt paa ham og haaber han maa lære mig meget. Schönbergs orkester-stykker har jeg faat og natten efter sov (jeg) ikke vor Aufregung. Han er kommet saa uendelig langt, uendelig meget længer en det vi tuller med her i Valevaag. Han behersker sit kontrapunkt fuldstændig; min eneste trøst er at intet hos ham er mig uforstaaelig nu – det er ialfald frugten av mine studier. – Jeg glæder til hver morgen, kan jeg forsikre deg; det er som først nu jeg har lært at tale mit eget sprog. (Brev fra Valevåg 24. aug. 1920 til Tove Mohr.)

I denne utviklingsfasen arbeidet han hardt med kontrapunktet, både det gamle (Bach) og det nye, og disse øvelsene er bevart på Norsk Musikkksamling, UBO. Fra den aktuelle tiden er her bevart ideer og temaer (over 500 sider), rytmiske studier (8 hefter



med 1936 nr.), harmoniske studier (7 hefter med 131 nr.), rytmisk-harmoniske studier (3 hefter med 293 nr.), kontrapunkthefter (10 stk. med 1098 nr.), harmoniske kontrapunktstudier (noneakkorder) (4 hefter med 585 nr.), fuger (17 hefter med 219 nr.) og formstudier (2 hefter med 156 nr.). Umiddelbart etter fullføringen av *Trio*-en begynte han polytonalitetsstudier i 1925.

Fra brevet ovenfor og fra Valens notesamling vet vi at han studerte Schönbergs musikk ivrig i denne tiden. I 1913 begynte han å analysere Schönbergs *Strykekvartett i d-moll* opus 7, *Klaverstykkene* opus 11 og opus 19. Bevart er også notene (med Valens egne antegnelser i) til *Kammersymfonien* opus 9, *Buch der hängende Gärten* opus 15 og *Pierrot Lunaire* opus 21. Alle de tre siste har første inntegnelse fra 1921. I tillegg vet vi også at han studerte *Orkesterstykkene* opus 16 og leste Schönbergs *Harmonielehre*, som nevnt før.

Men med sin resonnerende natur og sin nesten positivistiske tro på deler av naturvitenskapene søkte Valen også etter noe som kunne vær et vitenskapelig empirisk fundament for dette nye atonale kontrapunkt. Han fant det indirekte via barndomsvennen Karsten Lea, som var realist og forsker hos fiskeridirektøren i Bergen. Valen møtte ham da han besøkte en annen venn og åndsfrrende, maleren Hugo Lous Mohr, i Bergen:

Jeg traf ogsaa Lea og vi var meget sammen alle tre, og av ham fik jeg rede paa hele Helmholtz, som Lea fuldstændig hadde tilegnet sig og var umaadelig begeistret for. En merkelig universal-hjerne, der er likesom intet menneskeligt, som er fremmed for Lea. Og jeg vandret hjem lykkelig og tilfreds med en masse tabeller over summationstoner, differens-toner, overtoner og alt hvad de nu heter, og nu synes jeg at jeg har det videnskabelige skyts som skal til mot bjergtrold og kameler "und deren die sie führen Einbildung und Stolzieren". Det er virkelig ganske merkelig og en stor beroligelse for nerverne. (Brev fra Valevaag 30 nov. 1921 til Tove Møller Mohr.)

Helmholz' *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* (1863) ble banebrytende for musikkakustikken og fysiologien, men den fikk like mye å si for utviklingen av musikkteorien på slutten av forrige århundre og begynnelsen av dette (f.eks. Riemann). Et av Helmholtz' hovedanliggender var forholdet mellom konsonans og dissonans, som han for så vidt mente kunne måles og uttrykkes i matematiske termer. Han har også kimen til det som senere skulle bli kjent som "toneartsnett" hvor alle intervaller, akkorder og modulasjonsveier ble satt opp etter 'nærhetsforhold'.

Han viet også spesiell oppmerksomhet til summasjonstoner og differens-toner, og ut fra hans betraktninger her er det også Hindemith finner grunnlag for sine teorier i *Unterweissung im Tonsatz*. Hindemith anlegger vel egentlig den samme tenkemåte som vi må tro Valen hadde. De mest stabile intervallene etter prim og oktav er kvint og kvart. Deretter kommer terser og sekster. Men også nonen (stor) er et brukbart intervall, for den inneholder to kvinter. Differens-tonen fra nonen understreker kvinten over laveste tone, og som resultant får man igjen av disse to en understrekning av 'grunntonen'. Med andre ord, nonen er med på å understreke grunntonen. En lignende betraktningmåte kan legges på den lille septimen, at den understreker grunntonen. Men hos Hindemith understrekes der kvarten, hvis septimen nås via to kvarter.

Men da disse forholdene i neste omgang ble forklart ut fra naturtonerekken, måtte Helmholtz (og delvis Hindemith) forkaste den tempererte skala. Her er f.eks. septimene

ganske skjeve i forhold til ‘naturseptimen,’ og også ‘naturnonen’ (9:4) avviker betraktelig fra den tempererte. Helmholtz gjorde derimot ikke som Hindemith indirekte gjorde, nemlig å se bort fra overtonerekken over nr. 16, og han påviste at ofte er nonen dominerende i overtonespekteret.

Valen skal ha fortalt Gurvin at han hadde en spesiell følsomhet for overtoner og hørte dissonerende overtoner ved dype treklanger. Dette gjorde ham urolig i studietiden, for det var kanskje unormalt. “Men han ble trøstet da han fikk vite at Debussy hadde det på lignende måte, idet han ved en dyp enkel tone også oppfattet nonen, altså 9. overtone.” (Gurvin 1962 s. 60).

*Trio*-en som kommer ut av disse brytningsårene viser oss at Valen gjorde et langt skritt forover, og da han arbeidet på den i så mange år, skulle man tro at det særlig var i de siste årene, 1921–23/24, at den endelige utforming fant sted. Og nettopp i disse årene er det at Valen selv føler at han er ved å nå fram, og i disse årene er det han mottar impulser gjennom sine nye studier av Schönberg og sitt vitenskapelige fundament.

Det nye kontrapunkt er sterkt utviklet i *Trio*-en. Her er fortsatt dominerende tonale sentra, men harmonikken er ofte tett og massiv, og det er så pass mange akkorder på vesentlige steder som har sin basis i kvart/kvintklanger, at det kan synes som dette kan være den nye veien han valgte.

Går vi ut til avslutningsakkorden (Eks. 7), finner vi en helt klar kvartakkord, men ordnet som kvinter, noe vi ofte finner hos Valen. Det er også interessant å se at Valen i manuskriptet ikke har med celloens *d – a* slik at kvintstrukturen der ikke synes så åpenbart.

The image shows a musical score for the ending of a Trio. It consists of four staves. The top two staves are for a string quartet (violin and viola), and the bottom two are for piano. The music is in a minor key and features complex, dissonant harmonies. The piano part has a prominent bass line with a low octave. The string parts have intricate, overlapping lines. The score ends with a final chord that is a quartet structure.

Eks. 7 *Trio*, avslutningen

Gurvin (1962 s. 174) tolker dette som en C-dur akkord, og kadensen er helt tydelig  $S^0 - D - T$  i C-dur på de to siste taktene. Men det er mye annet tillagt akkordene, slik at

Eks. 8 Trio, Largo, avslutning

akkorden over basstonen tilsløres. Og selve sluttakkorden består av seks toner, hele G-durs skala utenom tonen *h* (Fortes mengdekompleks 6-33). Som C-dur akkord måtte denne da ha tillagt 9 – +11 – 13. Denne akkordtypen forekommer også hos andre komponister på samme tid, som f.eks. hos Stravinskij, Satie og Milhaud, og da kan det være korrekt å tolke den bitonalt, C-dur akkord mot en D-dur septimakkord.

Også avslutningen av Largo-satsen (Eks. 8) inneholder også den samme typen akkord, men nå bare fem toner. Også her er de i partituret ordnet som stigende kvinter selv om celloens *ciss*<sup>1</sup> vitterlig er lavere enn klaverets *h*<sup>1</sup>.

Eks. 9 Trio, 1. sats, avslutning

I Eks. 9, slutten av 1. sats, ser vi en annen struktur. Sentraltonen her er *c*. *Ess* er sterkt understreket ved dobling, og nettopp denne tonen er kromatisk alterert fra *e*. Penultima-akkorden ville med *e* hatt en regulær kvart/kvintstruktur, og celloens *dess* ville utvidet akkorden. I sluttakkorden er *h* utelatt, ellers har vi fortsatt noe nær en regulær kvart/kvintakkord. Nå minner akkorden mer om en 'dim-akkord' som er lagt over en *g*.

Eks. 10, t. 41f i finalen viser flere interessante kvart/kvintforbindelser. Den første pianissimoakkorden mangler en *f* for å ha en fullstendig ren kvartakkord. *diss* hører for såvidt med til den første akkordens mengde, men den følgende *e* leder videre til *a* i neste akkord, og her kommer den *f* som manglet i forrige akkord. Derfor er her ikke plass til den *fiss* som skulle vært her for å skape en ny ren kvartakkord. Vi får følgelig en alterert akkord med *f* i stedet for *fiss*, og den går igjen videre til en ny alterert kvartakkord i venstre hånd i klaveret. Sammen med celloens orgelpunkt og høyre hånds brytinger særlig på *ess* og *b* skaper dette kontrast mellom sjiktene.

**Tempo I**

Eks. 10 Trio, Finale, t. 41ff

Det er mange måter å undersøke akkordmaterialet i *Trio*-en på, men hverken de tradisjonelle treklangsorienterte tonale måten eller denne med kvart/kvintakkorder kan gi noe fullgodt resultat for tolkning av Valens harmoniske stil i dette verket. Det er nokså mange akkorder som klart vil falle inn i den ene eller den annen kategori, men samtidig finner vi så pass mange som faller utenfor at det er vanskelig å finne konsistens i det hele. Likeledes kan det være vanskelig å finne noe system i akkord-progresjonene. Årsakene til dette vil vi finne i den sterkt polyfone skrivemåten Valen her benytter med en nesten hensynsløs føring av linjene på tross av de forventede tonale sammenhenger.

Men det synes klart at kvart/kvintakkorder forekommer i et stort antall i *Trio*-en. I tillegg til kvart/kvintakkordikken er det påfallende i det tidlige atonale musikken, både hos Valen og andre, hvor ofte kvarter og kvinter forekommer i melodikken, og ofte på meget fremtredende steder. Det kan synes som kvart/kvint ikke bare delvis erstatter tersene i harmonikken for å skape en mer vagerende følelse, men også i melodikken er de med på å

skjule tonalitetsbindingene, selv om dette høres litt paradoksalt ut. Det jeg mener er at vi får sjeldnere følelsen av en latent (tonal) treklangsharmonikk i og under melodilinjene.

Ser vi på sangen “So lass mich scheinen,” nr. 1 fra opus 7, ble den delvis komponert i 1920, midt oppe i studiene og arbeidet med *Trio*-en. Men her finner vi ikke kvart/kvintakkorder, – i stedet er det heltonekomplekser som er påfallende (bl.a. i avslutningen). Det ser ut som denne sangen står nærmere *Ave Maria* enn *Trio*-en. Derved ser det ut som *Trio*-en står litt i en særstilling med alle sine kvart/kvintakkorder.

Også i mange av Valens senere verker merker vi kvart/kvintakkordikken. Både i slutten av *Fiolinkonserten* og mot slutten av 2. sats i 3. *symfoni* merker vi tydelig kvart/kvintakkordikk, men ikke i noen verker blir den så tydelig som i *Trio*-en.

Det er klart at denne begrensede gjennomgåelsen kun har tatt opp noen ulike aspekter for å belyse problemfeltet. Mange spørsmål står ubesvarte både omkring kvartakkordenes teoretiske fundament og generelle bruk, om Valens overgang til atonaliteten og omkring de enkelte verkene. Disse antydningene her skulle tydelig peke på uløste oppgaver.

De skissene som ble nevnt ovenfor, er aldri blitt gjennomgått, og det burde være en av de sentrale oppgaver for musikkforskningen i Norge å følge opp denne tråden og få en nøye gjennomgang av dem for både å kunne kaste lys over Valens egen utvikling, men samtidig få en dypere innsikt i den tidlige atonalitetens problemfelt sett gjennom Valens observante øyne.

### Litteraturliste:

*Forte* 1972

Allen Forte: “Sets and Nonsets in Schoenberg’s Atonal Music”, i *Perspectives of New Music* vol. 11 no. 9 (Fall-Winter 1972), s. 43-64.

*Forte* 1973

Allen Forte: *The Structure of Atonal Music*, New Haven 1973

*Gurvin* 1962

Olav Gurvin: *Fartein Valen - en banebryter i nyere norsk musikk*, Oslo/ Drammen 1962

*Hába* 1927

Alois Hába: *Neue Harmonielehre*, Leipzig 1927

*Maegaard* 1972

Jan Maegaard: *Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönberg I-III*, København 1972

*Persichetti* 1962

Vincent Persichetti: *Twentieth Century Harmony*, London 1962

*Samson* 1977

Jim Samson: *Music in Transition. A study of tonal expansion and atonality, 1900-1920*, London 1977

*Schönberg* 1922

Arnold Schönberg: *Harmonielehre*, 3. utgave, Wien 1922

*Ulehla* 1966

Ludmila Ulehla: *Contemporary Harmony*, New York 1966