Et uddrag af den oprindelige 2011-version udvalgt til Svend Hvidtfelt Nielsens kursus *Hvad du troede, du vidste om funktionsharmonik*, Københavns Universitet, efterårssemestret 2015.

Omdelt efter aftale med Jens Rasmussen, august 2015.

Harmonik og tonalitet i Brahms' sene klaverværker og "Vier ernste Gesänge" med henblik på den funktionsanalytiske metodes anvendelighed i forhold til såkaldt romantisk harmonik

JENS RASMUSSEN

TEKSTDEL

Indholdsfortegnelse

1. Forord 3
2. Præsentation 4
3. Indledende betragtninger 12
Værkerne 12
'Romantisk harmonik' 16
Den musikalske romantik 17
Påvirkning fra ældre musik 22
Dur/mol-tonalitet 24
Harmoniske karakteristika i romantikken 26
Indplacering af Brahms i 'romantikken' 31
Metodik 36
Funktionsanalysens oprindelse 38
Den duale molteori 41
Funktionsanalysens udvikling og nutidige status i Danmark 44
Elementære forhold vedr. den funktionsanalytiske metode og dens objekt 47
Argumentationsmønstre i kritik af og forsvar for funktionsanalysen 56
Metodisk positionering 71
4. Harmonik 73
Generelt om den tonale kadence 74
Affinitet og funktionernes karakteristiske dissonanser 74
Metrik og fordoblinger 77
Alteration generelt 79
Ekskurs: Terminologiske problemer i forbindelse med S'ens placering på hhv. II og IV 82
Den tonale kadences fremtrædelsesformer hos J. Brahms 87
Kadenceudsmykninger 88
Accidentale dissonanser 90
Accidentaldissonans-akkorder 96
Kadenceudsmykkende alterationer 98
Forudholds-akkorder 104
Sekvensudsmykninger 106
T-udsmykning:' T-animering', (sub-)dominantiseringer og Ts 108
Kadenceudvidelser 112
Afledninger 113
S på hhv. IV og II 117
Stedfortræderne og de skuffende slutninger 118
V⁷-III-forbindelser og 'overtertsstedfortrædere' 121
Bi-dominanter, bi-kadencer og modulatoriske udsving 125
Sekvenseringer 126
'Kadenceudvidende repetitioner' 128
Kadencesløringer 129
D-S- og DD-T-forbindelser 130
'⁰D' og 'af-dominantisering' 135
Betoningsforhold og harmonisk metrik 137
'Faux-bourdon-ligtende forbindelser' 139

Neapolitanisering 141
Dur/mol-skift 145
Kromatik 148
Harmoniske sekvenser 153
Stationær harmonik 159
Begrebet 'mediantik' vs. 'tertsbeslægtede forbindelser' 161
Sammenfattende analyser 164
Harmonisk analyse af t. 48-76 i 121/4/E♭ 165
Harmonisk analyse af t. 24-28 i 116/3/gm 168
Harmonisk analyse af 116/5/em 171
Delkonklusioner I 175
5. Tertskæder 181
6. Tonalitet 191
Funktionsterminologi og tonalitet 198
Tonalitet og form 204
Tonika-etablering 207
Tonika-undvigelse 214
Tonika-stabilitet 216
Tonal dur/mol-progression og -fluktuation 217
De tonale relationsmønstre 220
D- og S-positionerne 222
X_P som tonal position 224
Processuelle positions-strukturer og -angivelser 226
Udvidede parallel-variant/variant-parallel-relationer 227
De neapolitaniserede positioner 231
T_n og T_{nn} som tonale positioner 233
D_n, D_{nn}, T_{Pn} og T_{Pnn} som tonale positioner 235
X_{af} og X_{sf} som tonal position 237
Den tonale konstruktion i 116/1/dm og 119/4/E♭ 239
Delkonklusioner II 242
7. Strukturelle og udkomponerede relationer mellem de harmoniske og de tonale fænomener 247
8. Konklusioner 262
9. ...lidt eftertanker 271
10. Summary in English 274
12. Litteraturliste 278

Forord

Arbejdet med denne afhandling var fra begyndelsen inspireret af to omstændigheder.

Den første var mødet med forskningen i harmoniske og tonale strukturer i den romantiske musik, som den forud for og i løbet af min egen studietid blev foretaget og formidlet af bl.a. de daværende lektorer Henning Nielsen og Carl Christian Møller. Dette ikke mindst i forbindelse med deres studier af Richard Wagners musik. Senere blev min appetit på emnet yderligere stimuleret af docent Orla Vinthers inspirerende undervisning på et konferenskursus omhandlende romantisk harmonik. Denne undervisning forløb parallelt med, at jeg foretog en grundig læsning af Teresa Waskowska Larsen og Jan Maegaards bog *Indføring i Romantisk harmonik* (Engstrøm & Sødring 1981).

I første omgang resulterede den faglige interesse for emnet i en mindre konferensopgave om Jørgen Jersilds tankevækkende, men også problematiske og i dets fulde konsekvens – efter min mening – ubrugelige, positionskategori-system.

Den anden omstændighed var, at jeg på samme tidspunkt stiftede bekendtskab med Johannes Brahms' sene klaverværker, som jeg fandt stærkt betagende. Ikke mindst hvad jeg oplevede som en forening af, på den ene side, klarhed og stringens, og, på den anden side, en drømmende, lettere gådefuld uhåndgribelighed gjorde – og gør stadig – et dybt indtryk.

Allerede tidligt i forløbet blev opmærksomheden imidlertid rettet mod en tredje omstændighed, som skulle få afgørende betydning for den videre proces. Det var i udgangspunktet klart, at i denne musik, såvel som i meget andet 1800-tals musik, er specielt de harmoniske og tonale aspekter af central betydning, og at disse virkemidler i særlig grad havde de romantiske komponisters kompositoriske bevågenhed. Det er da også en opfattelse, der til fulde bekræftes af den relevante faglitteratur. Til gengæld viste det sig hurtigt, at selvsamme faglitteratur (i særlig grad den lidt ældre af slagsen) påfaldende ofte var noget nølende, ja, ofte nærmest diffust undvigende i behandlingen af disse ellers så væsentlige aspekter af den romantiske musik. Den omstændighed pirrede min nysgerrighed på, hvorledes man på adækvat vis kan håndtere disse til tider ret komplicerede harmoniske og tonale aspekter af den romantiske musik.

Disse tre omstændigheder udviklede sig på hver deres måde til grundpillerne i den arbejdsproces, denne afhandling er resultatet af.

Projektet som helhed ville aldrig være kommet i stand, hvis ikke det havde været for min emotionelle fascination af Brahms' klavermusik, men det er først og fremmest den akademiske nysgerrighed, som har været drivkraften i arbejdet. Det mener jeg nu engang er det mest frugtbare udgangspunkt for musikvidenskabeligt arbejde.

Præsentation

Betragtet lidt fra oven kan afhandlingens indhold forstås som et udtryk for to primære ambitioner. Den første er at undersøge nogle af den romantiske harmoniks strukturer og mekanismer, som de kommer til udtryk i en given værkgruppe. Denne værkgruppe udgøres af Brahms' sene klaverværker (op. 116-119) og hans sidste fire lieder (*Vier ernste gesänge* op. 121), og de overvejelser og betingelser, der ligger til grund for den endelige afgrænsning af dette værkkorpus, vil blive præsenteret i næste afsnit fra s. 12.

Den anden ambition er at undersøge, hvordan den funktionsanalytiske metode, der vil blive benyttet, fungerer i denne proces; "*den funktionsanalytiske metodes anvendelighed*", som det hedder i afhandlingens titel.

Disse forhold repræsenterer to principielt forskellige, men sammenflettede niveauer, som tilsammen udgør projektets metodiske skelet. De fremgår allerede af afhandlingens titel, men deres indbyrdes vægtning afspejles ikke umiddelbart i tekstens disposition. Forholdet mellem de to niveauer vil blive uddybet senere (bl.a. i afsnittet "Metodik" s. 36 ff.), men indledningsvist skal det nævnes, at det niveau, der konkret angår de harmoniske og tonale strukturer i den pågældende musik, kvantitativt fylder mest, og at det er dét niveau, der for størstedelen har betinget dispositionen. Det andet niveau – der udgøres af en række metodekritiske og -perspektiverende (meta)diskussioner og overvejelser – har kvalitativt en høj prioritet, men det er forholdsvis få afsnit, der eksklusivt er helliget dette aspekt; først og fremmest afsnittene "Metodik" fra s. 36, "Funktionsterminologi og tonalitet" fra s. 198 samt en række kortere ekskurser. Til gengæld fungerer dette niveau som en kontinuerlig rød tråd gennem hele teksten, og de metodiske diskussioner knyttes således i de fleste tilfælde direkte til de konkrete forhold, hvor de er relevante, ligesom der vil blive fulgt op på disse problemstillinger i delkonklusionerne.

Hensigten med nærværende præsentationsafsnit er at skitsere projektets overordnede problemstillinger og de måder, de vil blive grebet an på. Til det formål vil undersøgelsens kernebegreber blive præsenteret, ligesom forskellige aspekter vedr. afhandlingens titel og disposition vil blive kommenteret. Desuden vil diverse informationer af mere læsevejledende karakter være at finde på disse sider.

To af de helt centrale begreber er hhv. 'harmonik' og 'tonalitet'. Sætter man sig for at undersøge de harmoniske karakteristika i en given værkgruppe fra den dur/mol-tonale periode, vil denne undersøgelse næsten uvægerlig udfolde sig omkring to nærtbeslægtede, men dog forskelligartede felter. Det ene felt beskæftiger sig med lokale fænomener – først og fremmest de enkelte akkorder og især forbindelserne mellem dem – og henregnes almindeligvis til kategorien 'harmonik'. Det andet felt beskæftiger sig med fænomener af mere overordnet karakter, ~~og~~ som kommer til udtryk i forløbet af den enkelte sats eller i det evt. flersatsede værk som helhed. Det drejer sig om tonearterne og relationerne mellem dem, og det

bliver, i denne tekst og i denne emnemæssige sammenhæng, henregnet til kategorien 'tonalitet'.

Det er imidlertid gængs – om end inkonsekvent – sprogbrug, at begrebet 'harmonik' både bruges som et parallelbegreb til 'tonalitet' (som i afhandlingstitlens første ord; "*Harmonik og tonalitet i Brahms' sene klaverværker* [...]"), og som en fællesbetegnelse for de harmoniske og tonale fænomener (som i afhandlingstitlens sidste ord; '[...] *anvendelighed i forhold til såkaldt romantisk harmonik*"). I det sidste tilfælde benyttes 'harmonik' således som en overkategori, der kan opdeles i et harmonisk og tonalt felt. Megen litteratur om emnet vil da også benytte 'harmonik' i overskriften eller på titelbladet, selvom der i teksten – mere eller mindre eksplicit – skelnes mellem harmonik og tonalitet[1]. Omvendt er der grundbegreber i den etablerede fagterminologi, der indeholder glosen 'tonale', men som også vedrører harmoniske forhold. Det gælder f.eks. begrebet 'den tonale kadence' (som almindeligvis benyttes om et i alt væsentligt *harmonisk* fænomen; nemlig tre harmoniske funktioner føjet sammen på en for den dur/mol-tonale musik særlig karakteristisk måde), eller de næsten synonyme 'dur/mol-tonal' og 'funktionstonal', som meget ofte benyttes således, at de begge dækker over en lang række stort set formaliserede *harmoniske* principper (samt en række langt mindre formaliserede *tonale* principper). Når begrebet 'tonal kadence' alligevel har sin berettigelse i andet end konvention, skyldes det ikke mindst det forhold, at den tonale kadence bl.a. har den egenskab, at den etablerer en tonalitet. 'Dur/mol-tonal' har sin oprindelse i en stilhistorisk betinget afgrænsning til den tidligere kirketonale musik, mens 'funktionstonal' naturligvis indikerer, at der er tale om musik, der fungerer på funktionelle præmisser; forstået som dem funktionsanalysen beskriver. Under alle omstændigheder er den etablerede sprogbrug på området præget af diverse inkonsekvenser. I denne tekst tilstræbes det, så vidt det er muligt, at benytte 'harmonik' om akkordiske relationer og 'tonalitet' om forhold vedr. tonearter. Dog benyttes også en række etablerede, men mindre stringent definerede termer, f.eks. de ovennævnte. (Det er blevet overvejet at skelne konsekvent mellem funktion*harmonisk* og funktion*stonal* analyse, således at førstnævnte kun anvendes i forbindelse med analyse af harmoniske forhold og sidstnævnte kun i forbindelsen med tonale forhold, men det skønnes, at det kunne give anledning til for mange misforståelser, da begreberne i mange andre sammenhænge benyttes i flæng.)

Forholdet mellem de to felter, harmonik og tonalitet, er af selvstændig, og i øvrigt ofte overset, interesse, fordi de lokale, harmoniske fænomener og de overordnede, tonale mønstre i nogen grad er indbyrdes afhængige. I hvert fald står de i et vist indvirkningsforhold til hinanden. Dette dog ikke på en sådan måde, at der er kongruens imellem dem; dertil er de to fænomeners virkefelt og virkemåde for forskelligartet. Som et enkelt eksempel kan nævnes, at den funktionsfølge, T-S-D-T, som udgør den tonale kadences grundskelet (og dermed er den harmoniske hovedingrediens i al dur/mol-tonal musik) er meget atypisk som tonal

[1] Til illustration: Larsen/Maegaard: *Indføring i Romantisk harmonik*, Povl Hamburger: *Harmonisk analyse* og Diether de la Motte: *Harmonielehre*. At en meget stor del af specielt den lidt ældre litteratur i langt overvejende grad beskæftiger sig med harmonik og kun mere perifert med tonalitet (som det er defineret her) er naturligvis en medvirkende årsag til, at denne sproglige inkonsekvens er blevet opretholdt.

disposition for en større musikalsk helhed. (Tværtimod vil der meget ofte være modulation til dominanttonearten tidligt i en formal enhed, mens subdominanttonearten typisk aktiveres senere; ofte mod slutningen.)

Formuleringen "*Harmonik og tonalitet* [...]" i afhandlingens titel peger således både mod en redegørelse for de to sideordnede (og i første omgang mere eller mindre adskilte) fænomeners fremtræden i det undersøgte materiale, og mod en afklaring af i hvor høj grad, der kan påvises en konkret (evt. værkunik) vekselvirkning imellem de to, og – i den udstrækning dette er tilfældet – hvorledes denne vekselvirkning kommer til udtryk.

Begreberne 'harmonik' og (især) 'tonalitet' kan også defineres på lidt andre måder end de ovenfor skitserede, og i de to hovedafsnit, der angår hhv. harmonik og tonalitet, vil den måde, de er defineret og benyttet på i nærværende sammenhæng, derfor blive uddybet.

Et andet begreb, der (på undersøgelsens føromtalte første niveau) er centralt, er 'romantisk harmonik', og derfor kalder det romantikbegreb, det er afledt af, tilsvarende på nogle kommentarer. De er begge omstridte (derfor formuleringen "*såkaldt romantisk harmonik*" i titlen), og en del nyere litteratur undgår dem helt eller oftere delvist. Det er eksempelvis karakteristisk, at *Gyldendals musikhistorie* fra 1983 benytter årstal som overskrifter på deres hovedafsnit[2]. *Gads Musikhistorie* fra 1990 benytter traditionelle stilkategorier i overskrifterne for de første fire hovedafsnit (f.eks. "Ars nova og renæssance", "Barokken" og "Overgangstid og klassik"), men herefter følger et hovedafsnit under overskriften "Det 19. århundredes musik". Tendensen de sidste 20-30 år synes at have været at foretrække de kronologisk betingede kategorier, hvad angår musikhistorien efter barokken og især som erstatning for 'romantikken'; muligvis fordi de forekommer mere neutrale. Således finder man blandt titlerne på forlagets Systimes musikhistorieserie til bl.a. gymnasiebrug hhv. *Barokbogen* og *Musikken i 1700-tallet*[3]. Nogle af problemstillingens dilemmaer illustreres af det forhold, at *Barokbogen* for en stor del beskæftiger sig med musikhistoriske forhold fra første halvdel af 1700-tallet (som man for en udenforstående betragtning kunne tro skulle omtales i den anden bog), mens *Musikken i 1700-tallet* altovervejende beskæftiger sig med forhold vedr. anden halvdel af 1700-tallet (og stort set ikke med den første halvdel af århundredet). Det er også sigende, at en anden bog i samme serie bærer titlen *Musikken i 1800-tallet* (med undertitlen *Romantik og impressionisme)*, og at første og sidste afsnit her har overskriften hhv. 'Romantikken' og 'Romantisk harmonik'.

Ved at erstatte f.eks. 'romantikken' med 'det 19. årh.s musik' elimineres nogle af de problemer, der er knyttet til romantikbegrebet. Til gengæld må man sluge nogle andre kameler. Som et elementært eksempel kan f.eks. nævnes, at Bo Marschner – som i øvrigt mange andre[4] – i indledningen til det pågældende afsnit i *Gads Musikhistorie* lægger snittet mellem 'det 18. årh.s' og 'det 19. årh.s musik' i 1814, og tilsvarende sætter 1914 som

---

[2] Dog er hele teksten inddelt i fire overordende og indholdmæssigt definerede hovedafsnit. (De kronologiske snit, der vedrører nærværende tekst, lægges i øvrigt 1770, 1848 og 1871. 'Romantik' optræder i én overskift og der sammen med begrebet 'klassik'.)

[3] Titlerne dækkes ind af undertitlerne hhv. 'Musik, tanke og kunst i Europa 1600-1750' og 'Overgangstid og wienerklassik'.

[4] F.eks. Teresa Waskowska Larsen og Jan Maegaard: *Indføring i Romantisk harmonik* (Engstrøm & Sødring 1981) s. 7.

grænsedragningen til det 20. årh[5]. I øvrigt er der noget, der tyder på, at tendensen er ved at vende igen. Eksempelvis er det påfaldende, at det tredje og næstsidste bind af Aarhus Universitets store prestige-udgivelse bærer titlen *Romantikkens verden*.

Hverken 'romantikken' eller 'det 19. årh.s musik' er således uproblematiske kategorier. I denne afhandling benyttes de begge; og som musikhistoriske kategorier i nogle tilfælde næsten synonymt.

Fænomenet 'romantisk harmonik' bliver diskuteret og belyst fra forskellige vinkler fra s. 16. I første omgang kræver forholdet mellem 'romantik' (som kategorisk betegnelse for en kulturel epoke) og dels tidens musik, dels de harmoniske tendenser, der præger den, nogle kommentarer. Både 'romantik', brugt som en stilhistorisk kategori, og 'romantisk harmonik', brugt om en delmængde i den dur/mol-tonale harmonik, må forstås i forlængelse af de musikalske og harmoniske praksisformer, som gik forud for 1800-tallet, hvilket vil blive uddybet i tre kortere afsnit (hhv. fra s. 17 "Den musikalske romantik", s. 22 "Påvirkning fra ældre musik" og s. 24 "Dur/mol-tonalitet"). Det skal nævnes, at disse afsnit ikke har til formål at præsentere dækkende og tilbundsgående behandlinger af de pågældende fænomener. De er derimod i deres hensigt og indhold rettet mod afhandlingens hovedafsnit, hvilket også gør sig gældende for de indledende afsnit om den funktionsanalytiske metodes historiske baggrund, der følger.

Det er en konsekvens af ovennævnte overvejelser, at forestillingen om nogle almene harmoniske tendenser i det 19. årh.s musik, som man med rimelighed kan sammenfatte i kategorien 'romantisk harmonik', og som man med rimelighed kan udskille som en delmængde af den dur/mol-tonale musik, har været en præmis for undersøgelsens tilblivelse og for den måde, projektet er grebet an på.

Det er tilsvarende en konsekvens af disse overvejelser – og ligger allerede i afhandlingens titel – at den 'harmonik og tonalitet', der møder os i Brahms' musik, er indbefattet i kategorien 'romantisk harmonik'. Den position er vel næppe kontroversiel, men kræver ikke desto mindre nogle kommentarer, og det er under alle omstændigheder påkrævet at gøre nogle overvejelser vedr. Brahms' status i kategorien 'romantisk harmonik'. Disse overvejelser vil blive udfoldet i afsnittet "Indplacering af Brahms i 'romantikken'", og i denne omgang skal der blot peges på, at Brahms' musik ikke kan opfattes som *pars pro toto* i den forstand, at det, vi måtte erfare vedrørende harmonik og tonalitet i hans værker, umiddelbart og ureflekteret kan overføres på andre romantiske komponisters harmoniske praksis. Imidlertid er der en række forhold, der gør netop Brahms velegnet til formålet, hvilket vil blive uddybet senere (bl.a. s. 34 ff.).

Behandlingen af den funktionsanalytiske metode, som udgør afhandlingens 'andet niveau', tager i alt væsentligt afsæt i den udformning, den har fået i den fagtradition, der er blevet udviklet i Danmark i løbet af de sidste 70-80 år. Det afspejles ikke kun af det forholdsvis korte afsnit om metodens udvikling og status i Danmark (fra s. 44), eller det noget længere afsnit

[5] Afgræsningen problematiseres dog også i nogen grad i teksten.

om de argumentationsmønstre, der har domineret den hjemlige fagdiskussion på området (fra s. 56), men også af det forhold, at de positioner, der løbende diskuteres med, primært indskriver sig i denne nationale tradition.

Dette perspektiv og denne afgræsning er motiveret af forskellige forhold. Væsentligt er det naturligvis, at det er den tradition, jeg selv er opvokset med og skolet i, og at den harmoniske tænkemåde, den afspejler, på godt og ondt har sat (og stadig i nogen grad sætter) en teoretisk-analytisk dagsorden i Danmark på en række områder; også udover den dur/mol-tonale musiks rammer. Derfor er det også denne traditions abonnenter, det er mit ønske at komme i dialog med, og der skal ikke lægges skjul på, at det også er mit ubeskedne håb at kunne inspirere til i hvert fald mindre justeringer af gængs praksis og især til en styrkelse af den metodiske stringens på området.

En grundig behandling af den overordentlig indflydelsesrige, tyske funktionsanalytiske tradition kunne så rigeligt fylde en afhandling eller to af nærværendes omfang, og alene en udvidelse til f.eks. et skandinavisk perspektiv kunne nemt blive overordentlig omfattende. Ikke desto mindre har jeg vurderet, at en indledende omtale af den danske funktionsanalytiske traditions oprindelse i tysk musikforskning, ikke mindst arven fra Hugo Riemann, er uomgængelig, hvorfor også en kort omtale af den ellers på mange måder stærkt problematiske 'duale mol-teori' er på sin plads. Derfor indledes det metodiske afsnit med tre afsnit, der alle har at gøre med funktionsanalysens historie: "Funktionsanalysens oprindelse", "Den duale mol-teori" og "Funktionsanalysens udvikling og status i Danmark".

Derefter følger to afsnit under overskrifterne hhv. "Elementære forhold vedr. den funktionsanalytiske metode og dens objekt" og "Argumentationsmønstre i kritik af og forsvar for funktionsanalysen", der begge har til formål dels at give et billede af nogle centrale metodiske problemfelter i den funktionsanalytiske fagtradition og metode, dels at forberede læseren på hovedtekstens håndtering af disse forhold.

Efter disse indledende afsnit – der dels præsenterer værkkorpus og diverse centralbegreber samt deres baggrund, dels er begrebsafklarende og desuden indeholder en række metodiske overvejelser – falder teksten i fire hovedafsnit: "Harmonik", "Tertskæder", "Tonalitet" og "Strukturelle og udkomponerede relationer mellem de harmoniske og de tonale fænomener". Det første og de to sidste er direkte betinget af første halvdel af afhandlingens titel ("*Harmonik og tonalitet i Brahms' sene klaverværker og "Vier ernste gesänge"* [...]"). Det sidste hovedafsnit er betydeligt kortere end de første, hvilket bl.a. bunder i, at emnet, netop fordi harmonik og tonalitet er indbyrdes afhængige fænomener, er blevet berørt adskillige gange i de foregående afsnit. Ikke mindst i forbindelse med funktionsanalytisk håndtering af tonale forhold er denne relation uomgængelig. Det medfører en tilsyneladende diskrepans mellem stoffet og dispositionen. For en umiddelbar betragtning kunne det fremstå således, at første hovedafsnit vedrører harmonik, tredje hovedafsnit vedrører tonalitet og at fjerde hovedafsnit vedrører relationen mellem de to. Imidlertid er forholdet mellem de harmoniske og de tonale niveauer af afgørende betydning for det tonalt-analytiske arbejde, og derfor vil det tredje hovedafsnit berøre dette forhold, og flere aspekter af denne relation vil blive behandlet her.

Det sidste hovedafsnit omhandler nogle måder, hvorpå Brahms i de enkelte værker på forskellig vis ekspliciterer – 'udkomponerer' – specifikke fænomener, der angår relationen harmonik<>tonalitet. Som hovedtendens beskæftiger afsnittet "Tonalitet" sig med *generelle* harmonik<>tonalitets-relationer (udover naturligvis rent tonale forhold), mens de fænomener, der omtales i det sidste hovedafsnit vedrører *værkspecifikke* forhold. Dog skal denne skelnen tages med visse forbehold.

Brugen af tertskæder er karakteristisk for Brahms' personalstil og er tildelt et selvstændigt afsnit, men den knytter sig ikke entydigt til hverken 'harmonik' eller 'tonalitet'. Brahms benytter tertskæder på både melodisk og harmonisk vis, og de har muligvis tillige en betydning for hans tonale struktureringer. Når afsnittet placeres, som det gør, skyldes det primært, at fænomenet med fordel kan behandles i forlængelse af de harmoniske overvejelser. Tertskæderne er uomgængelige i en analytisk behandling af den undersøgte musik, men er ikke desto mindre mere perifere i forhold til den overordnede ramme, og de vil derfor blive behandlet forholdvis kortfattet.

For især de harmoniske fænomener (men også i en vis udstrækning for de tonale), der vil blive omtalt, gælder det, at de i nogen grad er typiske ikke bare for de satser, der er til undersøgelse, men også mere generelt for den romantiske harmonik, og i visse tilfælde også for den dur/mol-tonale musik i almindelighed, og de er således langt fra eksklusivt karakteristiske for Brahms. Dette medfører, at nogle af de forhold, der vil blive behandlet (specielt i undersøgelsens første hovedafsnit) har almen karakter – hvilket også gælder nogle af de mere generelle elementer i afsnittet om tonalitet – men undervejs vil en række fænomener, der er typisk Brahmske, og som i større eller mindre grad ligger udenfor den almene grammatik naturligvis blive behandlet. (Det gælder ikke mindst hans brug af lange afledningsforbindelser og D-S-forbindelser, men også eksempelvis det fænomen, der forsøgsvis vil blive kategoriseret som 'overterts-stedfortrædere'.)

Hovedafsnittet om tertskæder beskæftiger sig fortrinsvist med forhold, som er specifikt karakteristiske for Brahms, ligesom de værkspecifikke fænomener, der især bliver omtalt i de sidste hovedafsnit, selvsagt er... værkspecifikke.

Det har i udgangspunktet været ambitionen at tilrettelægge teksten efter den strammest mulige disposition. Der er imidlertid i hvert fald tre forhold, som medfører, at visse passager er mindre stringent disponeret.

Det ene er det allerede omtalte faktum, at de harmoniske og tonale aspekter af musikken ikke lader sig fuldstændigt adskille.

Det andet forhold er, at dispositionen i nogle tilfælde er betinget af kategorier, der i højere grad er produkter af fremstillingsmæssige eller teoretisk/analytiske overvejelser end af aspekter ved selve musikken, og/eller af kategorier, der på forskellig vis kan være delvist sammenfaldende. Det gælder f.eks. den del af hovedafsnittet "Harmonik", der er underinddelt i afsnittene "Kadenceudsmykninger", "Kadenceudvidelser" og "Kadencesløringer".

Det tredje forhold bunder i, at jeg – specielt hvor teksten direkte beskæftiger sig med konkrete musikalske passager (ofte i forbindelsen med nodeeksemplerne) – har valgt at foretage mindre disgressioner. Der er ofte tale om kortere kommentarer til de pågældende passager, som ret beset ikke er relevante i forbindelse med det pågældende afsnits emne, men som finder deres berettigelser på anden vis. Det kan eksempelvis være, de har en opsummerende eller perspektiverende funktion i forhold til tidligere omtalte forhold, eller det kan være, de på forskellig vis bibringer overblik over analytiske kategorier eller termer. I visse tilfælde har jeg også fundet, at en illustration af den Brahmske personalstil i sig selv kan være berettiget.

Den mere detaljerede disponering af de enkelte hovedafsnit vil blive præsenteret i begyndelsen af hver af dem, ~~og til støtte for orienteringen i teksten er de to øverste dispositionsniveauer angivet i hhv. venstre og højre sides sidehoved~~.

Projektets egentlige analyseobjekt (på det 'første' niveau) er, som det er fremgået, de harmoniske og tonale forhold, som de kommer til udtryk i afhandlingens værkkorpus og ikke værkerne 'i sig selv'. Det medfører naturligvis, at utallige – i øvrigt interessante og fascinerende – aspekter af den musik, der bliver behandlet, vil blive holdt ude af undersøgelsen. Imidlertid er de harmoniske og tonale forhold i den dur/mol-tonale musik så uløseligt integreret med andre musikalske parametre, at en konsekvent afgrænsning hverken er mulig eller ønskværdig. Derfor vil eksempelvis melodiske, metriske, rytmiske og formale forhold blive inddraget i analyser og diskussioner, i det omfang det er givtigt eller nødvendigt for at behandle de harmoniske og tonale aspekter.

I en undersøgelse af nærværende art – både i den arbejdsproces, der vedrører de indledende empiri-etablerende analyser og i den videre reflekterende beskrivelse og præsentation af disse – ofres de bemærkelsesværdige, de usædvanlige, fænomener næsten uundgåeligt ekstra opmærksomhed. Det er i sig selv uproblematisk – og vel blot udtryk for at musikvidenskabeligt arbejde, som så meget anden forskning, i væsentlig grad er drevet af 'fascination' (og det 'bemærkelsesværdige' har nu engang ofte en stor fascinationskraft) – men det medfører ikke sjældent, at det ekstraordinære, undtagelserne, bliver tillagt en vægt, der ikke står mål med, hvor meget det 'fylder' i den konkrete musik. Dette forhold gælder også i nogen grad for nærværende tekst, men der er tilstræbt en prioritering, som tilgodeser de harmoniske og tonale fænomener, der nok er mindre bemærkelsesværdige, men som til gengæld præger en væsentlig del af den pågældende musik.

Til afhandlingens tekstdel hører en bilagsdel, der dels indeholder de nodeeksempler, der løbende refereres til, dels en samlet oversigt over de primære tonale positioner i hver af de undersøgte satser, der ligeledes vil blive refereret til fra hovedteksten. Overvejelser vedrørende denne opstilling er formuleret umiddelbart før oversigten (efter nodeeksemplerne), hvor også informationer af læsevejledende karakter er at finde.

Alle benyttede tekster samt de relevante informationer desangående er anført i litteraturlisten fra s. 278. Første gang en bog eller artikel omtales i hovedteksten (undtaget i "Forord" og "Præsentation") angives i en fodnote forfatterens fulde navn og bogens/artiklens titel, årstal for udgivelsen mv. Desuden nævnes en forkortelse (typisk forfatterefternavn samt evt. et årstal eller en del af titlen), hvormed der i resten af teksten refereres til den pågældende kilde. Forkortelsen anføres ligeledes i litteraturlisten i kantet parentes efter de øvrige oplysninger.

Titler (både på bøger og f.eks. musikværker) og direkte citater sættes i kursiv (citaterne desuden i dobbelte citationtegn); henvisninger til overskrifter i denne tekst anføres i dobbelt citationstegn, mens begreber og diverse typer forbehold anføres i enkelte anførselstegn (f.eks. begrebet harmonik: 'harmonik').

Sidst i bilaget finder man en oversigt over anvendte symboler, terminologi og forkortelser, og selvom den benyttede terminologi og tegnbrug vil blive præsenteret, og i mange tilfælde diskuteret, løbende gennem teksten, anbefales det alligevel, at man inden læsning af tekstens hovedafsnit orienterer sig her, da selv mindre forskelle mellem forskellige terminologi-traditioner kan give anledning til misforståelser.

Første gang en af de satser, som er til undersøgelse, nævnes i et af hovedafsnittene, angives titlen sammen med opusnummer, nummer og toneart. I det følgende forkortes det efter modellen: op./nr./toneart. '116/1/dm' betyder således op. 116, nr. 1 i d-mol.

Afhandlingens tekst henvender sig selvsagt til læsere, der i forvejen er forholdsvis velbevandrede i musikteoretisk terminologi og tænkning, og som selv har erfaringer med musikanalytisk praksis. I nogle tilfælde (ikke mindst i de indledende afsnit og det første hovedafsnit) har jeg alligevel fundet det hensigtsmæssigt at omtale relativt alment stof, der utvivlsomt vil være kendt for den typiske læser. Baggrunden er, at der ikke sjældent er – også ret væsentlige – forskelle på, hvordan visse af de elementære begreber defineres og benyttes, og i nogle tilfælde er der udbredt uenighed om, hvordan selv temmelig fundamentale harmoniske og tonale fænomener skal forstås og sprogliggøres.

Det har betydning for forståelsen af den samlede tekst, at så mange af disse terminologiske og analysetekniske uklarheder som muligt bliver ryddet af vejen; ikke mindst fordi selv små nuancer kan have betydning for pointer og argumenter længere fremme i teksten. Der er tale om en balanceakt, som har en anselig indflydelse på, hvordan teksten opleves. Alment kendt stof vil nemt forekomme banalt og kan virke demotiverende på læseren. Omvendt kan manglende begrebsafklaring eller terminologisk nuancering medføre ikke så få omsiggribende misforståelser. I de tilfælde, hvor jeg har været i tvivl om, hvor denne balance skulle findes, har jeg som regel valgt at sikre en høj grad af begrebsafklaring, også selv om dette indebærer en risiko for, at for meget alment stof slipper med. I sidste ende mener jeg, at de potentielle negative konsekvenser herved er ulige meget mindre end alternativet.

side 47-86

Som et enkelt eksempel kan nævnes Steen K. Nielsens artikel "Øje for øre" fra 1996[103]. Den er bemærkelsesværdig derved, at den i kategoriske vendinger forkaster stort set hele den musikvidenskabelige fagtradition frem til slutningen af det 20. årh. – herunder naturligvis funktionsanalysen. Argumentationen baseres på den postulerede iagttagelse, at hele denne lange fagtradition på fundamental vis skulle være visuelt fikseret, og derfor ikke har formået at begribe og håndtere musikkens auditive udtryk[104].

I relation til det funktionsanalytiske arbejde udfolder kritik af denne art sig almindeligvis ikke kun i forhold til metoden, men i lige så høj grad i en afstandtagen til selve metodens objekt: den dur/mol-tonale musiks harmoniske og tonale logikker og strukturer. Det er karakteristisk, at disse kritikmåder kun i meget ringe grad evner (og jo ofte heller ikke har til hensigt) at stille relevante og kvalificerede spørgsmål til funktionsanalysens konkrete metodiske fordele og ulemper; f.eks. evnen til at fortolke relationen mellem akkord x og y, eller mellem forskellige tonale positioner i et givent satsforløb. Tilsvarende skal man her lede længe efter konstruktive metodiske alternativer til de pågældende opgaver. Der sættes principielt spørgsmålstegn ved det relevante i overhovedet at teoretisere over disse forhold, og funktionsanalysens evne hertil diskuteres ikke. Den type argumentation finder derfor sjældent plads i konstruktive diskussioner vedrørende funktionsanalytiske detaljer og har heller ingen relevans i nærværende sammenhæng.

Opsummerende kan det konstateres, at funktionsanalysen i sin oprindelse er et produkt af det 19. årh.s tænkning, men i løbet af de sidste 100 år er blevet modificeret, justeret og udfoldet i overensstemmelse med diverse strømninger i det 20. årh.s musikforskning. I løbet af denne periode har den udviklet sig fra at være en uvelkommen nyskabelse til at få status af noget nær en metodisk selvfølgelighed, men har nu samtidig – blandt andet pga. af metodens objekt – fået en betydeligt mere perifer status end for blot få årtier siden.

Elementære forhold vedr. den funktionsanalytiske metode og dens objekt

Ønsker man at forholde sig både kritisk og konstruktivt til den funktionsanalytiske metode, er der en række forhold man med fordel kan rette opmærksomheden mod. Nogle af disse vil blive diskuteret i dette afsnit. Det drejer sig eksempelvis om forholdet mellem den deskriptive og den tolkende håndtering af akkorder og tonearter. Det har direkte relation til den harmoniske analyses objekt og vedrører den hhv. 'strukturelle' og 'funktionelle' betragtningsmåde (herunder f.eks. forskellen på en strukturel og en funktionel grundtone), og den hhv. bagud- og fremad-rettede funktionsmåde, samt begrebsparrene 'struktur'<>'funktion'

---

[103] Publiceret i *Formelle Rum – Æstetikstudier III* (red. M. Kyndrup og N. Lehmann, Aarhus Universitets forlag, 1996.)

[104] Musikvidenskaben (i bestemt ental) anklages for *"en bevidst marginalisering"* af høresansen (s. 45), samtidig med at *"øjets jurisdiktion* [...] [har] *antaget karakter af kold dissektion"* (s. 39). Hørelæren karakteriseres som en *"regulering og reducering af lytningen"*, hvis eneste formål er at få øret til at *"træde i skriftkulturens tjeneste og ophøre med at udgøre et alternativ til og dermed en trussel for det rationalistiske musiksyn"* (s. 37). Desuden tales der i generelle vendinger om *"musikvidenskabens vedholdende forsøg på gennem notationsbaseret rationalisering at definere og beherske musikken"*, hvilket angiveligt har resulteret i, hvad der omtales som, en *"musikfrygt"*, (s. 44), og om videnskabsmanden, der *"har vendt det døve øre til sanseligheden og i kraft af det analytiske øre bragt sig på sikker afstand af musikken"* (s. 43).

og 'trin'<>'funktion'. Det vil blive uddybet i det følgende sammen med forskellige karakteristiske egenskaber ved den dur/mol-tonale musik. Et af disse er det fænomen, der her bliver betegnet som dens 'bevægelsesdynamik' og som bl.a. er af betydning i forbindelse med de hhv. statiske og dynamiske betragtningsmåder. Sidst i afsnittet skal tendensen til at begrebsliggøre musikalske fænomener i 'op/ned-kategorier' omtales sammen med nogle overvejelser ang. betydningen heraf for den musikalske analyse. Undervejs vil også overvejelser vedr. 'udsagns-kvaliteten' af de funktionsharmoniske analyser blive præsenteret.

Funktionsanalyse er essentielt tolkende og ikke, som f.eks. trinterminologien og det moderne becifringssystem, deskriptiv, om end den også kan rumme deskriptive elementer[105]. Når vi siger om en given treklang, at den er eksempelvis tonikal eller dominantisk, tolker vi akkorden udfra den specifikke musikalske kontekst, den optræder i, og oplever den i kraft heraf som en given funktion. Man skelner i den forbindelse mellem (akkord-)*struktur* og (harmonisk) *funktion*[106].

En akkords struktur er defineret af dens intervalopbygning og identificeres udfra dens tertsstablede grundform. Hvis flere akkorder er 'strukturelt identiske' betyder det, at de pågældende akkorder består af de samme intervaller, når de tertsstables. I bestemmelsen af en akkords struktur er det således ikke af betydning, hvilken omvending den optræder i. Man kan dog også møde en sprogbrug, hvor der skelnes mellem de forskellige omvendinger, akkorderne optræder i, således at f.eks. en sekstakkord opfattes som 'strukturelt forskellig' fra en grundakkord, men det er ikke i den betydning 'strukturel' bruges i denne afhandling. Til gengæld skelnes der mellem en akkords 'struktur' (dvs. intervalopbygningen i akkordens tertsopbyggede grundform) og dens 'klangform', hvilket dækker over den specifikke form akkorden optræder i. Klangformen er således betinget af den specifikke akkords omvending, stilling, beliggenhed, fordobling og lign.

Strukturen – i modsætning til funktionen – har at gøre med akkordens selvstændige kvaliteter; dens 'egenværdi'. De absolutte tonehøjder er irrelevante i denne sammenhæng, men meget ofte benyttes becifringssystemet alligevel til at benævne en akkords struktur. Denne proces er af deskriptiv art[107].

Akkordens funktion derimod har at gøre med den musikalske sammenhæng, den indgår i, og det er en tolkende aktivitet at identificere denne funktion. Klangen c-e-g har en selvstændig strukturel kvalitet, som vi – med becifringssystemet – kan benævne 'C', men akkorden har en forskellig funktion alt efter hvilken overordnet tonalitet den optræder i: i C-

---

[105] Trinbeskrivelsen er dog også, på et helt elementært niveau, tolkende; nemlig i definitionen af første trin (I). Trinterminologien er således deskriptiv, hvad angår de enkelte akkorders relation til I, men I i sig selv defineres som resultat af en tolkning.

[106] Jf. f.eks. Larsen/Maegaard s. 52.

[107] I praksis kan der dog også indsnige sig tolkende elementer i brugen af becifringssystemet. Et eksempel: Akkorden f-a-c-d er for en stringent strukturel betragtning at opfatte som dm på tertsen med tilføjet septim ($dm^{7/3}$), men i nogle sammenhænge kan den tolkes som F med tilføjet sekst. Becifringen 'F^{6}' er således – principielt – udtryk for en tolkning, fordi benævnelsen ikke har udgangspunkt i akkordens tertsstablede struktur, men i dens funktion i en konkret harmonisk kontekst.

dur kan den være T, i G-dur S osv. At betegne den 'C' er deskriptivt, at kategorisere den som f.eks. S er tolkende[108]. Derudover er det afgørende, at en og samme akkordstruktur kan udtrykke flere forskellige funktioner indenfor en og samme tonalitet. En A^b i en C-dur-sammenhæng kan bl.a. – alt efter den harmoniske kontekst – optræde som $^{O}T_{af}$, $^{O}T_{st}$, $(D)^{Sn}$ eller ufuldkommen og altereret DD.

Det er også vigtigt at være opmærksom på, at en given akkord i en given harmonisk sammenhæng ikke (nødvendigvis) er begrænset til at have én harmonisk funktion. Ofte – blandt andet, men ikke kun(!), i forbindelse med modulation – vil en akkord have en forskellig funktionel kvalitet i forhold til den forudgående harmoniske sammenhæng og den efterfølgende. Man taler om en 'Janushovedeffekt' efter den romerske gud med to ansigter, ét på hver side af hovedet[109]. I praksis betyder det, at en akkord kan opfattes på tre samtidigt virkende måder: den strukturelle 'egenværdi' og de to funktionelle hhv. bagudrettet og fremadrettet.

Forskellen mellem struktur og funktion har også betydning for identifikationen af en akkords grundtone. Den strukturelle grundtone er den dybeste klingende tone i den tertsstablede akkord, mens den funktionelle grundtone er den givne funktions grundtone. En akkords strukturelle og funktionelle grundtone vil hyppigt, men langt fra altid, være identisk. Den funktionelle grundtone kan desuden være udeladt. Det kan den strukturelle ikke. Akkorden d-f-h i en C-dur-sammenhæng har således (indiskutabelt) h som strukturel grundtone (men d som bastone), og (almindeligvis) g som funktionel grundtone. Mens en akkord kun har én strukturel grundtone, kan den samme akkord have flere forskellige funktionelle grundtoner alt efter den harmoniske og tonale sammenhæng. Den bagudrettede og den fremadrettede funktion er ofte funderet på forskellige funktionelle grundtoner.

De færreste lærebøger skelner stringent mellem disse begreber, men adskillige metodiske forhold bliver klarere heraf. Det kan tilføjes, at en af generalbassystemets og trinbeskrivelsens mangler er, at de kun forholder sig til bastonen og evt. til den strukturelle grundtone, men ikke til de funktionelle grundtoner.

Dualiteten 'struktur'<>'funktion' har en art parallel i modsætningsparret 'trin'<>'funktion', men der er væsentlige forskelle. 'Trin'<>'funktion' er udtryk for en metodisk forskel mellem deskription og tolkning (på samme måde som becifringstegn og funktionstegn er det). Det er 'struktur'<>'funktion' for så vidt også, men mens de sidstnævnte begreber konstruktivt kan supplere hinanden, er modsætningen 'trin'<>'funktion' i højere grad et 'enten-eller'. Væsentligt er det, at en akkords struktur har indvirkning på dens funktionelle potentialer, og de to fænomener er derfor ikke adskilte[110]. Man bør altid skelne

---

[108] Det skal nævnes, at det indenfor forskning og analyse af såkaldt 'rytmisk musik' er almindeligt udbredt, at becifringssystemet både opfattes som spilleanvisning og som en art analyseredskab, og det er bl.a. derfor ikke almindeligt at skelne så konsekvent mellem det deskriptive og det tolkende niveau, som det er idealet ifb. med analyse af nodenoteret dur/mol-tonal musik.

[109] Efter alt at dømme er det Larsen/Maegaard, der har introduceret dette begreb (se evt. deres register).

[110] Eksempelvis kan en dur-treklangs-struktur fungere som T, S eller D alt efter den harmoniske kontekst, men en mol-treklangs-struktur vil almindeligvis ikke kunne fungere dominantisk. En dur-treklang med tilføjet lille septim vil meget ofte have en dominantisk funktion, men kan – betinget af den harmoniske kontekst – også fungere som S,

mellem en akkords egne klanglige kvaliteter og den harmoniske kontekst, den optræder i, men de to betragtningsmåder udelukker ikke hinanden, tværtimod. Derfor er begrebsparret 'struktur'<>'funktion' hensigtsmæssigt[111].

Begreberne 'trin' og 'funktion' er derimod mere principielle modsætninger, som det almindeligvis er uhensigtsmæssigt at blande sammen. Trinbeskrivelse kan supplere en funktionsanalyse (f.eks. i analyser af sekvenser), men en begrebslig sammenblanding som f.eks.: 'T- III - S' er inkonsekvent og almindeligvis metodisk kritisabel[112].

Benyttes trin frem for funktion reduceres analysen som regel til deskription, mens en stringent skelnen mellem struktur og funktion medvirker til at løse en række metodiske problemer og bibringer analyseapparatet klarhed.

At en given akkord potentielt set har tre forskellige virkemåder (en strukturel og to funktionelle) har naturligvis betydning for analyseapparatet. Akkordens struktur kan angives f.eks. vha. dur/mol-angivelser og cifre (f.eks. dm^7); ligesom klangformen kan angives ved at specificere akkordens omvending, fordobling, stilling eller lign[113]. Begge de to forskellige funktionelle virkemåder kan også anføres ved at notere den bagudrettede og den fremadrettede funktion under hinanden, som det f.eks. er almindelig praksis i forbindelse med omtydning (f.eks. ved modulation). Imidlertid er det også i andre sammenhænge hensigtsmæssigt at gøre sig klart, i hvilken udstrækning de benyttede analysetegn informerer om disse tre virkemåder.

Betragter vi en analyse af den enkle, men forstærkede tonale kadence ('T-S^6-D^7-T'), siger de fire tegn i udsagnet i første omgang noget om dels de to midterste akkorders funktionelle relation til den første og sidste akkord – og dermed til hovedtonearten – dels om deres strukturelle egenskaber; hvilket dog kræver at tonekønnet er oplyst. Indirekte siger de også noget om akkordernes indbyrdes successive relationer. Sidstnævnte analytiske udsagn ligger imidlertid ikke så meget i selve nomenklaturen som i den musikalske praksis/konvension, akkordforståelse og teoritradition, den udspringer af og refererer til. For de fleste fagfolk vil f.eks. 'S^6-D^7'-delen af 'T-S^6-D^7-T' også fortælle om disse to akkorders successive relation, fordi det er en integreret del af fagtraditionen, at disse tegn sammentænkes med eksempelvis de tre mest almindelige affiniteter (kvint-, ledetone- og fællestone-affinitet; mere om det senere). På samme måde informerer analysen (om end indirekte) om, at forbindelsen implicerer et forudholdsfænomen. Udsagnets fire tegn angiver også – for en fagmand – at første og anden akkord har en indbyrdes relation, som er sammenlignelig med tredje og fjerde akkords. For den teorikyndige med kendskab til fagtraditionen vil udsagnet 'T-S^6-D^7-T'

---

men almindeligvis ikke som T. (Fænomenet 'karakteristiske dissonanser' er et andet eksempel på, hvordan akkordernes struktur indvirker på deres potentielle funktion, hvilket vil blive omtalt senere.)

[111] ...og også af den grund er det hensigtmæssigt at anføre becifring over en nodetekst, man analyserer funktionelt.

[112] Den principielle forskel mellem trin- og funktions-betragtning har spillet en væsentlig rolle i fagdiskussioner gennem 1900-tallet og er for så vidt kernen i opsplitningen mellem den Schenker-baserede, angelsaksiske og den Riemann-baserede, germanske analysetradition. På dansk grund har bl.a. Gunner Rischel været fortaler for den trin-baserede analyse. Se f.eks. Gunner Rischel: "Subdominant eller dominant?" i *Musik og Forskning 9*, 1983-84 (herefter forkortet Rischel/1984) s. 143, 148-149 og 150-151, og Gunner Rischel: "Tonal analyse" i *Musik og Forskning 14*, 1988-89 (herefter forkortet Rischel/1989) s. 112, 115, 119 og 122.

[113] Hos f.eks. Høffding/1933 anføres ofte både omvending, stilling såvel som fordobling.

således både identificere hovedtonearten og beskrive de to midterste funktioners relation hertil, samt (indirekte) beskrive de enkelte funktioners relationer til den funktion, de efterfølger, og den funktion, der følger. I dette tilfælde opfylder analysen på eksemplarisk vis de krav, man må stille til den harmoniske analyse. (Desuden kunne den, hvis det var ønskeligt, være mere detaljeret, og f.eks. omvendinger, fordoblinger kunne tilføjes, ligesom forhold vedr. rytme eller betoningsforhold på forskellig vis kunne angives.) Et af de metodiske detailproblemer man ofte støder på i forbindelse med funktionsanalyse er imidlertid, at det kun er enten den bagudrettede eller den fremadrettede funktion, der umiddelbart fremgår af analysen.

I en analyse som 'T-T_{af}-S' beskriver terminologien primært relationen mellem første og anden akkord (T-T_{af}). Analysen af relationen mellem anden og tredje akkord (T_{af}-S) fremgår strengt taget ikke af de tre tegn – eller af de teoretiske konnotationer, der almindeligvis tillægges T_{af} – og det faktum, at den stort set er identisk med relationen mellem den første og anden akkord, er for så vidt usagt. Som det gør sig gældende i det ovenstående kadenceeksempel, er det naturligvis noget den indsigtsfulde fagmand er bekendt med, men jo mere kompliceret og/eller forskellig fra den enkle grundkadence akkordfølgen er, des vigtigere er en eksakt analyseterminologi.

Et tilsvarende problem gør sig gældende for analysen 'T-(D)-T_P' (eksemplet angår både dur og mol). Her fremgår relationen mellem anden og tredje akkord klart, men forbindelsen mellem første og anden akkord er analysen tavs om. Man kan hævde, at helslutningen (D)-T_P udgør en selvstændig enhed, at forbindelsen T-T_P er en standardvending, og at dominanten mest er at opfatte som et indskud imellem dem, men det ændrer ikke ved, at analysen grundlæggende er tavs om forbindelse mellem den første og den anden akkord. Problemet sættes naturligvis på spidsen, hvis anden akkord videreføres anderledes.

Som et sidste eksempel skal analysen af en dominantisk funktion på første trin nævnes. I praksis udgør den ikke et stort problem, men kan illustrere problemstillingen yderligere. Det er ikke ualmindeligt at angive en sådan funktion som bidominant til S, $(D)^S$. Hermed præciseres akkordens funktion i en potentiel videreførelse, men også kun som sådan (jf. ovenstående bidominant-til-T_P-eksempel). Bi-dominant-angivelsen er helt tavs om, hvordan akkorden indføres, og derfor tavs om akkordens bagudrettede funktion. Den samme akkord kan betegnes som en dominantiseret T, 'T_D', og dermed anskueliggøres det, hvordan akkorden er indført; nemlig tonikalt. Til gengæld fremgår det så ikke, hvilken akkord den er dominantisk til; at det kan synes let gennemskueligt, ændrer ikke det principielle metodiske problem. Termen 'T_D' er desuden (principielt) inkonsekvent, fordi 'det tonikale' og 'det dominantiske' grundlæggende er uforeneligt (en akkord kan ikke på samme tid være tonikal og dominantisk), og essentielt set angiver den blot, at det er tale om en dominantiseret funktion på første trin ('T's trin'). Man kan med en vis ret argumentere for, at der reelt er tale om en sammenblanding af funktion og trin, men terminologien kan være hensigtsmæssig, hvis dén analyse, man vil formidle, er af typen: 'en T, der er ændret til en dominantisk akkord'. (Analysen 'T', som man også kan træffe, er den mindst hensigtsmæssige.)

Termerne '(D)^{S}' og 'T_D' er – eller kan i hvert fald være – to korrekte analyser af den samme akkord, men det er forskellige forhold, der angives med dem; og der er forskellige forhold, de hver for sig *ikke* angiver. De to termer er derfor ikke 'to måder at sige det samme på', men snarere analytiske fremhævelser af to forskellige aspekter ved den samme funktion.

At forestille sig en endelig og optimal løsning på disse – større eller mindre, men under alle omstændigheder principielle – problemer er givetvis illusorisk (og hvis man altid detaljeret anfører alle tre virkemåder, bliver analysen med sikkerhed unødigt omfattende!), men det er en stor metodisk fordel at skærpe opmærksomheden på terminologiens faktiske indhold, og f.eks. på forskellen mellem de tegn, der beskriver hhv. indførelsen og videreførelsen af en funktion.

En helt anden type konsekvens af det elementære faktum, at funktionsanalysen basalt set er tolkende, er, at to analyser af det samme stykke musik kan falde endog meget forskelligt ud. Det kan illustreres ved at sammenligne Maegaard og Jersilds analyser af *Tristan*-forspillet[114]. Forskellene mellem de to skyldes til en vis grad, at de benytter forskellig terminologi og forskellige analytiske redskaber, hvilket medfører, at divergenserne på visse punkter fremstår mere markante, end de ret beset er. Dertil kommer, at man ved en kritisk sammenligning fristes til at konkludere, at Maegaards analyse på elementær vis er mere konsistent og homogen end Jersilds. Tilbage står imidlertid under alle omstændigheder, at Maegaard og Jersild elementært set tolker musikken – herunder de enkelte akkorder – forskelligt, og at de to analyser er udtryk for to på væsentlige punkter forskellige opfattelser af det samme værk.

Det siges, at hajer altid er i bevægelse, og at de dør, hvis bevægelsen ophører. Noget lignende kunne siges om funktionerne i den dur/mol-tonale musik. Al klingende musik udfoldes i tid, men for den dur/mol-tonale gælder det i særlig grad, at den 'holdes i live' af bevægelse. Denne bevægelses-dynamik er altid til stede og eksisterer bl.a. i kraft af en kontinuerlig 'vekslen' mellem betonede og ubetonede slag, mellem spænding og afspænding, dissonans og konsonans. Dette vel at mærke på mange samtidigt virkende niveauer. (Også eksempelvis formale, dynamiske eller instrumentatoriske kontraster kan opleves som en lignende 'vekslen'[115].) Denne bevægelsesdynamik er et centralt karakteristikum for den dur/mol-tonale musik. En given akkord har – som tidligere påpeget – sin funktion som konsekvens af det, den efterfølger, og det, der følger efter den, og den kan ikke 'i sig selv' være f.eks. subdominantisk, hvis ikke der er funktioner, som foregriber eller efterfølger den. Definitionen af akkordernes struktur er en statisk betragtning, som for så vidt er uafhængig af tiden. Akkordernes funktion, derimod, er betinget af udfoldelsen i tid, og er basalt set et dynamisk fænomen. For analysen af denne type musik har det den enkle – men gennemgribende –

---

[114] Tristan-forspillet nævnes flere gange i Larsen/Maegaard, og analysen er mere detaljeret udfoldet dels i bogens tillæg (Maegaard/1986), dels i artiklen "Forspillet til Tristan und Isolde. Tonalitet på skillevejen" (Maegaard/1980). Jersilds analyse er optrykt i nodeform i analysesamlingen til Jersild/1989 og er kommenteret i tekstdelen s. 51 ff.

[115] 'Vekslen' er ikke et ideelt ord, men benyttes i mangel af bedre. Ordet 'pulseren' har også været overvejet, men det associeres nemt til noget regelmæssigt, 'pendulerende' eller rytmisk, og det er der ikke (nødvendigvis) tale om i denne forbindelse.

betydning, at det i langt højere grad er *forbindelser mellem akkorder*, der har analysens interesse, end det er *de enkelte akkorders selvstændige egenskaber*[116]. Naturligvis kan de enkelte akkorder tiltrække sig selvstændig opmærksomhed, og naturligvis har de deres egne klanglige kvaliteter, men de vil i dur/mol-tonal musik altid og uundgåeligt opleves i lyset af den tidsligt betingede harmoniske kontekst.

Forholdet mellem de statiske og de dynamiske elementer i musikken – og i analysen af musikken – har i forskellige sammenhænge været til debat. I det tidligere omtalte arbejdspapir fra 1969 sammenligner Hamburger (omend i en lidt anden sammenhæng) forståelsen af musik med forståelsen af andre fænomener *"hvis væsen er bevægelse"*: *"Konfronteres man f.eks. med en maskine, forstår man ikke – i alt fald ikke fuldt anskueligt – betydningen af dens enkelte dele, med mindre man gennem maskinens bevægelse tillige får konstateret, på hvilken måde disse enkeltdele fungerer, virker sammen til befordring af bevægelse."*[117] På samme måde må den harmoniske analyse – udover at bestemme de enkelte dele (akkordernes struktur) – anskueliggøre, hvordan de fungerer sammen i den harmoniske proces; dvs. anskueliggøre deres funktion. (Dette iøvrigt jf. analysedefinitionen på s. 36)

Knud Jeppesen[118] var meget skeptisk overfor funktionstænkningen, og i et foredrag afholdt ved Det internationale musikvidenskabelige Selskabs kongres i Basel 1949 og publiceret i 1952 fremførte han, blandt mange andre kritikpunkter, at den funktionsanalytiske metode er statisk[119]. Det skal understreges, at emnet for Jeppesens foredrag ikke er funktionsanalysen som sådan, men hvad han kalder 'den klassiske harmonilære'; et system Rameau (ifølge Jeppesen) er den *"egentlige grundlægger"* af, og hvis *"foreløbige endepunkt"* udgøres af Riemann[120]. 'Den klassiske harmonilære' indbefatter således også forståelsen af akkordernes opbygning og omvending, intervallære og meget mere. Imidlertid er kritikken formuleret på en sådan måde, at den også gælder specifikt for funktionsanalysen. Kritikken var, selv på dette forholdsvis tidlige tidspunkt i funktionsanalysens historie, forfejlet. Harmonilærens forståelse af f.eks. akkordernes opbygning er statisk, men funktionsanalysen opererer netop med relationer mellem akkorder, og definitionen af de funktioner, som de enkelte akkorder har i dén successive proces, som al dur/mol-tonal musik udgør, er baseret på en elementært ikke-statisk betragtningsmåde. Den funktionsanalytiske terminologi giver slet og ret ingen mening, hvis ikke der altid indregnes et 'før' og et 'efter' i tolkningen.

---

[116] Det er derfor, begrebet 'affinitet', der vil blive præsenteret og kommenteret senere (bl.a. s. 74 ff.), er så centralt.

[117] Hamburger/1969 s. 105.

[118] Knud Jeppesen 1892-1974. Musikforsker, komponist, dirigent og organist. J var organist af uddanelse fra Det kgl. da. Musikkonservatorium (1916), mag. art fra Kbh.s universitet (1918) og dr. phil. fra universitetet i Wien (1922) på sin doktorafhandling om dissonansbehandlingen hos Palestrina (udgivet første gang i Kbh. 1923). Dette arbejde var sammen med hans lærebog om samme emne, *"Kontrapunkt (Vokalpolyfoni)"*, med til at give ham stor international anerkendelse. J var i perioden 1949-52 præsident for Det Internationale Selskab for Musikvidenskab, som han havde været medlem af siden dets stiftelse i 1927. I 1946 fik han som den første et professorat i musikvidenskab v. Aarhus Universitet og grundlagde i 1950 Det Musikvidenskabelig Institut samme sted. Han trådte tilbage i 1957. (Kilde bl.a. Gad/1976 og NG-online)

[119] Jeppesen bl.a. s. 3 og 14

[120] Jeppesen s. 3.

Stort set samtidig med dette foredrag skrev Hamburger[121] (med indforstået reference til Jeppesen): "*Generalbassen genspejler akkordfølgerne falskeligt som perler på snor – ikke som det de er: led i en organisme, i et sammenhængende spil af forskellige over- og under-ordnede kræfter*". Heri har han ret. Generalbasmetoden – såvel som trinterminologien, læren om akkorders opbygning og det moderne becifringssystem – er grundlæggende udtryk for en statisk betragtningsmåde; modsat funktionsanalysen, som grundlæggende er udtryk for en dynamisk.

I slutningen af sin Franck-bog præsenterer Jersild[122] en kort analyse af Debussys *Voiles* fra første bind af *Préludes*. Den indeholder tankevækkende betragtninger (som ikke skal kommenteres her), men også følgende problematiske tonale analyse af satsens samlede forløb: $D_{alt/fr.}$-$^{+}S^{6}$-$D_{alt/fr.}$[123] Hvad man mener om grundpointerne i Jersilds analyse er for så vidt mindre vigtigt for nuværende. Væsentligere er det, at han benytter harmoniske funktionsbetegnelser på helt statiske flader. Analysen er udtryk for et metodisk fejlgreb, der først og fremmest består i, at han benytter funktionsterminologi til at beskrive ikke-funktionelle forhold i en sats, der åbentlyst er komponeret op imod de overleverede dur/mol-tonale konventioner[124]. De to funktionstermer benyttes deskriptivt, og er derfor ikke udtryk for en regulær (tolkende) analyse, men ved overhovedet at benytte funktionsterminologien postulerer Jersild (muligvis utilsigtet) en funktionel relation mellem de to tonaliter. Udover at en term som f.eks. D_{alt} er meningsløs, hvis ikke den implicerer en spænding mod en (muligvis uindfriet) tonika (ifølge Jersild skulle vi angiveligt har at gøre med et stykke musik med en cis-tonika, der aldrig klinger), er problemet, at den harmoniske bevægelsesdynamik, der er så basal for mekanismerne i den dur/mol-tonale musik, i dette værk er fraværende, og at den funktionsanalytiske metode bogstaveligt talt mister dens mening, når harmonikken – i dur/mol-tonal betydning – er statisk. Eksemplet illustrerer, hvor galt det kan gå, når et givent analyseapparat appliceres på musik, der er baseret på andre harmoniske mekanismer end analyseapparatet selv[125].

Nogle af de måder, vi almindeligvis sprogliggør harmoniske forhold og tonale relationer (herunder den tonale kadence) er potentielt misvisende, hvilket kort skal kommenteres. Et af problemerne bunder i, at vi næsten instinktivt beskriver og 'håndterer' både melodiske, harmoniske og tonale relationer i forestillinger om 'op og ned'. Det er givetvis en følge af den måde den menneskelige bevidsthed oplever og bearbejder (perciperer) musikken på, men det er i lige så høj grad en følge af den måde, vi traditionelt har sprogliggjort musikken på. (Bevidstgørelse og sprogliggørelse er som bekendt to meget nært knyttede processer.) I sig selv ville disse 'op-ned-kategorier' ikke være noget problem, hvis ikke vi samtidig næsten

---

[121] Hamburger/1950 s. 10.

[122] Jersild/1970 s. 105 ff.

[123] Terminologien dækker over, at Jersild tolker A-stykkerne som en tonal flade på den altererede dominant ('fr.' indikerer, at der er tale om den såkaldte franske alterationsform) og B-stykket som en flade på dur-subdominanten med tilføjet sekst.

[124] Det har også at gøre med, at han ikke i tilstrækkelig grad skelner mellem, på den ene side, akkorder og deres funktioner, og, på den anden side, tonearter og deres relationer; det er en anden historie. (Det er desuden temmelig besynderligt (mildt sagt), at han opererer med en tonalitet med en tilføjet sekst.)

[125] At han så i øvrigt (på s. 107 i Jersild/1970) karakteriserer *Voiles* som et "*ufrugtbart forsøg*", er en provokation – baseret på en musikhistorisk fejllæsning – der kan tilgives.

uundgåeligt tilsidesatte, at der er knyttet en meget væsentlig grad af cirkularitet til de harmoniske og tonale processer. De er således væsensforskellige fra melodikken, som uproblematisk og i overensstemmelse med den umiddelbare oplevelse kan beskrives i kombinationer af vertikale og horisontale/tidslige bevægelser. (Populært sagt: 'op-ned' plus inddeling i tid.) Eksempelvis en basstemme (altså en melodi) som består af et kvintfald fra c ned til f, efterfulgt af en trinvis bevægelse op til g, og som afsluttes med endnu et kvintfald ned til c (en oktav under begyndelsestonen), kan uden problemer forstås i 'op-ned'-kategorier; jf. den just benyttede sproglige beskrivelse. Er der derimod tale om en harmonisk bevægelse (i dette tilfælde den tonale kadence) er udgangspunktet og slutpunktet identisk, og der er således (samtidig med den melodiske bevægelse fra c ned til c) tale om en cirkulær bevægelse væk fra grundtonen og tilbage til samme grundtone. Den pågældende basstemme ender en oktav under dens begyndelsestone, men den harmoniske proces er vendt tilbage til udgangspunktet (hvilket også ville gøre sig gældende, hvis der var tale om relationer mellem tonearter). Eksemplet illustrerer, at noder i nogle tilfælde kan være uhensigtsmæssige at benytte til at illustrere harmoniske og tonale bevægelsesmønstre, fordi noget cirkulært fejlagtigt kan fremstå vertikalt[126]. Noget lignende kan også gøre sig gældende, når man selv synger eller spiller musikken; eller når man forestiller sig den spillet på et instrument, for den sags skyld. Det kan i stedet være formålstjenligt at forestille sig de harmoniske funktioner og tonale positioner cirkulært; f.eks. afbilledet på en cylinder (det kunne være et paprør eller lignende). Hvis de tolv toner er markeret én gang hver rundt om cylinderen, og alle intervalrelationer opfattes simultant begge veje rundt (således at en kvint op altid også samtidigt tænkes som en kvart ned osv.), vil man i nogen grad kunne sætte sig ud over den sproglig/grafiske 'op-ned'-forestilling. Det kan være en elementær hjælp til at begrebsliggøre den tonale kadences grundlogikker, men er i særdeleshed gavnlig, når man skal forholde sig til modulatoriske bevægelser – jf. senere i denne tekst.

Til sidst nogle ord vedr. detaljerings- og nuanceringsgraden af den funktionelle analyse. Fordi der er tale om funktionel tolkning og ikke deskriptiv navngivning er en detaljeret analyse hverken mere eller mindre korrekt end en ikke-detaljeret. F.eks. er 'DĐ$^{b9}/_{b5}$' og 'DD' lige rigtige analyser (i den udstrækning de er dét, naturligvis), selvom detaljeringsgraden er betydeligt højere i den første af de to; tilsvarende f.eks. '$^{o}S_{/3}$' og 'S'. (At argumentere for det modsatte, ville svare til at hævde: "Den er ikke rød, den er postkasserød".) Både en for høj og for lav detaljeringsgrad kan være uhensigtsmæsig, og derfor må den til stadighed afvejes i relation til den givne fremstilling og sammenhæng. I nærværende tekst er nogle

---

[126] Nodesystemet har sin oprindelse i et behov for hukommelsesstøtte og senere spilleanvisninger for de udøvende, og det har i udgangspunktet ikke haft anden funktion end denne. Gennem musikhistorien har nodesystemerne – sammen med alle mulige andre typer af systematiseringer og begrebsliggørelser af det musikalske materiale – uundgåeligt indgået i diverse gensidige processer, hvor også det konkrete grafiske nodebillede har spillet en rolle for den måde, man har oplevet, tænkt og komponeret musik. For nodevante mennesker er det givetvis illusorisk at forsøge at sætte sig ud over disse elementære vekselvirkninger. Heldigvis er noder da også et fremragende medie til at illustrere adskillige musiske forhold. (Forholdet node/partitur<>'klingende musik' har været genstand for utallige diskussioner. Til illustration af nogle af de mere outrerede positioner kan henvises til S.K.Nielsen/1996; se evt. note 104 og den tekst, den vedrører.)

af eksemplerne tilrettelagt på en sådan måde, at der foran og/eller efter den passage, der er væsentlig for teksten, er medtaget en eller flere takter for at vise, hvilken sammenhæng den pågældende passage optræder i. I de tilfælde vil analysen af de for teksten væsentlige takter ofte være analyseret forholdsvis detaljeret, mens detaljeringsgraden i analysen i de omgivende takter vil være lavere. I den forbindelse skal det også understreges, at det hverken er hensigten eller ambitionen, at de analyser, der er anført i afhandligens bilag, skal være 'fuldstændige'. I de fleste tilfælde vil der være gjort rede for de væsentligste forhold, men eksemplerne fungerer først og fremmest som illustration af tekstens pointer.

I forlængelse af overvejelserne i dette afsnit, som på forskelig vis havde at gøre med forholdet mellem den dur/mol-tonale musiks egenskaber og den analytiske håndtering af dem, skal opmærksomheden i næste afsnit rettes mod nogle af de argumentationsmåder, der ofte benyttes i diskurser vedr. funktionsanalytiske problemstillinger.

Argumentationsmønstre i kritik af og forsvar for funktionsanalysen

Det er fremgået tidligere i teksten, at funktionsanalysen i løbet af de sidste knap hundrede år er blevet diskuteret og kritiseret fra mange sider. Nogle af disse diskussioner har haft et principielt sigte – og af dem har nogle været båret af regulær modvilje mod metoden – mens andre har været af mere pragmatisk art og er udsprunget af større eller mindre konkrete problemer, der kan opstå i analysearbejdet og/eller i den faglige formidling af analysen.

Flere af de problemstillinger, som disse diskussioner vedrører, vil blive diskuteret i hovedafsnittene, men det er hensigtsmæssigt inden da at henlede opmærksomheden på nogle af de argumentationsmåder, der i løbet af de sidste forskergenerationer har præget diskussionerne om funktionsanalysen. Nogle benyttes i fortale for metoden, nogle til helt eller delvist at afskrive den, mens andre benyttes i relation til diverse detaljer i terminologien eller til at underbygge forskellige teoretiske positioner. Nogle er blevet fremført ofte og i mange sammenhænge, andre sjældnere. Detaljerne skal kun i visse tilfælde diskuteres i dette afsnit, men en række centrale argumentationsmåder, som i øvrigt er indbyrdes forskellige på flere niveauer, vil blive præsenteret og kommenteret. Flere af disse positioner er indbyrdes betingede, men af fremstillingsmæssige hensyn vil de, så vidt muligt, blive præsenteret hver for sig. De vil blive kategoriseret med navne, der kan forekomme lidt konstruerede, men som forhåbentlig vil være en hjælp til at adskille dem.

Også i denne sammenhæng skal det understreges, at ambitionen ikke er at præsentere en almen og dækkende gennemgang af de sidste hundrede års omfattende diskurs vedrørende funktionsanalysen, men at redegøre for de argumentatoriske mønstre, som er relevante for afhandlingen som helhed.

I det følgende vil det – naturligvis – tilstræbes at præsentere de pågældende positioner sagligt og loyalt, men samtidig vil de løbende blive diskuteret, vurderet og evt. kritiseret, og konkrete løsninger på nogle af de omtalte metodiske problem vil blive foreslået. Afsnittet har derfor også i nogen grad karakter af partsindlæg.

* **'Dual-argumentet'** anføres imod selve funktionsanalysen og udspringer af den helt berettigede (og tidligere omtalte, f.eks. s. 43) afvisning af den duale tænkning. Argumentet havde specielt i første halvdel og omkring midten af 1900-tallet en fremtrædende plads i diskussionen for og imod funktionsanalysen[127], men det dukker op i fagdiskussioner langt oppe i århundredet. I yderste konsekvens er synspunktet, at den duale molteori er så fundamental for funktionstænkningen, at den ikke kan tænkes uden dualiteten; afskrives den duale molteori, afskrives samtidig funktionsanalysen. Povl Hamburger giver eksempelvis på dén baggrund udtryk for en *"kategorisk afvisning ikke blot af den rent Riemann'ske funktionslære, men også af forsøgene på at 'redde', hvad man formodede fremdeles kunne betragtes som værende af pædagogisk værdi."*[128] Han uddyber det bl.a. med, at *"Ideen bag funktionslæren i Riemanns fortolkning står og falder* [...] *med 'dualismen', følgelig kan man ikke vilkårligt skære den 'nedre' del (underklangsteorien) bort, og stille hele betragtningsmåden på 'monistisk' basis, uden at systemet dermed går i opløsning."* Det understreges, at han finder det *"indlysende, at en begrænsning til det 'monistiske' er ensbetydende med hele systemets død."*[129]. Arbejdspapiret slutter i øvrigt med den overraskende konklusion, at det ingen mening giver, *"at ville eliminere det harmoniske funktionsbegreb som sådant"*, og med et ønske om at *"finde frem til en analyse-metode med tilhørende terminologi af musikalsk mere relevant karakter end den rådende af Riemann-systemet afledte."*[130] Hvordan Hamburger forestiller sig det harmoniske funktionsbegreb 'som sådant' bibeholdt, men renset for den Riemannske arv står hen i det uvisse.

Argumentet, som her er formuleret påfaldende konsekvent, har i det store hele mistet sin betydning, al den stund, at de færreste i dag tillægger den duale mol-teori nogen betydning; og kun få overhovedet interesserer sig for den[131]. Den generelle holdning i dag er den modsatte af Hamburgers: at man uden problemer *kan* 'skære den nedre del bort'.

* **'Parallel-argumenterne'** – der dels bruges principielt imod funktionstænkningen på et generelt niveau[132], dels inddrages i mere konstruktive diskussioner om detaljer i analyseapparatet – bunder i metodiske problemer, der (i hvert fald historisk set) er funderet i den duale tænkning[133].

---

[127] Hos f.eks. Knud Jeppesen er det centralt, se f.eks. Jeppesen s. 11.

[128] Hamburger/1969 s. 106.

[129] Ibid. Den kategoriske afvisning er så meget desto mere bemærkelsesværdig, fordi Hamburger små tyve år tidligere havde skrevet en indføring i funktionsharmonisk analyse, *Harmonisk Analyse* (1950). Heri (s. 12) roste Hamburger den Riemanske funktionslære for *"den konsekvens hvormed det funktionale helhedssyn er ført igennem"*, men påpegede dog *"den svaghed, at det – især gennem sammenkoblingen med den rent spekulative såkaldte duale molteori – på afgørende punkter kommer i konflikt med selve den praktiske musiks principper* [...]".

[130] Hamburger/1969 s. 108.

[131] En bemærkelsesværdig undtagelse er dog Larsen/Maegaard, jf. note 84.

[132] Det gør f.eks. Hamburger i ovennævnte Hamburger/1969 s. 106-7.

[133] I sin oprindelse udspringer den Riemannske forestilling om en systematisk parallelitet mellem akkorder hhv. tonearter tc og to bl.a. af det forhold, at to parallelakkorder deler den samme store terts. Således har C og am (dualt set en 'e-underklang') intervallet c-e og e-c fælles, men C har dual grundtone på c, og am har dual grundtone på e. Den intervalmæssige spejling af en skala op fra c til c (med identisk tonemateriale), er en skala nedad fra e til e, og da mol-akkorden og -skalaen opfattes oppefra og ned, synes denne skalaidentitet at bekræfte paralleliteten; 'e-underklang' lig vore dages am.

I dag indebærer parallelbegrebet i forbindelse med tonearter almindeligvis blot, at der er tale om en dur- og en mol-toneart, der benytter samme tonemateriale, men hvad angår de harmoniske funktioner er sagen mere kompliceret.

Et af de grundlæggende problemer er, at forhold, der er identiske i dur og mol, sammenblandes eller sidestilles med forhold, der kan spejles i tertsafstand; 'parallelt'. At der en lille terts under enhver durskala optræder en ren molskala med de samme fortegn, og at der tilsvarende en lille terts over enhver ren molskala optræder en tilsvarende durskala, er en på alle måder uproblematisk konstatering. Der er åbenlyst en art 'parallelitet' mellem de to skalaer; i hvert fald i dén betydning at der er sammenfald i tonematerialet. Tilsvarende er der knyttet en paralleltoneart til hver af hovedfunktionernes tonearter: C-dur-tonearten, (**T** i en C-dur-kontekst[134]), har sin paralleltoneart i a-mol, (**T**P i en C-dur-kontekst). Ligeledes har F-dur-tonearten i en C-dur-sammenhæng, (**S**), en paralleltoneart i d-mol, (**S**P), og G-dur-tonearten, (**D**), i e-mol, (**D**P); og omvendt. Det betyder imidlertid ikke, at de enkelte *akkord*-funktioner på samme måde har en parallelfunktion i lille-terts-afstand. Am kan ganske vist også siges at have en art tonikal funktion i en C-dur sammenhæng, (og til dels omvendt), men em har almindeligvis ingen dominantisk funktion i en tilsvarende sammenhæng, og termen DP (brugt om en *funktion*; molakkorden på III i dur eller durakkorden på det lave VII i mol) er i mange tilfælde decideret misvisende. Og nok så vigtigt: under alle omstændigheder dækker 'paralleliteten' i givet fald over noget andet end i tilfældet 'TP'.

Problemet er ikke mindst aktuelt, hvad angår SP i mol. Termen indikerer, at der skulle være en subdominantisk funktion, som er hjemmehørende på skalaens lave VI, men der er ingen musikalsk praksis, der retfærdiggør denne begrebslige parallelitet, og terminologien skaber den fejlagtige forestilling, at en A^{b}-akkord i en c-mol-sammenhæng har en funktion, der er sammenlignelig med en dm-akkord i en C-dur-sammenhæng. (At de to akkorder har identiske funktioner i hhv. c-mols og C-durs paralleltonearter, er en anden sag.) Betragter vi den almindeligt forekommende akkordprogression på en skalas I-VI-IV, vil parallellogikken tilskrive, at akkorderne forstås som T-TP-S, når konteksten er en durtoneart, mens den selv samme akkordforbindelse i mol forstås som T-SP-S. Akkorden i midten opfattes således i dur som tonikal, og i mol som subdominantisk, selv om den fungerer på stort set samme måde i de to sammenhænge[135]. Terminologisk er dette specifikke problem i nogen grad løst, fordi man har indført begrebet 'afledning' til netop denne type akkordprogression, men det rokker ikke ved problemets kerne.

Et fundamentalt problem er, at det ofte ignoreres, at der er væsentlige forskelle på de måder akkord-funktioner og tonearts-relationer fungerer på. Hvor der er tale om tonearter (og altså tonale forhold) er parallelbegrebet stort set uproblematisk[136]. I afsnittet om tonalitet vil der ganske vist blive præsenteret en række tilfælde, hvor andre termer end parallel-begreberne er mere dækkende, men principielt er der ikke metodiske problemer knyttet til parallelitet mellem tonearter.

---

[134] Funktionsbetegnelser, der angiver tonearter, sættes med fed, jf. oversigten i bilaget over anvendte symboler.

[135] En tilsvarende indvending findes f.eks. hos Hamburger/1950 s. 14.

[136] Jf. f.eks. Hamburger/1950 s. 14.

I de tilfælde, hvor harmonikken gør brug af funktioner, der er reelt knyttet til paralleltonearten, er der heller ikke problemer. Mest uproblematisk er dette naturligvis i forbindelse med modulation, hvor der vil være akkorder, der opfattes i begge tonale sammenhænge, men også i de utallige tilfælde, hvor paralleltonearten kortvarigt strejfes eller antydes (f.eks. i forbindelse med tonal 'fravigen', modulatoriske udsving eller bikadencering) er brugen af parallelbegreberne oplagt. Tilbage står imidlertid, at der stadig er ikke så få problemer knyttet til den måde parallelbegreberne ofte benyttes på. Det er specielt i de tilfælde, hvor en akkord i en ellers stabil tonal sammenhæng betegnes som en parallelfunktion, uden at den parallelle tonalitet er en klingende realitet. Dog er en del af denne type problemer blevet løst i kraft af den tilpasning og justering, som funktionsanalysen har været igennem.

For T's vedkommende er begreberne T-stedfortræder (T_{st}) og T-afledning (T_{af}) blevet integrerede elementer i analyseapparatet, og de løser en del af de metodiske problemer, man sloges med, da kun T-parallel-begrebet var til rådighed til at beskrive disse fænomener. Det bør også påpeges, at T_P så at sige kan etablere sig selv, mens termerne 'S_P' og 'D_P' kun giver mening, hvis T_P er etableret. (Næsten (!) på samme måde, som 'hr. Hansens hund' kun giver mening i den udstrækning, vi ved hvem 'hr. Hansen' er.)

Det er ikke så ofte, problemerne melder sig i forbindelse med D, men eksempelvis hvor III i dur optræder i forbindelse med tertsbeslægtede akkordprogressioner kan det være relevant at forholde sig til. Under alle omstædigheder resterer der stadig problemer i forbindelse med termen 'D_P' i dur, når den benyttes om en funktion, der ingen reel dominantisk funktion har. I denne afhandlings første hovedafsnit vil der præsenteres forslag til, hvordan nogle af de akkordforbindelser, hvor III indgår, mere adækvat kan tolkes (s. 116 ff. og s. 121 ff.).'D_P' i mol giver ikke mening overhovedet, bortset fra når der menes '(D) til T_P'.

For S'ens vedkommende er det stadig udbredt praksis at benævne II i dur som S_P, også i de mange tilfælde, hvor akkorden ingen relation har til paralleltonearten. Dét problem er både reelt og kompliceret og vil blive diskuteret længere fremme i teksten, bl.a. i ekskursen fra s. 82.

Hvis terminologien skal give mening, må det være rimeligt at forvente, at den akkord, der betegnes som en parallel til en anden funktion, optræder som en funktion i paralleltonearten (som skal være en klingende realitet på det pågældende sted i satsen eller fungere pr. analogi), og at den har en funktionel lighed med hovedfunktionen. Eksempelvis 'T_P' bør således dække over, at akkorden indgår i en harmonisk sammenhæng i paralleltonearten, og ~~er~~ at den har en tonikal funktion i hovedtonearten; og tilsvarende for S_P og D_P. Hvis en em-akkord optræder trokæisk mellem C og F i en entydig C-dur-sammenhæng og benævnes D_P, vil det være regulært misvisende, fordi a-mol ikke er aktiveret, og fordi akkorden ikke fungerer dominantisk.

Kritikken baseret på problemerne vedrørende parallelbegreberne er principielt relevant og rammer den praktiserede funktionsanalyses achilleshæl, selvom den i dag har mistet en del af sin tyngde. Disse problemer har en tendens til at dukke op i diverse teoretiske sammenhænge, og det betaler sig under alle omstændigheder at skærpe opmærksom-

heden omkring dem, men de giver ikke anledning til at sætte principielle spørgsmålstegn ved selve metoden.

* En anden kritiktype, der også ofte har principiel og generel karakter, er '**spekulativ-argumenterne**'. De bunder i den opfattelse, at funktionssystemet basalt set er spekulativt; at det er abstrakt og uden reel forbindelse til den musikalske praksis. Hos Jeppesen hedder det eksempelvis: *"Hele systemet er udviklet rent spekulativt, og kun ved ganske enkelte lejligheder og mere en passant har man henvist til, at iagttagelser fra den praktiske musik synes at bekræfte visse sider af systemet."*[137] Hvad angår systemets historiske oprindelse har Jeppesen delvist ret. At der indgik spekulative elementer i funktionsanalysens metodiske udvikling er indlysende såvel som problematisk (jf. s. 39). Det er imidlertid bemærkelsesværdigt, at Jeppesen vedgår, at *"den praktiske musik synes at bekræfte visse sider af systemet"*.

Metodens empiriske forankring i den dur/mol-tonale musikalske praksis ér imidlertid stærk, og den er tilmed blevet væsentligt styrket i tiden efter Riemann. Bestræbelserne op gennem 1900-tallet har for en stor dels vedkommende været koncentreret om at korrigere den Riemannske funktionsanalyse, så den kommer i overensstemmelse med den dur/mol-tonale musiks praksis. Det er i alt væsentligt lykkedes. Til gengæld kan det være på sin plads til stadighed at insistere på, at det er i den praktisk-musikalske forankring metoden finder sin berettigelse, og omvendt, at de spekulative elementer ideelt set helt bør elimineres. Øget opmærksomhed på dette aspekt tjener under alle omstændigheder til at undgå diverse metodiske vildveje.

* En beslægtet, men mere presserende, problemstilling knytter sig til, hvad man kan samle i kategorien, '**systemlogik-argumenter**'. De baseres på det forhold, at der kan opstå lovmæssigheder og logikker i analysesystemet, der er uden forankring i den musikalske praksis, men derimod er mere eller mindre tilfældige 'biprodukter' af selve systemet. Disse systemgenererede lovmæssigheder og logikker tillægges i nogle tilfælde fejlagtigt større værdi end de lovmæssigheder og logikker, der optræder i den konkrete musik. Til tider kan de tilmed danne basis for terminologier og analytiske tænkemåder, der ingen musikalsk berettigelse har.

Jeppesen nærmer sig fænomenet, når det f.eks. hedder: *"Den klassiske harmonilære* [er] *i hovedtankerne klar, klar som krystal.* [...], *men det er en naiv klarhed, mere en konstruktionernes end en kendsgerningernes klarhed."*[138] Heri ligger, at systemet ifølge Jeppesen nok er logisk, men at det til gengæld ikke er i overensstemmelse med den musikalske 'virkelighed'. Dén kritik kan ikke med rimelighed benyttes som principiel kritik af den funktionsanalytiske metode i almindelighed, men i visse konkrete tilfælde er den relevant på detailniveau. Det drejer sig

---

[137] Jeppesen s. 11. Se også s. 3. I det hele taget er Jeppesen meget kritisk overfor Riemann, om hvem han siger, *"at han* [...] *har skænket enhver musikvidenskabsmand, der har beskæftiget sig med ham, meget (nemlig originale, kostbare impulser), men også frarøvet meget (nemlig kostbar tid.)"* (Ibid. s. 10). Ifølge Jeppesen manglede Riemann *"i ganske påfaldende grad sans for realiteterne"* og opstillede teorier som *"i musikalsk henseende* [var] [...] *indlysende umulige."* (Ibid.)

[138] Jeppesen s. 14. Det bør stadig erindres, at emnet for Jeppesens foredrag ikke er funktionsanalysen isoleret set, men 'den klassiske harmonilære', som i hans forståelse indbefatter funktionsanalysen, jf. s 53.

typisk om analogislutninger, hvilket dækker over, at man *"slutter fra, at der på visse punkter er lighed mellem to ting, til, at disse ting også i andre henseender må være lig hinanden."*[139]

Eksempler på sådanne metodiske fejlslutninger finder man bl.a. hos Jørgen Jersild; f.eks. i hans brug af begrebet 'alt'. I hans terminologi betyder 'alt' ikke 'altereret' på samme måde, som det bruges i nærværende tekst og de fleste andre steder, men benyttes om et fænomen, der er alment (aner)kendt i forbindelse med dominantiske funktioner. Nemlig, at en dominant-septim-akkord kan omtydes til en (ufuldkommen og altereret) dominantisk funktion med funktionel grundtone i tritonusafstand fra den u-omtydede akkords strukturelle grundtone[140]. I Jersilds analyseapparat er denne egenskab appliceret ikke bare på D-funktionerne, men også på de to andre hovedfunktioner således, at alle akkorder/funktioner kan optræde i deres 'alt'-form. Det betyder, at eksempelvis en H^7 i en C-dur kontekst tolkes som en S_{alt}[141]. Dénne metodiske praksis har ingen basis i musikalske fænomener, men er ene og alene baseret på den analoge fejlslutning, at hvad der gælder for én af hovedfunktionerne, også må gælde for de andre, og han overser, at de dur/mol-tonale logikker, der betinger denne type alteration af dominantiske akkorder, er eksklusivt knyttet til netop denne funktion.

Endnu et eksempel fra Jersilds praksis skal nævnes. På s. 27 nederst[142] omtaler han en akkord, der kan tolkes som både S og D. Jersild argumenterer her med, at den, fordi den foregribes af en dominantiseret T, må være subdominantisk, da den ellers *"ville afstedkomme brud på følgen"*. (Således positionskategorises den pågældende akkordfølge ikke som 4-2-2, men 4-3-2) Forestillingen om en 'rigtig akkordfølge' – eller 'den regelrette kadencering', som det hedder på s. 13 – er dét, der betinger hans analyse og kategorisering af den pågældende akkord. Han kan for så vidt have ret i, at akkorden fornemmes subdominantisk, som den indføres i den pågældende sammenhæng (og dominantisk i dens videreførelse), men det er ikke pointen. Det metodiske problem er, at der lægges mere vægt på systemets lovmæssigheder end på den musikalske praksis. Paradokset understreges, når Jersild andetsteds gør opmærksom på forbindelsen T_D-D, som en art plagal og ikke ualmindelig funktionsforbindelse[143,144].

En del af de 'parallelproblemer', der blev præsenteret på s. 57 ff., er også resultatet af systemgenererede analogislutninger. Hvis f.eks. VI i mol skematisk betegnes 'S_P', er det netop pga. af en tilsyneladende parallelitet, som imidlertid kun er et biprodukt af selve systemet;

---

[139] Formuleringen er lånt fra artiklen om 'analogi' i DSDE. Analogislutninger er i øvrigt et argumentatorisk problem, man ikke sjældent støder på i den musikteoretiske faglitteratur. Det vil der være eksempler på i det følgende.

[140] Se evt. s. 81

[141] F.eks. Jersild/1970 s. 44-45 og tabellen s. 126. Om hans brug af 'T_{alt}' se s. 48, 86 og 87.

[142] Jersild/1970.

[143] Ibid. f.eks. s. 108. Jersild benytter analysetegnet 'D_S'i betydningen 'dominant-til-subdomiant' for den dominantiserede akkord på I.

[144] Jersild laver den samme fejl flere steder. F.eks på s. 37 nederst: en given akkord kan tolkes som enten tilhørende kategori 3 eller 2 og på den baggrund er der (ifølge Jersild) tvivl om, hvorvidt der er tale om en S eller D. Med henvisning til positionskategorisystemets interne logikker konkluderes det, at den pågældende akkord tilhører kategori 2 og derfor må være en dominant. Der er i øvrigt tale om D^b før en G^7 i en C-dur kadence, som helt uproblematisk kan tolkes som en regulær S_n.

ikke fordi subdominanten i praksis optræder på $^{\flat}$VI i mol. Også den 'duale mol-teori' må i sin helhed forstås som en systemlogisk konstruktion, hvis altdominerende problem er, at den ingen basis i den musikalske praksis har, jf. s. 43 ff. (Se evt. også note 84.)

* '**Kompleksitets-argumentet**' udspringer af det synspunkt, at funktionssystemet fremstiller harmonikken mere kompliceret, end den egentlig er. Synspunktet synes at være, at den klingende, 'oplevede' musik er 'enklere' end den bliver fremstillet i funktionsanalyserne.

Det kommer f.eks. til udtryk, når Rischel i en diskussion om den rette analyse af en given akkordprogression, stiller det ledende spørgsmål: *"Er forklaringen simpelthen den, at forløbet er så enkelt, at funktionsangivelserne umiddelbart må forekomme unødvendigt komplicerede?"*[145] eller senere i samme tekst skriver, at "[...] *når uoverskuligheden bliver så stor, skyldes det, at mediantakkorderne ikke blot kan beskrives som afledt af tonika, men også udfra subdominant eller dominant."*[146] Problemet med denne type argumenter er, at 'overskuelighed' vægtes højere end stringens og højere end ambitionen om størst mulig 'korrekthed'. Hvis den musikalske proces i en konkret given sammenhæng implicerer f.eks. en art mediantisk afledning fra S eller D, må en terminologi, der illustrerer dette, være at foretrække[147].

At funktionsanalyser i nogle sammenhænge vitterlig fremstiller visse forhold unødigt komplicerede, skal ikke afvises (jf. min egen kritik af Høffding/1933 på s. 44), men grundlæggende vender argumentationen tingene på hovedet. Ikke mindst, når der er tale om romantisk musik, er det en præmis, at de harmoniske og tonale forhold kan være komplekse og mangetydige. Derfor kan analyser, der behandler eller anskueliggør disse forhold, også være komplekse. At musikken ved 'almindelig lytning' – hvad det så end er – kan fremstå enklere, end den gør ved en detaljeret analyse, er en præmis, der ingen relevans har som metodekritik[148]. Funktionsanalyse og tilsvarende analysemetoder benyttes som oftest reduktivt til at anskueliggøre systematikken i mangfoldigheden (hvorved de 'enklere', fundamentale strukturer træder frem; jf. f.eks. grammatikken), men de benyttes vel at mærke også med det omvendte formål: at anskueliggøre de komplicerede relationer eller strukturer, der kan optræde under den 'umiddelbare' overflade[149].

I Orla Vinthers, i øvrigt fortrinsvis positive, anmeldelse af Larsen/Maegaard kritiserer han, at en tonal position (es-mol-passagen fra. t. 77) i *Tristan*-forspillet analyseres som **T**$_{PVPV}$[150]. Det er, mener Vinther, *"en konstrueret navngivning, der intet forklarer."*[151] Konkret går kritikken altså på, at Larsen/Maegaard forfalder til deskription – frem for tolkende analyse – men bag dette ligger givetvis, at anmelderen finder **T**$_{PVPV}$-tolkningen unødigt kompliceret. (Der ligger iøvrigt også et 'spekulativ-argument' i at betegne analysen som 'konstrueret'.) Jeg er helt

---

[145] Rischel/1988-89 s. 115

[146] Ibid. s. 122

[147] At jeg som Rischel er kritisk over for brugen af mediantbegreb, er en anden sag; mere om det senere.

[148] Med mindre man vil reducere analysen til udelukkende at vedrøre det enkeltstående, subjektivt oplevede.

[149] Sættes problemstillingen lidt på spidsen, kan det at kritisere funktionsharmonisk analyse (af f.eks. et stykke romantisk musik) for at være for kompliceret, sammenlignes med at kritisere Linné for, at biodiversiteten er for stor eller kritisere grammatikken for, at tysk har for mange uregelmæssige verber.

[150] Larsen/Maegaard s. 157 ff.

[151] Vinther/1981 s. 120.

uenig i Vinthers kritik og vil senere uddybe det perspektivrige i netop denne type tonal analyse (bla. fra s. 228). Her og nu skal det kun nævnes, at den pågældende passage indgår i en større tonal konstruktion sammen med **Tv**, **Tp** og **Tpv**, og det er netop i denne sammenhæng, at tolkningen '**Tpvpv**' er relevant og præcis[152].

I praksis kommer argumentationsmåden ofte i brug, når analyser bliver præsenteret enten meget komprimeret og/eller meget detaljeret. Det vil dog typisk være et fremstillingsmæssigt problem (eller resultat af dårligt analysearbejde) og ikke et principielt metodeproblem. I Jersild/1970 er mange definitioner og kategoriseringer uklare og/eller inkonsekvente. Derfor bliver flere af analyserne upræcise, og derfor kan de forekomme svært gennemskuelige. Hos Larsen/Maegaard er problemet sine steder en overordentlig komprimeret disponering af teksten, hvorfor mange forhold fremstår unødvendigt komplicerede[153]. Ingen af de to forhold kan benyttes som principiel metodekritik, men mangelfulde eller upræcise definitioner og/eller mangelfuld fremstilling fører naturligvis ofte til tvivlsomme resultater.

* **'Forenklings-'** eller **'utilstrækkeligheds-argumenterne'** er en art modpol til den ovenstående argumentation og udspringer af den opfattelse, at funktionssystemet i urimelig grad forenkler eller simplificerer de harmoniske forhold. Først og fremmest møder man det argument, at reduktionen fra de mangfoldige akkordstrukturer til kun tre hovedfunktioner er et problem. Eksempelvis Rischel har det synspunkt, at "*Funktionsteoriens forsøg på at aflede alle andre trin af I, IV og V, eller sagt på en anden måde, forsøget på at beskrive alle harmoniske forbindelser udfra en normalkadence, fører [...] til urimeligt indviklede betragtninger*"[154]. Et andet sted hedder det kort og klart: "*Den grundlæggende fejltagelse er de tre "hovedfunktioner", af hvilke alt andet skal afledes.*"[155] (Det er i øvrigt tankevækkende, at man hos f.eks. Rischel kan møde 'forenklings-argumenterne' side om side med 'kompleksitets-argumenterne'.)

Også dette argument er principielt forfejlet. Funktionsanalysen er grundlæggende set, og som analysemetoder er flest, reduktiv, og et af analysens formål er, som nævnt, at begrebsliggøre systematikken i mangfoldigheden. Empirisk beskæftigelse med den dur/mol-tonale musik viser, at en, endog overordentlig stor, majoritet af de akkordiske fænomener, der anvendes på så mangfoldige måder, helt uproblematisk lader sig rubricere i disse tre funktionelle hovedkategorier, og at de allerfleste (men ikke alle!) harmoniske forbindelser i dur/mol-tonal musik er variationer af det, Rischel betegner en 'normalkadence'. Desuden er de funktionsanalytiske praksisformer, der med tiden er etableret, så rummelige, at man på forskellig og adækvat vis kan håndtere størstedelen af de akkorder og akkordforbindelser,

---

[152] I anmeldelsen fremhæver og roser Vinther eksplicit bogens sproglige og fremstillingsmæssige kvaliteter. F.eks. hedder det, at "*Den sproglige udformning af bogen forekommer overordentlig gennemarbejdet*" og at den forener "[...] *høj faglig standard med pædagogisk anskuelighed og klarhed,* [...]"(s. 115). Larsen/Maegaard fortjener ros af mange grunde, men sidstnævnte, mener jeg ikke, er en af dem. Hvis Larsen/Maegaard havde redegjort for den processuelle logik (se senere), der er på spil, ville Vinther muligvis have været mindre kategorisk i sin afvisning af den pågældende analyse.

[153] Man kunne f.eks. nævne afsnittet "Forbindelser over 0-12 kvinter" (s. 41 ff.), som er mere end almindeligt komprimeret, og et begreb som 'substansaffinitet', der ellers ofres en del opmærksomhed og som bærer væsentlige pointer, bliver aldrig stringent og klart defineret. Se evt. også note 152.

[154] Rischel/1984 s. 149.

[155] Rischel/1989 s. 113. Se evt. også s. 111.

der af forskellige årsager ikke umiddelbart lader sig indpasse i den funktionsanalytiske (kadence)forståelse. Et oplagt eksempel er kvintskridtsekvensen, der er genereret af logikker, der kendes fra den tonale kadence, men som kommer til udtryk i akkordprogressioner, hvor nogle akkorder dårligt lader sig beskrive med funktionsterminologien (mere om det på s. 153 ff.). Men at dette og lignende forhold bedre lader sig beskrive ved hjælp af trinterminologi (eller andet), er ikke et argument, der grundlæggende kompromitterer funktionsanalysen eller modsiger, at de mekanismer, som funktionstænkningen bygger på, i alt væsentligt er i overensstemmelse med meget grundlæggende og basale principper i den dur/mol-tonale musik. Desuden må man forvente af analytikeren, at den adækvate analysemetode kontinuerligt overvejes, således at funktionsanalysen ikke benyttes ud over dens begrænsninger. (Modsat f.eks. Jersilds *Voiles*-analyse, jf. s. 54 ff.) Når dette ikke sker, kan det til tider være en relevant kritik, at analysen forenkler i unødig grad, men i så fald er der snarere tale om dårligt analyse-arbejde eller -fremstilling, end om problemer knyttet til selve funktionsanalysen som metode[156].

Når det er sagt, skal det medgives, at en påfaldende stor del af de tekster om eller med funktionsanalyse, der i tidens løb er publiceret, er præget af forenklinger og en simplificeret metodik, men heller ikke dette kan man med rimelighed klandre selve metoden for.

* I forlængelse af det ovenstående skal den kategori, man kunne betegne '**pædagogik-**' eller '**formidlings-argumenterne**', omtales. De opstår i sammenhænge, hvor man relaterer de metodiske problemstillinger direkte til undervisningssituationer, eller på anden vis vægter dem på fremstillingsmæssige eller didaktiske præmisser. De tager derfor kun i beskedent omfang hensyn til, hvad der må anses for at være den mest korrekte, præcise og mest stringente måde at gribe et givent analytisk problem an på. Hensynet bliver i stedet, hvordan man konstruerer eller tilpasser et analyseapparat (eller en detalje i det) således, at det så uproblematisk som muligt fungerer i de pågældende formidlingsmæssige sammenhænge. Overvejelser af den type er selvfølgelig relevante og ofte påkrævede i forbindelse med pædagogisk arbejde, lige så vel som de er indlysende irrelevante i analytiske sammenhænge som den nærværende.

Et eksempel finder vi hos Nielsen/Jensen[157], hvilket i øvrigt er lidt overraskende, da denne tekst generelt er præget af både terminologisk stringens og metodisk reflektion. Her omtales forbindelsen I-III-IV i en dur-kontekst, og det konstateres, at III her ingen D-funktion har, men tværtimod er en art *'opadgående afledning'*. I forlængelse heraf hedder det: *"for at undgå et særligt analysetegn vælger vi blot at kalde III for D_P i denne specielle forbindelse."* Det pædagogisk formålstjenlige ved at vælge denne løsning kan diskuteres[158], men hvis man tilstræber en sproglig/logisk sammenhæng mellem akkordernes funktion og de termer, vi bruger om dem, er det i hvert fald en meget dårlig løsning. Akkorden har ingen dominantisk funktion,

---

[156] Noget lignende kan gøre sig gældende, hvis en alenestående harmonisk funktionsanalyse præsenteres som en fyldestgørende musikalsk analyse. Den vil i så fald fremstå utilstrækkelig og som en voldsom forenkling, hvilket imidlertid heller ikke anfægter funktionsanalysens relevans.

[157] Nielsen/Jensen s. 47.

[158] Udover at analysen er 'forkert', er den pædagogisk problematisk, fordi den er kontraproduktiv i forhold til at skærpe læserens/de studerendes metodeforståelse.

ligesom den intet har med paralleltonearten at gøre, jf. s. 59. Desuden kan den forholdsvis nemt forklares (hvilket også gøres i teksten), som en forlængelse af den tonikale funktion ikke ulig afledningsfunktionen. På s. 56 omtales III i en tilsvarende sammenhæng som 'T-forlænger opad', hvilket, sammen med 'opadgående afledning', er en langt mere regulær løsning, men i øvrigt er der en etableret tradition for at betegne denne akkord 'tonika-gennemgangsakkord'[159]. Alligevel tildeles funktionen et navn, der ikke beskriver, hvordan den fungerer i sammenhængen, men tværtimod indikerer en hel del ukorrekt om det. Der er her tale om systemgenereret – og misvisende – navngivning, som kun fremsættes af (tvivlsomme) pædagogiske grunde.

En særlig kryptisk argumentation finder man hos Rischel[160], der kritiserer Høffding og Larsen/Maegaard for, at deres symbolsystem er "*stort og vanskeligt at overskue*" (det er 'kompleksitets-argumentet' igen). Det fremstilles i første omgang negativt (uden tanke på om denne kompliceringsgrad er metodisk relevant i forhold til den musik, der analyseres), men i det videre hedder det: "*Ulempen herved må imidlertid afvejes imod den pædagogiske styrke der kan ligge i at hvert enkelt harmonisk fænomen identificeres med et specifikt symbol [...]. Således leder det meget komplicerede analysesystem (forhåbentlig) den studerende ind i musikken.*"[161] Analyse-systemet betragtes i første omgang som unødigt kompliceret, men det opvejes, mener Rischel, af en – kunne man tilføje: postuleret og meget tvivlsom – pædagogisk fordel. Her vendes argumenterne i usædvanlig grad på hovedet[162].

Dilemmaet mellem, på den ene side, en fremstillingsvenlig, enkel og entydig terminologi (og en tilsvarende enkel forståelse af de harmoniske forhold), der kan bruges til undervisning ikke bare af 1.-2.års-studerende på universiteterne, men også på seminarier, musikskoler, gymnasier mv., og, på den anden side, en metodisk konsistent ditto, der adækvat kan appliceres på de ofte komplekse, tvetydige og spidsfindige forhold, som ikke mindst 1800-tallets musik udfordrer musikanalysen med, har haft gennemgribende betydning for funktionsanalysens udvikling. Der er tale om to forskellige, hver for sig vigtige og komplicerede udfordringer, men vægtningerne i den danske fagtradition har for en meget stor dels vedkommende været til fordel for førstnævnte hensyn. Når Gunner Rischel lidt polemisk konstaterer, at "*der* [i hvert fald] *ikke* [kan] *sluttes direkte fra et læresystems systematiske stringens til dets pædagogiske værdi*"[163], kan man naturligvis kun give ham ret. Men et langt større problem – fra en musikvidenskabelig synsvinkel – er det modsatte: at man ikke kan slutte fra et systems pædagogiske anvendelighed til dets systematiske stringens og metodiske holdbarhed. Mange musikteoretiske vildveje og levedygtige uvaner er således opstået som følge af velmenende musikunderviseres forsøg på at simplificere ofte meget komplicerede forhold.

---

[159] Se f.eks. Larsen/Maegaard s. 33 ff.

[160] Rischel/1884 s. 147; se evt. også s. 143.

[161] Rischel/1984 s. 147.

[162] Det er tankevækkende, at Rischel tilsyneladende forestiller sig, at det funktionsanalytiske apparat, når det når en vis grad af kompleksitet, vil præsentere ét specifikt symbol for hvert enkelt harmonisk fænomen. Man kunne få den tanke, at han mener, at funktionsanalysen bliver deskriptiv, når det bliver tilstrækkelig kompliceret – og at dette skulle være en fordel.

[163] Rischel/1984 s. 147.

Det er desuden karakteristisk for mange af de musikvidenskabelige miljøer i Danmark, at metodiske og videnskabsteoretiske overvejelser ikke har været højt prioriteret. Det er der mange forklaringer på, men under alle omstændigheder har metodisk stringens ikke været et af fagets traditionelle adelsmærker; i hvert fald ikke historisk set.

* Der er to argumentationsmåder, man kun sjældent ser aktivt og eksplicit udfoldet, men som ikke desto mindre ofte ligger til grund for en række synspunkter. De betegnes her hhv. **'kronologi-'** og **'oprindelses-argumenterne'**. Videnskabsteoretisk har de deres udspring i 1800-tallet, hvor det blev almindeligt at forstå fænomener i kraft af deres oprindelse, jf. s. 22. Mennesket kunne/skulle forstås gennem udviklingslæren, og sprogvidenskaberne håndterede i vid udstrækning sprogene gennem genealogier (eksempelvis de indo-europæiske sprogs udvikling og de deraf fremkommende forskelle og ligheder indbyrdes imellem dem). På samme måde er det almindeligt at forstå og forklare ord gennem deres etymologi. (Det gør jeg selv ved flere lejligheder i nærværende tekst – f.eks. i min præsentation af affinitets-begrebet på s. 74 ff. – og denne lille ekskurs er ligeledes en redegørelse af et fænomens oprindelse!). 'Oprindelses-forklaringer' af denne art kan ofte være både tankevækkende og perspektiverende, men man bør holde sig for øje, at et fænomens oprindelse i sig selv intet siger om dets funktion eller betydning i en senere sammenhæng[164].

I forbindelse med funktionsanalysen baseres disse argumenter ofte på, hvornår i den musikhistoriske udvikling et givent fænomen er opstået. Det kan naturligvis i sig selv være interessant (f.eks. i musikhistoriske, stilanalytiske eller fagmetodiske diskussioner), men tankegangen bruges til tider til at forsvare ét fænomens relevans frem for et andet eller til at argumentere for en bestemt analyseterms berettigelse. Grundsynspunktet synes at være, at jo ældre (mere 'oprindeligt'), des større berettigelse. Det kan forekomme besnærende, og ofte er der da også en sammenhæng mellem, hvor gammelt et fænomen er (og derved hvor levedygtigt det har vist sig), og hvor konsistent det er, men der er ingen automatisk sammenhæng mellem, hvordan eller hvornår et givent fænomen er opstået, og hvilken funktion eller status det har i en senere sammenhæng.

Hos Jeppesen hedder det, at *"En betragtning af harmonikkens historie synes at godtgøre, at ikke – som man kunne antage det udfra funktionsteorien – hovedtreklangene er opstået først, og dernæst senere bitreklangene har udviklet sig af disse – tværtimod spiller bitreklangene i den ældre flerstemmighed ofte en lige så stor eller endnu større rolle end hovedtreklangene."*[165]. Hvad det sidste angår har han utvivlsomt ret, men det har ingen relevans i diskussioner om harmonisk analyse af dur/mol-tonal musik. Her spiller hovedtreklangene uomtvisteligt en større rolle end bitreklangene[166].

Et andet eksempel finder vi hos Rischel, hvor det bl.a. hedder: *"Der kan gives mange mærkelige teoretiske forklaringer på den forstørrede sekstakkord ("ufuldkommen vekseldominantakkord*

---

[164] Det kan således være interessant og tankevækkende, at 'minister' på latin betyder 'tjener' eller at 'pastor' betyder 'hyrde', men det har ikke (nødvendigvis) noget at gøre med, hvordan disse ord bruges i dag.

[165] Jeppesen s. 14-15.

[166] I øvrigt er distinktionen mellem 'hovedtreklange' og 'bi-treklange' et produkt af den dur/mol-tonale synsvinkel, og formuleringen i citatets sidste sætning viser, hvor påvirket af den moderne harmonik-tænkning Jeppesen var, også i hans håndtering af renæssancemusik.

med sænket kvint"); den musikalske (og musikhistoriske) kendsgerning er, at den er en skærpelse ved ledetone, hævet 4. trin, af moltonalitetens stærkeste virkemiddel, halvtonetrinnet fra 6. trin ned til 5., dvs. det er mols subdominant-sekstakkord, as-c-f, som altereres til as-c-fis."[167] Diskussionen, om hvordan den pågældende akkord rettelig bør forstås, er ikke væsentlig på dette sted, men det er til gengæld argumentationen. Hvorvidt parentesen omkring "*og musikhistoriske*" har til hensigt at nedtone eller fremhæve kan man kun gisne om, men at slå på den 'musikalske kendsgerning' er tom retorik. Det er derfor 'musikhistorie-argumentet' (lig 'oprindelses-argumentet'), der skal bære argumentationen, og et fænomens oprindelse kan, som tidligere nævnt, ikke i sig selv bruges som argument for, hvordan det fungerer i en senere kontekst. Selv hvis Rischel havde ret i, at den pågældende funktion i sin oprindelse er et produkt af en alteration af en subdominantisk funktion, er det ikke i sig selv et gangbart argument for, hvordan den fungerer i en senere stilkontekst[168].

* Ovennævnte argumentationsformer er ofte mere eller mindre direkte koblet sammen med, hvad der her er kaldt '**naturlighedsargumentet**'.

I dagligdags tale bruges glosen 'naturlig' almindeligvis om det, der opfattes som 'sundt' eller 'rigtigt', og har reelt meget ofte betydningen 'i overensstemmelse med gældende normer'. En anden, mere stringent, sprogbrug skelner mellem 'kultur' og 'natur', hvorved ikke så få af de ting, der ifølge den første definition var 'naturlige', bliver 'kulturlige' (kulturskabte); og dermed jo 'unaturlige'[169]. Når disse betydningsforskelle nævnes, er det fordi forestillinger om, hvad der er 'naturligt' af og til sammenkædes med forestillingen om, at de musikalske forhold kan/bør føres tilbage til fysiske forhold, til 'naturen'[170]. Selv hos teoretikere, der ikke deler denne opfattelse, bliver tanken til tider formuleret som et ideal, en utopi. F.eks. Jeppesen"[...] *føler det som personlig smerte, ikke at kunne tro på muligheden af et enheds-musikteorisystem, baseret på natur-resultater."*[171] Konkret kommer tankegangen bl.a. til udtryk i div. forsøg på at etablere en systematisk kobling mellem akkorderne, som de optræder i musikken, og overtonerækken. Hele den duale tænkning udspringer heraf og i nyere tid har f.eks. docent Peter Wang forsøgt at genetablere denne kobling - i mine øjne helt forgæves[172].

Overordnet set bunder argumentationsformen i en ide om, at det der umiddelbart kan føres tilbage til 'naturen' – f.eks. til overtonerækken – har en særlig forrang. Der skal ikke herske tvivl om, at der vitterlig er musikalske fænomener, der i deres oprindelse kan føres

---

[167] Rischel 1989 s. 120 ff.

[168] I øvrigt er alteration af netop IV det, der almindeligvis skiller S fra DD, og Rischel underbygger derfor DD-tolkningen, selvom det åbenlyst er utilsigtet. (Citatet kunne for så vidt fortsættes: "Funktionen ændres således til en ufuldkommen vekseldominant og as'et omtydes til dennes sænkede kvint".)

[169] Landbrug er ifølge denne sprogbrug et kulturelt fænomen (og for så vidt unaturligt), men mange mennesker oplever (specielt økologisk) landbrug som noget naturligt i modsætning til f.eks. byliv, industriel aktivitet og lign.

[170] Koblingen mellem musik og 'natur' kan man møde gennem hele musikkens kendte historie. Tankegangen kan føres tilbage til den antikke musikteori, og den var dominerende ved de middelalderlige universiteter (om end typisk i en teologisk kontekst), men i den moderne udformning har den sin oprindelse i oplysningstiden og blev styrket med positivismen.

[171] Jeppesen s. 15

[172] Hans lille afhandling *Affinitet og Tonalitet. En analyse af dur-mol-tonalitetens grundspørgsmål* (Aalborg Universitets forlag, 2000; herefter forkortet 'Wang') er helliget dette emne. (Wang er cand.phil. fra Århus Universitet og fra 1973 docent ved Nordjysk Musikkonservatororium, hvor han også har været rektor i en årrække.)

tilbage til en mere eller mindre direkte relation til denne 'natur'. At f.eks. oktaven gennem hele musikhistorien – og vel i de fleste kulturer – er blevet behandlet som konsonans, og at dette interval har de simpleste svingningsrelationer, er næppe et tilfælde. Ikke desto mindre er der en lang række forhold, der taler imod denne 'musik'<>'natur'-kobling. Her skal blot nogle enkelte nævnes[173].

Den vestlige civilisation har gennem tiden været præget af forskellige grader af etnocentrisme. I denne selvforståelsesramme kunne man et godt stykke op i det 20. årh. opfatte den vestlige kunstmusik som det højeste udviklingstrin i den musikalske verden. Heri ligger også en forestilling om denne musik som den mest 'naturlige' både i betydningen 'i overensstemmelse med naturen' og i betydninger som 'rigtig', 'sund', 'uomgængelig' og – ikke mindst – 'civiliseret'[174]. At det dur/mol-tonale paradigme kun var gældende indenfor den europæiske kulturkreds og først blev etableret i løbet af 1600-tallet, blev ikke opfattet som et problem for dette synspunkt. Den vestlige kunstmusik blev tværtimod opfattet som den musik, hvori de potentialer, der ligger gemt i 'naturen' (endelig) kom til udtryk. Ikke kun mekanismer som f.eks. kvint-, ledetone-, og fællestone-affinitet, men også div. stemmeføringsregler, dissonansbehandlingsmåder og formdannelser kan i forskellige sammenhænge ses beskrevet med henvisning til denne selvfølgelige 'naturlighed'.

Selv hvis man ville opretholde denne etnocentriske kunst- og kultur-forståelse (og ignorere musikken dels i Europa før barokken, dels udenfor den europæiske kulturkreds) er det i stigende grad op gennem det 20. årh. blevet vanskeligt at opretholde forestillingen om det dur/mol-tonale princips overherredømme baseret på, at det skulle være mere 'naturligt' end så meget andet. Først og fremmest har størstedelen af kunstmusikken i det meste af århundredet fungeret på andre harmoniske præmisser end dur/mol-paradigmet. Forsøges det 20. årh.s musik i den vestlige kulturkreds betragtet som et hele, er der nok adskillige stilistiske fænomener, der stadig i vid udstrækning er baseret på dur/mol-principperne, men der er desuden utallige, som konsekvent bryder med dem. De to, i øvrigt vidt forskellige, typer af harmonisk 'modalitet', vi møder i dele af rockmusikken (f.eks. hos The Beatles) og i den modale jazz (oftest eksemplificeret ved Miles Davis' *Kind of Blue*, og senere udfoldet af f.eks. John Coltrane fra begyndelsen af 1960'erne) er hverken mere eller mindre 'naturlige' end de harmoniske mønstre, vi møder hos Bach, Beethoven eller Brahms. Tilsvarende benytter bluestraditionen en harmonisk forbindelse (i trinterminologi betegnet 'V^7-IV^7'), der er i modstrid med adskillige grundprincipper i den dur/mol-tonale musik. Det gør naturligvis heller ikke bluesmusikken hverken mere eller mindre 'naturlig'. Det samme gælder selvsagt for de – meget forskelligartede – harmoniske og tonale fænomener, der møder os i

---

[173] Der skal desuden erindres om, at den 'natur', der oftest refereres til, reelt set er identisk med overtonerækken. Den opstår, når en streng eller en luftsøjle sættes i svingninger; typisk af mennesker(!). Det er således ikke de lyde, man almindeligvis kan høre flest af 'ude i' naturen – tordenskrald, vindens susen, hundeglam, raslende blade, cikadesang, havets brusen osv. – der er på tale. Tværtimod vil størstedelen af de lyde, der opstår spontant i naturen, typisk opleves 'ikke-musikalske' og i dén forstand uharmoniske.

[174] I øvrigt kan man også møde det diametralt modsatte synspunkt, at hele den vesteuropæiske musikkultur grundlæggende er 'unaturlig', mens diverse 'etniske' musikkulturer – bl.a. qua deres angivelige 'oprindelighed' (= oprindelighedsargumentet) – er udtryk for det 'naturlige'. Det er en helt anden historie.

f.eks. Weberns, Messiaens, Boulez', Ligetis eller Nørgårds musik. Dur/mol-tonaliteten er endegyldigt ophørt som (kunst)musikalsk paradigme, men mange elementer fra den fungerer i diverse kombinationer med andre harmoniske praksisformer[175, 176].

Man kunne så hævde, at forestillingen om det 'naturlige' stadig kunne opretholdes indenfor den dur/mol-tonale musiks egne historiske og stilistiske rammer. Det kan den muligvis også, men kun i den forstand, at der er en række musikalske forhold og fænomener, der *forekommer* os 'naturlige', uden at de derfor kan begrundes i den fysiske 'natur'. Man må derfor give afkald på argumentationer, der forsvarer diverse musik-teoretiske og -analytiske positioner på basis af mekanismer eller strukturer i 'naturen'; herunder overtonerækken.

Et eksempel på de problemer, der opstår, når man forsøger at opretholde musik<>natur-koblingen ses f.eks. hos Peter Wang, jf. note 172[177]. Meget kort fortalt går Wangs metode ud på at undersøge div. akkordforbindelsers 'affinitære' relation i en (delvis ny) betydning af 'affinitet', hvor to akkorders 'affinitet' afgøres af deres tilstedeværelse i den samme overtonerække[178]. Det medfører på den ene side, at han må etablere en meget omstændelig forklaring for at beskrive den umådelig almindelige harmonifølge T-S[179], og på den anden side at forbindelser f.eks. mellem +T og hhv. durakkorden på III, molakkorderne på III, VII og på det lave VII – ifølge Wang – er 'affinitære' (qua strukturer i overtonerækken)[180], til trods for at der ingen musikalsk praksis er for at sammenstille disse akkorder. Alene disse forhold indikerer vidtrækkende metodiske problemer, men Wangs grundlæggende problem er knyttet netop til relationen 'natur'<>'musik'. Selv hvis vi forudsætter, at hans iagttagelser vedrørende relationerne mellem akkorderne og det naturfænomen, vi kender som overtonerækken, er korrekte, står følgende afgørende spørgsmål tilbage: Når vi konstaterer, at visse akkordforbindelser er 'affinitære' qua mekanismer i overtonerækken – og i henhold til Wangs definition af 'affinitet' – men, at kun nogle af disse regelmæssigt benyttes i den dur/mol-tonale musik, og når vi samtidig konstaterer, at det (ikke kun i 'musik' i bred forstand og i al almindelighed, men også i den dur/mol-tonale og ikke mindst den romantiske) er almindeligt at benytte akkordforbindelser, der ikke er 'affinitære' (i henhold til samme

---

175 Kombinationen af dur/mol-tonale-elementer med ikke-dur/mol-tonale er karakteristisk for en overordentlig stor del af musikken fra begyndelsen af 1900-tallet og frem, og er i sig selv – selvom utallige dur/mol-elementer benyttes vidt og bredt – et radikalt brud med den dur/mol-tonale harmoniks paradigmatiske status.

176 Man kan møde det synspunkt, at pentatonik skulle være særligt 'naturligt' eller 'oprindeligt', hvilket bl.a. skulle bekræftes i det angivelige forhold, at alle folkelige musiktraditioner har en kerne af pentatonik. Hvorvidt der er belæg for den påstand, er under alle omstændigheder uden relevans i forbindelse med dur/mol-tonal musik. Alene de uundværlige ledetoner og den helt centrale betydning skalaens IV og VII har i denne sammenhæng, gør at regulær pentatonik – uanset hvor 'naturlig' eller ' oprindelig' den i øvrigt måtte være – her er et fremmedelement.

177 Wang har ikke samme status for denne afhandlings metodiske diskurs som de teoretikere, der ellers bliver refereret til – på forskellig vis Høffding, Hamburger, Jersild, Maegaard, Vinther m.fl. – og vil ikke blive nævnt i det efterfølgende. Når han fremhæves her, er det fordi han meget eksplicit repræsenterer det synspunkt, der kritiseres.

178 *"To klange er affinitære, såfremt der eksisterer en overtonerække, de begge assimilerer; i så fald er de affinitære i denne overtonerække."* Wang s. 49.

179 F.eks. ibid. s. 62 ff. (Selv om det muligvis ikke er helt loyalt over for forfatteren, er det fristende at citere følgende passus: *"Læg mærke til at subdominanten – ifølge denne opfattelse – ikke eksisterer, før kadencen er spillet til ende. Subdominanten kan altså ikke i fysisk forstand "høres", da de spændinger, der netop gør den til subdominant, først er skabt, når det hele er forbi."* S. 64)

180 F.eks. ibid. s. 50.

definition), hvilke konsekvenser får det så for den harmoniske analyse? Svaret er: "Ingen." I bedste fald kan Wangs metode bruges til at bestemme, hvilke musikalske akkordforbindelser, der har størst lighed med strukturer i overtonerækken. Men disse observationer kan intet sige om, hvad der betinger akkordforbindelserne i en Bachkoral, en Beethovensymfoni eller en Wagneropera. At undersøge hvilke akkordforbindelser, der er affinitære i Wangs betydning, og hvilke der ikke er, er slet og ret musikanalytisk irrelevant.

Til de mere elementære og tungtvejende argumenter imod den metodiske musik<>natur-kobling hører, at den dur/mol-tonale musik er uløseligt knyttet til den ligesvævende stemning (om man så i øvrigt opfatter den som en konsekvens af eller en forudsætning for systemets udvikling, er mindre væsentligt). Den ligesvævende stemning er basalt set 'unaturlig' i den forstand, at den – uanset hvor selvfølgelig og 'naturlig' den forekommer os – er en teknologisk og kulturelt betinget konstruktion, og argumentatoriske koblinger mellem dur/mol-tonal, musikalsk praksis og overtonerækken er derfor alene af denne grund metodisk problematiske.

Igen kan Wangs afhandling tjene til illustration. Flere steder slår han sig – forståeligt nok – en del i tøjret for at komme uden om de problemer, der er forbundet med den ligesvævende stemning. I den forbindelse fremsættes i hans sammenfatning følgende tanke om tasteinstrumenters stemning: "*Det kan* [...] *ikke udelukkes, at anslagets følsomhed, klangenes stilling, beliggenhed og fordobling mv. bidrager til, at klaverets strenge bringer hinanden i harmonisk medsvingen, således at klaveret faktisk spiller rent, eller – i det mindste – renere, end dets stemning tilsiger.*"[181] Udover at den er aldeles spekulativ, påkalder tankegangen sig kritik pga. ideen om, at en eller anden – må man formode 'naturlig' – mekanisme eller 'kraft' skulle indvirke på strengene, således at den ligesvævende stemnings falskheder (som vel at mærke er en forudsætning for den dur/mol-tonal harmonik – hvilket Wang da også pointerer på de følgende sider) kontinuerligt tilpasses den 'naturgivne' stemning (som er uforenelig med den dur/mol-tonale harmoniks virkemåder). Tankegangen synes således at være, at den dur/mol-tonale harmonik tillempes 'naturens' stemning, og derved ophæver den ellers så åbenlyse modsætning[182, 183].

Fælles for de problemer, der knytter sig til koblingen mellem musik og natur er, at de ikke ser musikken som det kulturelle fænomen, den er. Den erkendelse, at den musikalske praksis er uløseligt bundet i tid og sted (forskellige stemningssystemer og forandringer i distinktionen mellem konsonans og dissonans er blot to eksempler), er en forudsætning for metodisk konsistent musikanalytisk arbejde, og må altid holdes for øje; ikke mindst når det er funktionsanalyse, der er på tale.

---

[181] Ibid. s. 159.

[182] Man kan også tilføje, at Wangs formulering (muligvis utilsigtet) sætter fokus på, at det at 'spille rent' er højst relativt. Den teknisk set falske, ligesvævende temperatur lyder 'ren' i de flestes ører, mens den meste dur/mol-tonale musik lyder falsk, hvis den spilles på instrumenter, der er stemt 'rent'.

[183] Det er i øvrigt slående, at Wang betoner sit fænomenologiske/hermeneutiske udgangspunkt (f.eks. s. 10-13; se også hans note 5 på s. 163), samtidig med at ambitionen for hans afhandling er et forsøg på at afstemme og begrunde delelementer i det kulturbetingede fænomen, den dur/mol-tonale musik er, i det naturfænomen overtonerækken er.

* Til sidst skal **'koral-argumenterne'** kort nævnes: Det er ikke ualmindeligt at henvise til forhold i den enkle, firestemmige koral-disciplin, når div. teoretiske detaljer diskuteres. Denne og tilsvarende satsdiscipliner er ret beset kunstige og konstrueret med didaktiske og teoretiske formål for øje. Til gengæld er den 'enkle koral' konstrueret på basis af principperne i de dur/mol-tonale logikker, og den er som sådan en forholdsvis vellykket konstruktion. Det er derfor relevant at referere hertil, hvis man vil trække på almene erfaringer, hvad angår funktionsfølger, stemmeføring, dissonansbehandling, fordoblingspraksis og lignende indenfor dette paradigme. På den anden side er den udtryk for en art stilistisk 'indkogning', og de harmoniske rammer som 1800-tallets komponister arbejdede indenfor var på adskillige områder langt videre og derfor usammenlignelige med koralsatsens. Under alle omstændigheder må man ikke begå den fejl at betragte de enkeltfænomener, vi kan udskille som 'koral-regler', som mere 'naturlige' eller 'rigtige' end så meget andet; jf. ovenstående.

I dette og de foregående afsnit er forskellige aspekter af den faglige diskurs vedr. funktionsharmonik og -analyse blevet præsenteret og kommenteret. Herigennem er også afhandlingens metodiske positionering på en række områder kommet til udtryk, men på de næste sider skal de væsentligste pointer desangående alligevel afslutningsvis nævnes i præciseret form.

Metodisk positionering

De grundlæggende metodiske præmisser for afhandlingens arbejde er følgende:

- Funktionsanalysen er først og fremmest – som principielt alle analysemetoder – reduktiv.
- Den moderne funktionsanalyse er funderet på og udledt af mekanismer i den dur/mol-tonale musik, som den er overleveret i den konkrete kompositoriske praksis – i 'musikhistorien' – og det er i denne kontekst, analysemåden i første omgang finder sin metodiske berettigelse.
- Da funktionsanalysen er et produkt af den dur/mol-tonale musik, bør metodiske overvejelser baseres på fænomener, der er forankret i den musikalske praksis, ikke i abstrakte eller ideale forhold.
- Den dur/mol-tonale musik – og de mekanismer, der karakteriserer den – er et kulturelt fænomen og bør teoretisk og analytisk behandles som sådant. Tilsvarende er funktionsanalysen et redskab til håndtering af dette kulturfænomen.

Det er desuden opfattelsen, at der så vidt muligt bør tilstræbes kongruens mellem, på den ene side, den måde vi tolker fænomenerne, og, på den anden side, de konnotationer de begreber, vi bruger om dem, har. Først og fremmest bør man naturligvis undgå sprogbrug, der er forstyrrende eller decideret misvisende. Dette gælder ikke mindst den konkrete terminologi, således at termer, der sprogligt indikerer et andet indhold, end der lægges i dem, bør undgås. (Hvis man eksempelvis betegner en akkord, der hverken er dominantisk eller knyttet til paralleltonearten 'D$_P$' er det meningsforstyrrende og misvisende.)

Som med al anden videnskabelig praksis gælder det, at 'den gode analyse' ikke kendes på resultatet, men på den stringens og saglighed, hvormed den gennemføres. (I

hvilken udstrækning og i hvilke sammenhænge den så i øvrigt er relevant, formålstjenlig, befordrende for oplevelsen af eller indsigten i musikken, eller noget helt femte, det er en anden sag.)

Det er en præmis for denne afhandling, at funktionstænkningen og den analytiske praksis, der er blevet etableret i forlængelse heraf, i sin essens har greb om de centrale strukturer i de harmoniske og tonale mekanismer, der danner skelettet i såvel den musik, der skal behandles i det følgende, som den romantiske musik generelt. Det skal desuden understreges, at funktionsanalytisk aktivitet i særlig grad kommer til sin ret netop i forbindelse med den romantiske harmonik. Fra slutningen af 1700-tallet og op gennem 1800-tallet ændrer de harmoniske og tonale parametre langsomt, men sikkert status fra først og fremmest at have en underordnet, 'bagvedliggende' funktion til at få en stadig større selvstændig og fremtrædende plads, jf. bl.a. s. 20 ff. Dette forhold har betydning for funktionsanalysens rolle i den musikalske analyse. I analyser af barok og wienerklassisk musik vil funktionsanalysen i mange tilfælde finde sin berettigelse som støttedisciplin for analyser af f.eks. form, melodik eller satsteknik, mens funktionsanalyse i sig selv kun sjældent vil åbenbare bemærkelsesværdige eller analytisk signifikante strukturelle, kompositionstekniske, betydningsbærende eller æstetiske forhold i det givne værk. I romantikken derimod er tendensen, at de harmoniske og tonale fænomener får større selvstændig betydning, og at mange komponister i denne periode i særlig grad udforsker og udfolder netop de harmoniske og tonale virkemidler i deres musik. Funktionsanalysen kan derfor her med fordel indtage en anderledes central rolle i den musikalske analyse. I mange tilfælde vil en teknisk analyse af en romantisk sats fremstå mangelfuld, hvis ikke der på tilfredsstillende vis er redegjort for de harmoniske og tonale forhold.

Funktionsanalysen står i dag til rådighed som et adækvat metodisk fundament for harmonisk og tonal analyse. I detaljerne er der imidlertid stadig mange forhold, der fortjener justeringer og kritiske kommentarer, og ikke mindst i forbindelse med analyser af de harmoniske forhold i romantisk musik i almindelighed, og de tonale relationer heri i særdeleshed, er der stadig behov for videre overvejelser og faglige diskussioner.

Den funktionsanalytiske betragtningsmåde er en præmis for det følgende arbejde, og analysemetodens relevans vil ikke blive diskuteret yderligere. Til gengæld vil adskillige detaljer og nuancer i analyseapparatet blive diskuteret løbende gennem hele teksten. Det er mit ubeskedne håb, hermed at kunne medvirke til i det mindste nogle få af føromtalte justeringer.

I den konkrete udformning af analyseapparatet læner jeg mig først og fremmest op ad den tradition, der er etableret hos Maegaard til dels som en videreførelse af Høffding. Desuden hverken kan eller vil jeg sige mig fri fra den faglighed, jeg selv er rundet af, og i den forbindelse skal jeg, udover Svend Westergaards lærebog, nævne den undervisning og inspiration, jeg i tidens løb har modtaget først og fremmest fra Henning Nielsen, Orla Vinther og især C. C. Møller. (For alle eventualiteters skyld skal det endnu engang anbefales, at man orienterer sig i oversigten over anvendt terminologi og anvendte symboler sidst i bilaget inden læsning af tekstens hovedafsnit.)

Harmonik

Mens begrebet 'tonalitet', som vi senere skal se, er af en forholdsvis ny dato, kender man 'harmonik' helt tilbage fra den antikke musikteori, og al musik, der benytter sig af samklange, har for så vidt et harmonisk aspekt. En redegørelse for begrebets utallige betydninger i alle de forskelligartede musikhistoriske og -teoretiske sammenhænge, hvor det kommer i brug, ligger udenfor denne afhandlings rammer, og der skal derfor kun gøres nogle få overordnede bemærkninger til harmonikbegrebet i en dur/mol-relateret kontekst.

Hvor emnet er musik fra den dur/mol-tonale periode, kunne man fristes til at definere harmonik som dét, og kun dét, der beskriver eller har at gøre med relationer mellem de enkelte akkorder[184]. Imidlertid er disse relationer, og dermed akkordernes funktion, betinget af de forudgående og efterfølgende harmoniske begivenheder. Der er tradition for at tale om 'den harmoniske syntaks'. Bag forestillingen om en harmonisk syntaks ligger – udover den åbenlyse reference til sproglige/grammatiske strukturer – at den enkelte akkord opleves i kraft af den overordnede harmoniske sammenhæng, den optræder i. Det er blevet omtalt i det foregående, men her skal kort erindres om:
- at den enkelte akkord er funktionelt betinget af den toneart, den optræder i,
- at de forudgående akkorder er afgørende for den måde, vi oplever en akkord på, samt
- at den enkelte akkord i mange tilfælde fungerer funktionelt forskelligt i den måde, den indføres på, og den måde, den videreføres på; udover at den har sin strukturelle 'egenværdi'.

Når disse forhold vedrørende den harmoniske syntaks tages i betragtning, er det indlysende, at en definition af 'harmonik', der begrænser sig alene til relationerne mellem de enkelte akkorder to og to, er for snæver. Begrebets genstandsfelt må omfatte relationerne mellem akkorder i mindre enheder; almindeligvis á tre, fire eller fem funktioner. I praksis vil det sige, at harmonikken – når analyseobjektet er europæisk kunstmusik i perioden fra og med barokken til den tidlige modernisme – beskæftiger sig med fænomener knyttet til den tonale kadence; herunder diverse forbindelser på kadencefunktionerne, f.eks. plagale og autentiske hel- og halvslutnings-dannelser[185], udvidelser og variationer af den tonale kadence (afledningss-, stedfortræder- og variantfænomener f.eks.), samt forskellige typer af harmoniske sekvenser. Hertil kommer relationer mellem akkorder, der ikke (umiddelbart) kan

---

[184] 'Harmonik' bruges undertiden næsten synonymt med 'harmonilære' og kommer derved også til at omfatte f.eks. intervallære og teorier om akkordernes opbygning. (Hos Westergaard s. 7 hedder det eksempelvis, at *"harmonilæren* [...] *især handler om det harmoniske, d.v.s. om akkordernes (samklangenes) opbygning og forbindelse med hinanden* [...]".) Kendskab til akkordopbyning og lignende er naturligvis en forudsætning for at beskæftige sig med harmoniske og tonale relationer, såvel som for at beherske den funktionsharmoniske analyse, og visse begrebslige og indholdsmæssige overlap mellem 'harmonik' og 'harmonilære' er da heller ikke urimelige. I det følgende vil 'harmonik' dog primært blive brugt i den betydning, der ikke rummer de lidt mere elementære kundskabsområder.

[185] Når der flere gange er gjort en pointe ud af den tonale kadences centrale funktion i den dur/mol-tonale musik, må det ikke overskygge, at det er meget almindeligt, at D eller S hver for sig optræder i forbindelser med T. At T-S-D-T udgør grundmønstret modsiger således ikke, at forskellige variationer af T-D-T eller T-S-T er meget brugte vendinger.

relateres til den tonale kadence eller til de gængse affinitetslogikker. De sidstnævnte typer akkordforbindelser bliver mere og mere udbredt i slutningen af den dur/mol-tonale periode.

Det følgende hovedafsnit er overordnet set – efter dels nogle generelle bemærkninger, dels en terminologisk ekskurs – struktureret i to dele. I den første del (frem til s. 141) er tekstens disponering direkte relateret til den tonale kadences fremtrædelsesformer, mens den anden (frem til de sammenfattende afsnit fra s. 164) behandler en række harmoniske fænomener mere isoleret. Denne opdeling indikerer en principiel skelnen, som imidlertid i nogen grad er en illusion, da stort set alle harmoniske fænomener indenfor den dur/mol-tonale musik er knyttet til den tonale kadence og under alle omstændigheder virker indenfor dennes rammer. I sidste ende er disponeringen af afsnittet for en stor dels vedkommende begrundet i fremstillingsmæssige hensyn.

Generelt om den tonale kadence

Det er fremgået af det foregående, men skal igen understreges, at de harmoniske strukturer i den vesteuropæiske kunstmusik fra den dur/mol-tonale periode er uløseligt knyttet til især ét fænomen: den tonale kadence. Uanset de store stilistiske forskelle, der kommer til udtryk både fra komponist til komponist, mellem forskellige geografiske egne og i forskellige perioder, er kadencen den kerne, der betinger alle de harmoniske – og i en vis forstand også de tonale – fænomener[186]. Den tonale kadence kan imidlertid optræde i mange afskygninger, og vil man undersøge en given komponists, en værkgruppes eller evt. en hel stilperiodes harmoniske karakteristika, er det derfor naturligt også at undersøge, hvordan den tonale kadence udfoldes i den pågældende sammenhæng.

Affinitet og funktionernes karakteristiske dissonanser

Begrebet 'affinitet' er centralt for forståelsen af den tonale kadences mekanismer. Det stammer fra latin, hvor 'affinitas' betyder 'slægtskab ved giftermål' eller 'svogerskab', og 'affinis' brugt adjektivisk betyder bl.a. 'grænsende op til'. Begrebet finder vej til harmonikken gennem naturvidenskaben, navnlig kemien, hvor det betegner givne stoffers evne til at indgå i kemiske forbindelser med hinanden[187]. Man kunne derfor foranlediges til at tro, at begrebet brugt om harmoniske forbindelser betegner akkorders evne til at 'smelte sammen'. I den

---

[186] Jeg er således (også på dette punkt) i opposition til bl.a. Jørgen Jersild, som f.eks. i Jersild/1989 s. 9 omtaler den tonale kadence som noget, der primært optræder på særligt udvalgte (og væsentlige) steder i musikken; f.eks. ved indledningsprogressioner, som afslutningskadence eller som stabiliseringsfaktor i forbindelse med modulerende forløb. Jeg er ikke uenig med JJ i, at kadencen har de pågældende funktioner, men jeg mener ikke, han har blik for, at den danner basis for stort set alle harmoniske progressioner i den dur/mol-tonale periode. Hos Høffding/1933 hedder det s. 33 ff. at: "*Al Harmonifølge maa for at føles sammenhængende i større eller mindre Grad minde om den tonale Kadence*" og fortsætter: "*man kan ligefrem sige at al harmonisk Opbygning er en Variation af den tonale Kadence.*" Heri er jeg enig; vel at mærke når det er dur/mol-tonale musik, der er på tale! (Se evt. også Westergaard s. 8 øverst eller hans afsnit "Særlige forhold i kadencen".) Man kan med fordel præcisere sproget ved at skelne mellem på den ene side 'slutningsdannelse' eller 'finalkadencer' (som er det JJ forholder sig til), og på den anden 'kadenceenheder'.

[187] Her er endnu et eksempel på den store afsmitning fra de naturvidenskabelige discipliner på den musikvidenskabelige terminologi, jf. s. 41.

musikteoretiske sprogbrug benyttes begrebet imidlertid mere til at betegne og forstå de mekanismer, der betinger hvordan akkorder 'bindes sammen'. Lidt populært formuleret kan man sige, at affiniteterne er den 'lim', der holder akkorderne sammen i den dur/mol-tonale musik. Affinitet er således noget, der opstår i relationen mellem to akkorder (betinget af en given harmonisk kontekst), og ikke en egenskab ved de enkelte akkorder i sig selv[188,189].

Der er tradition for at skelne mellem tre typer affinitet: kvint-, ledetone- og fællestone-affinitet[190]:

- Kvintaffinitet opstår, hvor der er kvintfald mellem to akkorders grundtoner. I den enkle tonale kadence er der således kvintaffinitet i forbindelserne T-S og D-T. (I visse sammenhænge kan det være givtigt – bl.a. betinget af forskellen mellem strukturelle og funktionelle grundtoner – at udvide kvintaffinitetsbegrebet og skelne mellem forskellige typer. Det vil blive uddybet på s. 154.)
- Ledetoneaffinitet opstår, når der er en retført (dvs. opadgående) ledetonebevægelse mellem akkorderne, og i kadencen optræder ledetoneaffiniteten mellem T's (dur-)terts og S's grundtone, og tilsvarende mellem D's (dur-)terts og T's grundtone. Ledetonebevægelsen udgøres altid af et diatonisk halvtonetrin, og ledetonefænomenet er mest tydeligt ved jambiske bevægelser (=ubetonet til betonet). Det er desuden almindeligt at operere med en såkaldt 'nedadgående' (også kaldet 'tilbageført'[191]) ledetone mellem to akkorders grundtone og terts eller terts og kvint, men denne affinitet er svagere end den opadgående, retførte. Den nedadgående ledetonebevægelse optræder fra T's grundtone til D's terts eller fra S's molterts ned til D's grundtone, mens terts-kvint-bevægelsen f.eks. optræder fra S's molterts ned til T-kvint. Hvorvidt man betegner disse forbindelser som nedadgående/tilbageført (semi-)ledetoner eller f.eks. 'stræbetoner' er nærmest en smagssag. I nærværende tekst betegnes de 'nedadgående ledetoner' vel vidende, at de adskiller sig fra de egentlige ledetoner. Under alle omstændigheder har alle halvtoneforbindelser en art affinitetseffekt, men den retførte (og jambiske) er den tydeligste. Derudover er det ikke ualmindeligt at betragte D-septimen som en art nedadgående ledetone til T-tertsen. Den nedadgående septimledetone er stærkere end de førnævnte 'tilbageførte' og danner markant og karakteristisk modbevægelse til D-terts-til-T-grundtone-bevægelsen, men er af en grundlæggende anden karakter end de egentlige ledetoner[192].

---

188 Forestiller vi os tre akkorder (x, y, og z) og benævner affiniteten mellem x og y 'α' og affiniteten mellem x og z 'β', vil α og β således ikke nødvendigvis have nogen lighedspunkter, blot fordi de to akkordforbindelser har akkord x tilfælles.

189 I Høffding/1933 har flere af de teoretiske centralbegreber nogle lidt andre nuancer end i den gængse, nutidige sprogbrug, og han er f.eks. skeptisk overfor selve termen 'funktion', som, han mener, har fået en uklar betydning, og han argumenterer for, at 'affinitet' er mere dækkende. Begrebet har her en noget andet betydning end det senere skulle få.

190 Der er blevet gjort mange ihærdige anstrengelser for at forklare mekanismerne bag disse affiniteter. Wang giver i *Tonalitet og affinitet* et opdateret bud, samtidig med at han redegør for nogle af de tidligere teorier på området. Det bør dog nævnes, at Wangs definitioner – også på dette punkt – adskiller sig noget fra den etablerede sprogbrug, som benyttes i denne tekst. Også Larsen/Maegaard opholder sig i flere omgange ved emnet, se evt. deres register.

191 Se f.eks. Høffding/1976 s. 14.

192 Westergaard (bl.a. s. 82) taler om 'de egentlige ledetoner', der er dominerende i klassisk harmonik, og "*som udgår fra en dominantisk terts og udløser sig i en akkordgrundtone.*"

- Fællestoneaffiniteten (definitionen giver sig selv) findes mellem T's grundtone og S's kvint og tilsvarende mellem D's grundtone og T's kvint, og er i øvrigt karakteristisk for diverse afledningsforbindelser.

Kadencens affinitetsforhold tydeliggør, at den basalt set er opbygget af to ligedannede slutninger: T-S og D-T. Det er væsentligt for forståelsen af den tonale kadences logikker, men i den konkrete musikalske sammenhæng opleves kadencen sjældent på denne todelte måde. Tværtimod kan den f.eks. opleves som *"en spændingsbue, der hæver sig fra T over S op til D, for derefter brat at falde ned til T igen"*[193] og således som en helhed.

I praksis forstærkes helheden og sammenhængen mellem kadencefunktionerne som regel ved hjælp af tilføjede toner, og den rene tonale 'treklangs-kadence' (T-S-D-T), som på fundamental vis udgør det harmoniske skelet i den musik, vi her beskæftiger os med, optræder kun sjældent i så enkel form. Først og fremmest vil S og D meget ofte være tilføjet, hvad man kalder deres 'karakteristiske dissonanser'; den lille septim for D's vedkommende og seksten for S's vedkommende. Man taler om funktionernes 'karakteristiske fremtrædelsesformer', og de er næsten (!) så karakteristiske, at en tilføjet sekst i sig selv gør akkorden subdominantisk, mens en tilføjet lille septim giver akkorden dominantiske egenskaber. (Det er en forenkling af sagen, men der er ikke desto mindre tale om et meget centralt forhold.) Kadencen T-S^6-D^7-T betegnes 'den forstærkede kadence'.

De tre førnævnte affiniteter, som findes mellem T og S, og mellem D og T, og som binder akkorderne sammen to og to, findes ikke mellem S-treklangen og D-treklangen[194]. S'ens karakteristiske dissonans – den tilføjede sekst – har bl.a. den funktion, at den binder kadencen sammen 'på midten' mellem S og D. Den tilføjede sekst danner en art kvintfald til D's grundtone, fordi den, samtidig med at være funktionel sekst, er strukturel grundtone[195]. Kvintaffiniteten er kraftigst, når seksten (den strukturelle grundtone) optræder som bastone, hvilken den da også ofte gør. Desuden danner den tilføjede sekst på samme tid fællestoneaffinitet til D's kvint, og sidst, men måske væsentligst, tilfører den forbindelsen en art nedadgående ledetoneaffinitet fra S's kvint til D's terts. Sidstnævnte mekanisme opstår i kraft af sekunddissonansen mellem S's egen kvint og sekst. Den tilføjede sekst danner her forudholdsdissonans med den forudgående T's grundtone (S's kvint), som derfor 'presses nedad' mod D's terts. Tilføjelsen af seksten til S styrker således forbindelsen til D ~~styrkes~~ markant[196]. Samtidig med at S-D-forbindelsen styrkes ved tilføjelsen af seksten, svækkes imidlertid forbindelsen fra S^6 tilbage til T i nogen grad, så mens S-T er en meget benyttet progression, er

---

[193] Formuleringen er fra Herbert Rosenberg: *Musikforståelse. Om formen.* (Jespersen og Pio, 1971; herefter forkortet 'Rosenberg') s. 34 og bliver citeret her dels, fordi den i nogen grad beskriver, hvordan kadencen vitterlig opleves, dels fordi den på samme tid – paradoksalt nok – er et eksempel på tidligere nævnte, og problematiske, op-ned-kategorisering af kadencens mekanismer, jf. s. 54 ff.

[194] Denne type forbindelser betegnes til tider 'kontrære'. Definitionen på en 'kontrær' akkordfølge er lidt tåget, men der synes at være en vis enighed om, at den omfatter akkordfølger mellem akkorder, hvor der ikke er kvint-, ledetone- eller fællestone-affinitet (se f.eks. Høffding/1933 s. 34-35) eller forbindelser, der så at sige fungerer imod (eller måske ligefrem på trods af) de gældende affinitetsmekanismer.

[195] Vedrørende forskellen på den strukturelle og den funktionelle grundtone se s. 49.

[196] I tilfældet S-D er følgen af de rene treklange ifølge definitionen i note 194 kontrær, men de karakteristiske dissonanser tilføjer forbindelsen affinitet og ophæver derved det kontrære.

S^6-T mindre benyttet. (Det betyder dog langt fra, at den ikke optræder; specielt ikke i romantisk harmonik.) Tilføjelsen af seksten 'retningsbestemmer' S mod D, kunne man sige.

Den måde, den nedadgående ledetone indgår i en forudholdsforbindelse på, når S'en tilføjes en sekst, genfindes i bevægelsen fra S'ens grundtone. I forløbet gennem den forstærkede kadence bliver S-grundtonen til D'ens lille septim, hvor den dissonerer med D-grundtonen og derefter opløses i T's terts. D'ens tilføjede lille septim øger således spændingen ('hjem') til T, bl.a. fordi septimen virker som nedadgående ledetone til T's terts. Ud over at danne dissonans til D's egen grundtone (en lille septim/stor sekund), er der et spændingsfyldt interval mellem akkordens lille septim og terts (formindsket kvint/forstørret kvart). Forstærkningen af D'ens spændingsfyldte stræbetendens tilbage mod T ved hjælp af den tilføjede septim er medvirkende til at give D karakter af kadencens spændingsmæssige højdepunkt.

Da T-S har strukturel lighed med D-T, har T en art D-relation i forhold til S. Den forstærkes betydeligt, hvis T tilføjes en septim (en dominantisering), og i moltonearter kan en dominantiserings-virkning opnås alene ved at hæve T-tertsen. Tilføjes en sekst til T får den derimod typisk karakter af bi-subdominant til D.

I den tonale kadence gælder det, at D så godt som altid optræder som durakkord (om end vi i det følgende vil møde visse undtagelser), mens S både i en dur- og i en mol-sammenhæng kan optræde i såvel sin dur- som sin mol-form (at $^{+}$S i mol-tonearter ofte er motiveret i stemmeføringen, er mindre væsentligt i denne sammenhæng). I 1800-tallets musik bliver det stadig mere almindeligt, at S optræder i sin mol-form uanset hovedtoneartens køn.

De karakteristika, som her er skitseret vedrørende den tonale kadence, gælder principielt for al dur/mol-tonal musik. Når den funktionsanalytiske praksis baserer sig på den præmis, at stort set alle forekommende akkorder kan forstås som udtryk for én af de tre hovedfunktioner (T, S eller D), er det et resultat af denne almene og elementære erfaring. Den tonale kadence, som således ligger til grund for al den pågældende harmonik, finder imidlertid sit udtryk på mangfoldige – næsten utallige – måder. Det skal dette hovedafsnit handle om, men inden da skal yderligere nogle forhold, der har indflydelse på kadencen, kort præsenteres, og nogle terminologiske problemer vedrørende S skal diskuteres.

Metrik og fordoblinger

Ikke kun akkordernes struktur, rækkefølge og deres affinitære relationer har betydning for, hvordan den tonale kadence fungerer; også betoningsforholdene er afgørende. Væsentligt er det f.eks., at ledetoneopløsningen, som er et så centralt element i kadencens funktionsmåde, har sin naturlige betoningsfølge let-tung, ubetonet-betonet. Der har tidligere været tradition for at benytte retorikkens termer for de todelte betoningsforhold: jamben (ubetonet – betonet) og trokæen (betonet – ubetonet)[197]. I de lidt ældre musikteoretiske lærebøger lægges der ofte stor vægt på disse forholds betydning[198], men i de nyere bliver emnet oftere forbigået.

---

[197] De to termer er i øvrigt hhv. en jambe og en trokæ, men modsat deres betydningsforhold; ordet **jam**be er en trokæ, mens ordet tro**kæ** er en jambe.

[198] Det gælder i særdeleshed Høffding/1933; se f.eks. s. 6 eller 18 ff..

Det vil føre for vidt her at redegøre for alle kadencens betoningsmæssige nuancer, men indledningsvist skal der peges på nogle generelle tendenser, og i senere afsnit vil nogle mere Brahms-/romantik-relaterede vinkler blive belyst.

Helt generelt er tendensen, at spændingsakkorder optræder på ubetonet takttid og opløses på betonet, og ved slutningsdannelser benyttes som oftest en jambe (spænding-til-afspænding på ubetonet|betonet), fordi den har final karakter. Forbindelsen D|T er det typiske eksempel herpå. Som tidligere nævnt har forbindelsen T-S markante lighedspunkter med D-T, og den enkle, men forstærkede kadence optræder da også ofte som to jambiske forbindelser bundet sammen af en trokæisk, T|S^{6} D^{7}|T. Betoningsforholdene understøtter her, at den første T har en dominantlignende relation til S, og at den sidste T har final karakter. T-S kan også optræde trokæisk, (|T-S|), hvorved ligheden med D|T svækkes noget. Til gengæld optræder S^{6} ofte ubetonet; f.eks. før D$^{6}_{4}$, som almindeligvis videreføres til D^{7}. Funktionsforbindelser, der typisk optræder trokæisk, er eksempelvis afledningerne; f.eks. |T-T$_{af}$|. En kadenceenhed, der begynder trokæisk, vil meget ofte slutte jambisk, fordi jamben har udpræget finalt præg; f.eks. i den uhyre almindelige slutningsdannelse: |T-S^{6}|D$^{6}_{4}$-D^{7}|T.

De grundlæggende betoningstendenser, som her meget kort er skitseret, er et centralt element i den dur/mol-tonale musik og gælder for så vidt i hele perioden. I romantikken (men også f.eks. hos J. S. Bach) møder man utallige undtagelser herfor, men som oftest er det undtagelser, der netop får deres effekt ved at bryde med det ordinære. Konkrete eksempler følger senere.

Et andet emne, der ofte tildeles megen opmærksomhed i (især lidt ældre) harmonilærebøger, er fordoblinger[199]. Grundlæggende set har de tre, fire eller fem akkordtoner, som en given funktion består af, forskellige egenskaber; grundtonen har en anden betydning for funktionen end f.eks. tertsen osv. En fordobling af en akkordtone medvirker (evt. sammen med andre forhold) til at fremhæve den, og den betydning, som netop denne akkordtone har for funktionen, kan forstærkes, eller forholdet mellem de forskellige akkordtone-egenskaber kan helt forskydes. Desuden kan man møde den opfattelse, at en gennem fordobling fremhævet akkordtone kan få karakter af funktionel grundtone[200]. Fordoblinger har under alle omstændigheder betydning for harmonikken, og det er givetvis et tab, at følsomheden (og den pædagogiske opmærksomhed) overfor disse små harmoniske nuancer og detaljer af forskellige årsager er, om ikke gået tabt, så i hvert fald svækket. På den anden side har den store vægt, som f.eks. Høffding lægger på netop fordoblingerne, karakter af overdrev[201].

Hvor der er tale om f.eks. en homofon firstemmig korsats (eller en tre- eller femstemmig ditto, for den sags skyld) kan man nemt, håndgribeligt og uproblematisk anskue de fordoblingsmæssige forhold. (Spilles den pågældende sats på klaver, bliver sagen en anelse mere akademisk, men teoretisk set ikke mindre relevant.) For megen musiks vedkommende

---

[199] Ikke mindst Høffding lægger – specielt i bogen fra 1933 – overordentlig stor vægt på fordoblingerne. (Se f.eks. henvisningerne i note 200 og 201 nedenfor). Også i Høffding/1976 har det en væsentlig plads (se s. 11 og 154 ff.)

[200] Jf. Høffding/1933 s. 5 ff. og 26; se også ibid. s. 108 og 109.

[201] Se f.eks. s. 53 ff. hvor han bl.a. introducerer specifikke analysetegn til at angive fordoblingerne, eller s. 98 hvor han skelner mellem DD$_{st}$ og DD$_{P}$ alene på basis af fordoblingerne. Her fremgår det også, at akkorden g-h-h-d i en C-dur sammenhæng pga. tertsfordoblingen tolkes som DD$_{Pst}$ (vekseldominantparallelens stedfortræder).

gælder imidlertid, at disse forhold ofte er vanskelige, hvis ikke decideret umulige, at håndtere analytisk. Som blot et par problemfelter kan nævnes, at der for eksempelvis orkestermusikkens vedkommende til tider kræves et endog meget detaljeret kendskab til ikke bare instrumenternes indbyrdes 'vægtforhold' (hvor kraftigt klinger f.eks. en klarinet i forhold til et horn eller en cellogruppe?), men også til de enkelte instrumenters dynamiske og klanglige kvaliteter i deres forskellige registre. I sidste ende er det i øvrigt ofte et spørgsmål om interpretation. Desuden gælder det – ikke mindst i den romantiske musik – at fordoblingerne ofte nuanceres i løbet af den givne funktions varighed. Et stor brudt akkord (uanset om den spilles på f.eks. klaver eller er orkestreret) vil almindeligvis ændre fordoblingsforhold i løbet af selve brydningen, og alene de registreringsmæssige facetter i en sådan brydning vil spille ind. Selv på et klangligt så homogent instrument som klaveret, kan det være en udfordring konkret at redegøre for funktionernes fordoblinger. I mange tilfælde vil en fordoblingsmæssig pointe naturligvis være både åbenlys og analytisk set ukompliceret, men som de skitserede problemstillinger viser, er en konsekvent inddragelse af de fordoblingsmæssige forhold ofte en overordentlig kompleks affære. I praksis vil det i øvrigt kun sjældent være tilfældet, at fordoblinger har betydning for den elementære funktionsbestemmelse. I denne tekst vil disse forhold derfor kun blive kommenteret i de tilfælde, hvor de har åbenlys og afgørende betydning for den harmoniske analyse[202].

Alteration generelt

Ved 'alteration' forstås en kromatisk ændring af en eller flere akkordtone(r). Det er desuden ikke ualmindeligt, om end inkonsekvent, at betegne det som alteration, også når en akkord udbygges (f.eks. med septim eller none), selvom der ikke er tale om en kromatisk ændring af tonematerialet. I det følgende vil 'alteration' kun blive benyttet, når der er tale om kromatiske ændringer i en given akkords tonemateriale[203].

Sprogligt bruges 'alteration' om den pågældende tone såvel som om den akkord/funktion, den optræder i. Alteration optræder på akkordens kvint, sekst, septim, none[204] eller undecim, men også kromatisk ændring af akkordens terts (skift mellem dur og mol) er ret beset et altereringsfænomen. Det har imidlertid en lidt anden status og vil blive behandlet længere fremme i teksten.

---

[202] I det følgende vil der eksempelvis blive diskuteret tilfælde, hvor det er problematisk utvetydigt at definere grundtonen (f.eks. i forbindelse med visse subdominanter, ikke mindst de neapolitaniserede af slagsen), og i disse tilfælde er fordoblinger naturligvis ofte en ikke ubetydelig faktor.

[203] For alle eventualiteters skyld skal det nævnes, at begrebet 'alteration' har en central rolle i Jersilds analyseapparat (ofte forkortet 'alt.'), men at det dér har nogle væsentligt andre implikationer end i den etablerede musikteori, som denne afhandling knytter sig til.

[204] Hvad angår den lille D-none i en mol-kontekst er det ikke ualmindeligt at anføre den som 'b9', selvom der formelt set ikke er tale om alteration, da den lille none er skalaegen. En stor none på en D-akkord i mol er til gengæld hævet i forhold til tonearten og dermed en altereret tone, som strengt taget burde angives #9. I forbindelse med dur/mol-svæven, der er almindeligt forekommende i romantisk harmonik, kan det imidlertid være umuligt entydigt at definere den skalaegne D-none, og der er derfor etableret en pragmatisk praksis, hvor b9 angiver den lille none, #9 angiver den forstørrede none og et nital alene angiver den store none. Denne praksis følges i denne tekst.

Larsen/Maegaard, og flere med dem, opererer også med alteration af grundtonen, hvilket imidlertid indebærer store begrebslige inkonsekvenser, og derfor kun kan berettiges i meget specifikke tilfælde[205]. Betragter vi spørgsmålet om grundtonealteration fra en principiel, teoretisk vinkel og tager udgangspunkt i, at akkorder er vertikale fænomener, er sagens kerne dén, at akkordens grundtone er det fokuspunkt, hvortil samtlige andre akkordtoner relateres, og i kraft af hvilken de får deres identitet. En lille (akkord)terts f.eks. er kun en lille terts i kraft af dens relation til en given grundtone. Akkordtonerne i en samklang kan således kun meningsfyldt bestemmes i relation til en grundtone, og grundtonen er derfor en altafgørende faktor for akkordens strukturelle egenskaber. Ændres dette fokuspunkt, ændres både akkordens struktur og identitet, og det giver almindeligvis ikke mening at tale om alteration, al den stund at den akkord, hvori grundtonen skulle være altereret, ikke er en realitet; den er reelt en anden akkordisk og funktionel entitet[206]. Pragmatisk betragtet kan man sige, at alteration er betinget af en given akkordtones afstand til grundtonen; ikke omvendt. Derfor er alteration af grundtonen en absurditet.

For S's og D's vedkommende er det helt almindeligt, at de optræder i forskellige altererede former. Alterering af T 'burde' derimod i sagens natur være en umulighed, for så vidt at alterering er i basal modstrid med de fundamentale tonikale kvaliteter. Grundlæggende er T-funktionen netop karakteriseret ved, at den er stabil (spændingsløs) og entydig (uforanderlig); to forhold som umiddelbart synes uforenelige med alteration. (Der ses her bort fra tonekøns-alterering.) Imidlertid er T – og det i særdeleshed i forbindelse med romantisk harmonik – en mere facetteret størrelse end som så. Sagen er ikke kun, at T kan optræde i dominantiserede og subdominantiserede former[207], men også at det ikke er ualmindeligt i romantisk musik, at T på forskellig vis (f.eks. vha. alteration) udsmykkes uden

---

[205] Eksempelvis præsenterer Larsen/Maegaard på s. 61 en analyse af en kadence fra en lied af Max Reger, hvor konteksten i nogen grad synes at berettige begrebet grundtonealteration. Dog er også Larsen/Maegaard metodisk ambivalente, hvad fænomenet angår. F.eks. konstaterer de (på s. 19), at grundtonen, når den hæves, *"mister sin karakter af grundtone"*, og netop dette forhold er (dvs.: burde være) et vigtigt argument for, at grundtonen logisk set ikke kan hæves! Alligevel opererer de med begrebet; eksempelvis nederst på samme side. (I øvrigt er deres argumentation også på anden vis kritisabel, når det hedder: *"At tydningen som dominant [...] er korrekt, fremgår af de omgivende akkorder, der klart afspejler en endog særdeles traditionel kadencevending."* Hvis dén argumentation tages for pålydende, ville det medføre, at en hvilken som helst akkord placeret mellem en S og T automatisk kunne tolkes som en D; i øvrigt ikke ulig Jersild jf. s. 61. Det ville åbenlyst være metodisk uacceptabelt; og er da næppe heller forfatternes holdning.) Fra hans undervisning, og diskussioner i den sammenhæng, ved jeg, at også Orla Vinther har benyttet grundtonealteration i sit analyseapparat; men også, at han er opmærksom på de problemer, det indebærer. Jersild opererer lidt inkonsekvent med 'alterationer, der medfører grundtoneændring', se f.eks. Jersild/1970 s. 23. Se evt. også Jens Brincker og Inge Bruland: *Musiklære og musikalsk analyse. II Harmonik* (Engstrøm & Sødring Musikforlag, 1994; herefter forkortet 'Brincker/Bruland:Harmonik') s. 42-43

[206] Et par eksempler: Hvis en C-treklang ændres til en forstørret treklang (c-e-gis) giver det mening at opfatte den som en art variation af den rene C; en kvintaltereret variant. Hvis en C ændres til cm giver det ligeledes mening at opfatte den som en altereret variant af den første akkord. Hvis derimod en C ændres til en $c^{\#}m^{b5}$, er der ikke længere tale om to udgaver af den samme grundmodel, og $c^{\#}m^{b5}$ kan ikke siges at være en altereret udgave af C – den er nemlig ikke en c-akkord! Grundlæggende set er forestillingen om grundtonealteration baseret på en (fejlagtig) analogislutning: 'når akkordtonerne kan altereres, kan grundtonen også altereres' (jf. s. 60 ff.). Det kan den ikke.

[207] I så fald er der ret beset ikke tale om en T-alteration, men om en alteration af en akkord på første trin, da den tonikale kvalitet netop bliver ophævet som følge af alterationen, jf. s. 51.

dermed at miste sine tonikale egenskaber. (Udsmykning af T vil bl.a. omtalt på s. 111.) I første omgang er udgangspunktet imidlertid, at alteration primært er knyttet til de subdominantiske og dominantiske funktioner.

For funktionsharmonikken har alteration almindeligvis en eller flere af følgende konsekvenser:

1) spændingen mod næste akkord øges eller – sjældnere – mindskes,
2) akkordens muligheder for omtydning øges og/eller ændres,
3) akkordens funktion ændres.

ad) 1: For specielt de dominantiske funktioner er det almindeligt med alterationer, der øger spændingen mod næste akkord. Det kan f.eks. være en hævet kvint (typisk øget spænding mod T-tertsen), en sænket none (typisk øget spænding mod T-kvint) eller – især for DD'er – en sænket kvint (typisk øget spænding mod D's grundtone). Også for S'ens vedkommende kan alterationer have den effekt, at de øger spændingen mod D eller T. I dur vil sænkning af S-tertsen medføre en nedadgående ledetoneaffinitet til D'ens grundtone hhv. T's kvint (jf. s. 75), og f.eks. den karakteristisk klingende neapolitanske S, S_n, der både har sænket sekst og sænket (eller i hvert fald lille) terts har en sådan effekt.

Alterationer, der mindsker spændingen mod næste akkord, er langt mindre almindelige, men forekommer f.eks. som af-dominantiserings-effekt ved at sænke $^{+}$D-tertsen til molterts, således at ledetoneaffiniteten fjernes.

ad) 2: Eksemplerne er mange, men et karakteristikum ved en del altererede akkorder er, at relationen mellem, på den ene side, deres strukturelle egenværdi og, på den anden, deres tonale tilhørsforhold og/eller funktionelle egenskaber er tvetydig, bl.a. fordi deres strukturelle opbygning muliggør mange forskellige funktionelle potentialer[208]. Mest karakteristisk er det for de akkorder, der er strukturelt ensopbyggede, dvs. de akkorder, som er opbyggede af kun én type intervaller (i praksis: to store tertser eller tre små), og som kun kan identificeres funktionelt igennem deres notation eller den harmoniske kontekst[209]. Eksempelvis er det ikke muligt entydigt at identificere den forstørrede treklangs grundtone udenfor en harmonisk kontekst (og hvis ikke man skeler til dens notation), og ved enharmonisk omtydning kan den fungere dominantisk på fuldstændig samme måde til tre forskellige T'er[210]. Det samme gør sig gældende for den formindskede firklang (dim-akkorden), som bl.a. opstår, når en ufuldkommen D optræder med sænket none. Den implicerer i sig selv fire (otte hvis man skelner mellem dur- og mol-T) ensdannede dominantiske funktioner.

Tritonusomtydning er et andet udbredt fænomen i forbindelse med alteration, som skal omtales. Det har sin oprindelse i, at den ofte benyttede ufuldkomne DD med sænket

---

[208] Vedr. definitionen på 'struktur' og 'funktion' se evt. s. 48 ff.

[209] I modsætning hertil er f.eks. durtreklangen isoleret set mere entydig, og man vil i de fleste tilfælde umiddelbart opfatte dens strukturelle grundtone som dens funktionelle grundtone.

[210] Hvis man skelner mellem dur- og mol-T er der seks forskellige oplagte opløsninger af en sådan akkord: c-e-gis er D^{+} i F-dur/f-mol; e-gis-his er D^{+} i A-dur/a-mol og as-c-e er D^{+} i D$^{\flat}$-dur/des-mol. Kvintaltereres D'en i f.eks. F-dur er en potentiel modulation mod A-dur/a-mol eller D$^{\flat}$-dur/des-mol således allerede sat i kraft.

kvint i bassen og sænket none[211] er strukturelt identisk med dominant-septimakkorden til toneartens ᵇII. En og samme akkord har således dominantisk relation til både f.eks. en g- og en des-akkord, alt efter om akkordens funktionelle grundtone er d eller as. Mekanismen går begge veje således, at en hvilken som helst D⁷ kan omtydes til en 'dobbeltaltereret DD' i funktionel tritonusafstand[212].

Til sidst skal det desuden nævnes, at den føromtalte neapolitaniserede S er strukturelt identisk med dur-treklangen på skalaens ᵇII, hvorfra den kan omtydes til f.eks. bi-dominant til ᵇV eller bi-subdominant til ᵇVI.

Generelt kan man sige, at øget spænding, så godt som altid, er lig med øget potentiale for omtydning, hvilket er et forhold, der i vid udstrækning udnyttes i romantisk harmonik.

ad) 3: Også her er der utallige eksempler, men eksempelvis en tilføjet og sænket septim til en ⁺T vil fungere som en dominantisering af funktionen. Det samme kan ske med en S, som imidlertid også ofte videreføres til D som S.

Neapolitanisering, som er en art subdominantisering, fungerer i romantisk musik ofte funktionsændrende via alterationen. (Akkordens terts og sekst sænkes på samme tid, typisk samtidig med at kvinten udelades.)

Ofte kan alene alterering af en akkords terts medføre en funktionsændring. Ændres f.eks. ⁺T til ᵒT kan det fungere som en subdominantisering, og ændres omvendt ᵒT til ⁺T, vil det ofte virke som en dominantisering. Den under ad 1) nævnte af-dominantisering af D (ved sænkning af tertsen) kan således også opleves som en subdominantisering. Lidt forenklet kan disse forhold samles i den tendens, at forhøjelse af tertsen ofte indebærer dominantisering, mens en sænkning af den ofte indebærer en subdominantisk virkning[213]

For alle tre punkter gælder det, at der er utallige lignende eksempler, og at der er rige muligheder for variation. De her nævnte eksempler er valgt, fordi de enten er almindeligt udbredte, fordi de er fremstillingsegnede og/eller fordi de har relevans for et eller flere af de følgende afsnit. Det skal afslutningsvis nævnes, at det er hensigtsmæssigt at foretage en principiel skelnen mellem alterationer, som medfører funktionsskift, og alterationer, der ikke gør det[214].

Ekskurs:

Terminologiske problemer i forbindelse med S'ens placering på hhv. II og IV

Den moderne funktionsanalytiske terminologi er – i den udstrækning man accepterer dens grundprincipper – uproblematisk i forbindelse med både de tonikale og de dominantiske grundfunktioner. Det eneste forhold, visse teoretikere har følt sig kaldet til at problematisere i den henseende, knytter sig til forestillingen om den ufuldkomne D. Den diskussion, mener

---

[211] F.eks. følgende DD-form i C-dur: as-c-es-fis = hhv. sænket kvint, septim, sænket none og terts.

[212] Fænomenet omtales til tider som 'tritonus-substitution', men den terminologi er misvisende, da der ikke er tale om substitution, men om et alterations-fænomen, som kan omtydes. Desuden er substitutions-begrebet problematisk, fordi funktionen derved næsten uundgåeligt sammenblandes med de lignende, men dog væsensforskellige, tritonussubstitutioner fra jazzens praksis.

[213] Bl.a. jf. Høffding/1933 s. 222.

[214] Jf. f.eks. Hamburger/1950 s. 17.

jeg, er passé og irrelevant, og den vil ikke blive refereret eller diskuteret her. Desuden vil alene en konsekvent analytisk skelnen mellem de strukturelle og de funktionelle grundtoner overflødiggøre de fleste af dens argumentatoriske pointer[215]. Til gengæld er der gennem funktionsharmonikkens udvikling knyttet nogle fundamentale terminologiske problemer til S's fremtrædelsesformer. De er blevet debatteret og endevendt i utallige sammenhænge og med utallige perspektiver[216], men synes stadig i nogen grad uløste, og ikke mindst i forbindelse med romantisk musik er de til tider presserende. Problemerne, hvoraf mange kan føres tilbage til Riemanns påvirkning fra den duale molteori og det derfra afledte parallelbegreb, er allerede blevet omtalt i forbindelse med 'parallel-argumenterne' (s. 57 og note 133), og skal her angribes fra en mere praktisk vinkel.

I den musikalske praksis, der bør udgøre den empiriske basis, hvorfra detaljerne i vores analyseapparat konstrueres, er realiteten, at den subdominantiske funktion i utallige sammenhænge optræder på både II og IV i både dur og mol-tonearter[217]. $^{\flat}$IV, hvor paralleltoneartens S er hjemmehørende i moltonearter, er til gengæld ikke hjemsted for nogen subdominantisk praksis; i hovedtonearten, forstås. En central problemstilling er, at visse harmoniske elementer optræder identisk i dur og mol (f.eks. at S kan optræde på både II og IV), mens en del af den funktionsanalytiske tradition opererer med en – i nogle tilfælde fiktiv – lille-tertsspejling imellem de to tonekøn[218] og mellem akkorder i de pågældende skalaer. Det medfører bl.a., at funktionen 'SP' tilskrives II i durtonearter og $^{\flat}$IV i moltonearter. For at kunne håndtere dette misforhold mellem den dur/mol-musikalske praksis på den ene side, og en misvisende, systemgenereret terminologi på den anden, er der blevet etableret en konsensus, hvor funktionen på II i moltonearter ikke har noget selvstændigt navn, mens man i dur betegner den 'SP'; også hvor den ingen relation til paralleltonearten har[219]. (En meget uplausibel forklaring lyder, at tonearten 'låner' en funktion af paralleltonearten. Verbet 'at låne' giver naturligvis ingen som helst mening i denne sammenhæng, og argumentet er indholdsløst.) Det er ret udbredt at reservere brugen af SP-termen til situationer, hvor II-akkorden foregribes af bi-dominanten på VI. I de tilfælde er det ikke ualmindeligt at forsvare terminologien med,

---

[215] Dog må man medgive, at selve termen 'ufuldkommen', som jo indikerer, at noget 'fuldkomment' optræder i en inkomplet variant, er problematisk. Dette ikke mindst fordi den 'ufuldkomne' udgave var almindeligt brugt i barok og wienerklassisk musik lang tid før den 'fuldkomne' D-none-akkord blev introduceret i begyndelsen af 1800-tallet. Forestillingen om den ufuldkomne D, dannet af en fuldkommen D-none-akkord men uden dennes funktionelle grundtone, er derfor misvisende, hvad angår funktionernes oprindelse. Det ændrer imidlertid ikke på, at den ufuldkomne D fungerer som en sådan. (Se evt. note 250 om forskellen mellem 'ufuldkommen' og 'ufuldstændig'.)

[216] Se f.eks. Westergaard s. 32 ff. og 42 ff. (se evt. også W. s. 39); Hamburger/1969 s. 107; Jersild/1970 s. 89.

[217] Vil man tillade en noget forenklet fremstilling er den stilhistoriske tendens som følger. Op til begyndelsen af 1600-tallet (og videre i div. kirketonale sammenhænge) var det meget almindeligt, at den tredjesidste akkord i finalkadencedannelserne var en andentrins-akkord. Med den dur/mol-tonale harmonik etableredes i første omgang en praksis, hvor S i langt overvejende grad optrådte på VI. Den praksis var dominerende frem til første halvdel af 1800-tallet, hvor S begynder også at optræde på II. I anden halvdel af 1800-tallet bliver de to S-former stort set ligeværdige, hvilket eksempler i hovedteksten vil illustrere; ofte kan det i øvrigt være problematisk at adskille dem.

[218] Se evt. også Westergard s. 37.

[219] Som det fremgår er jeg helt uenig med Nielsen/Jensen, når de på s. 45 omtaler 'SP' som et 'neutralt analysetegn'.

at II *"momentant får betydning af tonika"*, som eksempelvis Hamburger formulerer det[220]. Er der vitterlig tale om en kortvarig modulationslignende proces er det metodiske da også i orden. (En jambisk helslutning til en ren treklang på II vil f.eks. forstærke den omtalte tonikale kvalitet betragteligt.) Ikke desto mindre benyttes termen meget ofte, også hvor denne momentane tonika-oplevelse ret beset er fiktiv, hvilket er åbenlyst problematisk. Under alle omstændigheder er det altid hensigtsmæssigt at skelne imellem, hvorvidt der er tale om tre- eller firklange på II. Er der tale om en firklang (f.eks. dm^7 i en C-dur-sammenhæng) er det i særlig grad kritisabelt at forsvare terminologien med en tonikal karakter.

Sagens kerne er, at den etablerede analysepraksis mangler en term, som kan forklare og beskrive, hvordan andentrins-mol-akkorden fungerer i den regulære, umodulerende kadence. 'SP' er blevet valgt, ikke fordi det faktisk forklarer eller beskriver det pågældende fænomen, men fordi den er blevet anset for den mindst dårlige løsning[221].

Det er allerede blevet nævnt (s. 58 og 59), men det er vigtigt at understrege, at der er adskillige sammenhænge, hvor SP-begrebet ikke kun er uproblematisk, men både er præcist og adækvat. Først og fremmest gælder det ved analyse af tonale positioner; dvs. tonearter. Hvis en given komposition i C-dur på et tidspunkt modulerer til d-mol er 'SP' ofte en præcis analyse for denne tonale position. Dertil kommer alle de harmoniske tilfælde, hvor den parallelle toneart konkret er en realitet, enten som følge af modulation (hvor der typisk vil være akkorder, der tolkes i begge tonaliteter), eller hvor paralleltonearten på den ene eller anden måde bliver antydet.

Problemerne opstår især i de sammenhænge, hvor man i én klart defineret tonal kontekst benytter en terminologi, som er knyttet til en anden – og i den givne sammenhæng ikke reelt aktiveret – tonal kontekst. I en klart defineret og umodulerende C-dur-kadence er det således metodisk inkonsekvent, såvel som konkret misvisende, at benytte a-mol-tonalitetens funktioner til at beskrive relationerne mellem C-dur-kadencens enkelte akkorder[222].

Én enkelt løsning på disse terminologiske problemer er givetvis utopisk, men alene ved at erkende problemstillingens kompleksitet er meget vundet. På disse sider kan selvsagt heller ikke præsenteres en endegyldig løsning, men der vil blive foreslået to alternative måder at håndtere fænomenet på. De kan hver for sig være en gevinst i visse sammenhænge; i atter andre vil også de komme til kort.

---

220 Hamburger/1950 s. 14; se også s. 25.

221 At denne terminologi har overlevet så længe er et eksempel på den karakteristiske metodiske inkonsekvens, jeg tidligere har kritiseret den danske musikvidenskab for (jf. s. 66). Derudover kan den ses som et af de uhensigtsmæssige resultater af de forenklinger, musikteorien har gennemgået pga. didaktiske hensyn (jf. s. 64 ff.).

222 En af de store 'syndere' er det skema med en samlet opstilling af funktionerne i de parallelle tonearter, som (desværre) optræder i mange lærebøger (f.eks. Nielsen/Jensen s. 3, Larsen/Maegard s. 27). Det er naturligvis altafgørende, hvilken tekst, der følger et sådant skema, og det må da også medgives, at opstillingen for så vidt ikke er faktuelt forkert, i den udstrækning den skal illustrere, at hovedfunktionerne i de to parallelle tonearter er repræsenteret i den samme diatoniske skala, og at f.eks en andentrins-akkord i en dur-toneart er strukturelt identisk med fjerdetrins-akkorden i den parallelle mol-toneart. Problemet er, at skemaer af denne art nemt får større normativ kraft end den tekst, der evt. følger den, og at flere af de misforståelser, der er nævnt i det ovenstående (f.eks. at VI skulle have en subdominantisk funktion i mol), tilsyneladende, men fejlagtigt fremgår af denne udbredte opstilling. Igen er det nærliggende at henvise til de didaktisk motiverede, men kontraproduktive forenklinger, den almene musikteori bærer præg af.

1) Det er en analytisk udfordring, at den musikalske praksis – i særdeleshed fra anden halvdel af 1800-tallet – tilskriver, at S i både dur og mol kan optræde både på II og IV, og at den således reelt har to typiske fremtrædelsesformer. Én mulighed er, i al enkelhed, at tage konsekvensen af denne realitet og indføre en terminologi, som opererer med – og skelner imellem – disse to i romantisk harmonik for S så almindelige former. Her skal begreberne 'anden-trins-subdominant' og 'fjerde-trins-subdominant' foreslås, og de tilhørende analysetegn kunne f.eks. være IIS for 'anden-trins-subdominantens' vedkommende og IVS for 'fjerde-trins-subdominanten'[223]. Disse tegn kan naturligvis kombineres med de kendte alterations- og bastone-angivelser, i den udstrækning det er relevant og hensigtsmæssigt. (For at undgå misforståelser anbefales det, at 'S'-tegnet stadig knyttes til IV-subdominanten, når der angives tilføjede toner, hvis tegnet benyttes uden den foreslåede trinspecificering.) Med denne terminologi løses også et beslægtet problem, der knytter sig til S'ens bidominanter. Det er et ofte overset faktum, at S kan foregribes af en bi-dominant på både I og VI, og at disse to dominantformer kan videreføres til begge S-former[224]. Både $^{+}$I-IV, $^{+}$VI-^{o}II, såvel som $^{+}$I-^{o}II og $^{+}$VI-IV er således bi-dominant-til-S-forbindelser, man møder i romantisk harmonik[225]. ($^{+}$I-II vil dog ofte opleves som en art skuffende slutning. $^{+}$VI-IV er lidt speciel, og den absolut mindst almindelige af de fire.) Disse nuancer går hyppigt tabt i funktionsanalyser, men kan helt uproblematisk medtages, således at f.eks. A^7-dm i C-dur, angives: (D^7)-IIS, mens den mere specielle A^7 – F(m) angives $(D^7)^{II}$-IVS (forstået som: bi-dominant til andentrins-S opløst til fjerdetrins-S). For nemheds skyld og i henhold til gængs praksis er bidominantens opløsning kun angivet (med hævede romertal umiddelbart efter parentesen) i de tilfælde, hvor forbindelsen ikke udgør en helslutning. Det skal understreges, at denne løsning ikke er uproblematisk, endsige ideel, bl.a. fordi den ret beset er en sammenblanding af en tolkende og en deskriptiv terminologi, jf. note 223. Alligevel er det min opfattelse, at man i mange tilfælde kan anvende den med fordel, hvilket vil blive illustreret i hovedafsnittene.

2) Ovenstående overvejelser om håndteringen af S, angår den konkrete terminologiske tegnbrug, men en væsentlig del af problemet ligger i vores (dvs. musikteoriens) fundamentale forståelse af S'en. For T's og D's vedkommende gælder, at deres funktionelle grundtone altid er knyttet til hhv. I og V. På samme måde knyttes S'en som oftest, men potentielt misvisende, til IV som dens 'egentlige' funktionelle hjemsted. En mere adækvat måde at begrebsliggøre S på kunne i højere grad tage udgangspunkt i dens særegne kvaliteter og fremtrædelsesmåder, også selvom – eller rettere: især fordi – de er forskellige fra T og D. For S i både dur- og mol-tonearter gælder således, at det i flere tilfælde kan være umuligt

---

[223] Jeg har tidligere (bl.a. s. 50 ff.) gjort en pointe ud af ikke at blande funktionsterminologi og trinterminologi, og jeg medgiver, at netop dét kan være en principiel anke mod den her foreslåede terminologi. Dog skal det understreges, at trinbetegnelserne her ikke benyttes til at skelne mellem forskellige funktioner, men at der er tale om analysetegn, der skelner mellem forskellige fremtrædelsesmåder for den samme funktion.

[224] Jf. bl.a. Jersild/1970 s. 24, som jeg på dette punkt er (næsten) enig med; se evt. også hans s. 89 nederst. (Til gengæld er det et integreret problem i hans analyseapparat, at han opfatter septimakkorden på II som en molvekseldominant.) Westergaard s. 32 og 33 har lidt *en passant* overvejelser i samme retning.

[225] Her er bi-dominanterne kun angivet som dur-funktioner. I praksis vil de naturligvis ofte optræde som septimakkorder.

entydigt at definere dens funktionelle grundtone (specielt i anden halvdel af 1800-tallet). Til gengæld kan vi ret præcist definere, hvad den strukturelt set består af; nemlig: skalaens fjerde trin, skalaens høje eller lave sjette trin, skalaens første trin og/eller skalaens andet trin; sidstnævnte evt. sænket[226]. Med til billedet hører, at alle de fire mulige akkordtoner kan optræde som bastoner, og at S'en, som tidligere nævnt, har to almindeligt anvendte bidominanter[227].

Det er i nogen grad fremgået af det foregående, men et helt elementært forhold er, at ^{o}II$^{(b5)}$ og IV ikke bør forstås som to forskellige funktioner, men to nært beslægtede fremtrædelsesformer af én og samme funktion. Selvom der ikke her skal trækkes på den duale mol-teoris parallellogikker, er det fristende at sammenligne forholdet mellem de to subdominantformer med den fuldkomne og den ufuldkomne D; også her er der tale om to forskellige fremtrædelsesformer af den samme funktion. Men hvad angår S (og i modsætning til D'erne) er det en uhensigtsmæssig simplificering, når man forsøger endegyldigt at definere enten II eller IV som S's 'rigtig' grundtone. En af S'ens karakteristiske egenskaber er netop tvetydigheden omkring den funktionelle grundtone, og når S optræder som firklang er den kendetegnet ved på en og samme tid at have kvintaffinitet tilbage fra T (T-$_{IV}$S) og frem mod D ($_{II}$S-D). Igen ser vi, at S'ens karakteristiske dissonans binder den forstærkede kadence sammen, jf. s. 76 ff. (Hvilket i øvrigt er endnu et eksempel på den tonale kadences cirkulære egenskaber, som blev omtalt på s. 54 ff.)

Afslutningsvis skal der erindres om, at den traditionelle funktionsanalyse-terminologi tilbyder i hvert fald tre forskellige termer til at beskrive, hvordan den subdominantiske funktion på II tolkes, og at en af disse ofte være vil den mest præcise.

1) Akkorden kan opfattes som en ufuldkommen S – eller en S^6 – med seksten i bassen[228].

2) I de tilfælde, hvor den følger efter en S på IV, kan den opfattes som en S_{af}. Forbindelsen $_{IV}$S-$_{II}$S kan således også på tilfredsstillende vis beskrives S-S_{af}, men den gængse, almene teori mangler en terminologi for den omvendte akkordprogression.

3) Specielt hvor den følger efter en – evt. dominantiseret – T, kan den opleves som S'ens stedfortræder[229].

Desuden gælder det naturligvis, at akkorden ikke sjældent bliver indført som én funktion, men videreført som en anden.

De forskellige måder at håndtere S'en på, som er blevet præsenteret her, vil blive benyttet og i flere tilfælde kommenteret igennem tekstens hovedafsnit.

---

[226] Nielsen/Jensen har en lignende pointe, men med nogle lidt andre nuancer. Her (deres note 7 på s. 21) fremhæves det, at S i udgangspunktet kan betragtes som en firklang, hvor den tertsstablede akkords bastone eller septim kan udelades.

[227] Det kan tilføjes, at tilstedeværelsen af skalaens (ualterede) IV adskiller S-funktionen fra den vekseldominantiske (dennes terts og ledetone er skalaens forhøjede IV), at tilstedeværelsen af skalaens grundtone almindeligvis adskiller funktionen fra den dominantiske, da ledetonen (D'ens terts) og skalaens grundtonen kun optræder i samme funktion under meget specielle forhold, mens både skalaens lave såvel som høje VI og dens høje II kan indgå i både S, D og DD. Skalaens lave/sænkede II kan også indgå i D-funktionen.

[228] Se evt. Nielsen/Jensen s. 20 ff. for uddybende overvejelser.

[229] Angående både S_{St} og S_{af} se evt. Nielsen/Jensen s. 44 ff. og 54 ff. Overvejelserne i Nielsen/Jensen er dog i høj grad begrænset til forhold, som er relevante i forbindelse med enkel firstemmig koralharmonisering.

side 112-118
+ nodeeksempler

Kadenceudvidelser

En generel tendens i 1800-tallets musik er, at de enkelte kadenceenheder bliver længere. Dét faktum skyldes flere forhold, men i nærværende sammenhæng henviser overskriften først og fremmest til en række fænomener, hvor der mellem de tre hovedfunktioner indskydes bifunktioner af forskellig art[275]. Disse udvidelser har – ganske som kadenceudsmykningerne – det tilfælles, at de tilfører den tonale kadence harmonisk variation og nuancering uden at ændre ved det grundlæggende harmoniske skelet: T-S-D-T. Udvidelserne kommer konkret til udtryk i musikken på den måde, at kadenceenhederne kommer til at bestå af flere typer funktioner (bidominanter, afledninger og stedfortrædende funktioner f.eks.). Også kortere modulatoriske udsving og forskellige sekvenstyper kan have en kadenceudvidende funktion.

Ingen af disse forhold ændrer ved den tonale kadences status i den dur/mol-tonale musik, men betragter man den generelle udvikling fra første halvdel af 1700-tallet (der tænkes her på den tidlige klassik, som den kommer til udtryk i f.eks. den galante og følsomme stil, og ikke på den højbarokke musik) til begyndelsen af det 19. årh., er det en tydelig tendens, at kadenceudvidelserne vinder større og større indpas. Kadenceenhedernes dimensioner og antallet af bifunktioner vokser, samtidig med at brugen af den tonikale hvilefunktion begrænses[276]. Da en række komponister omkring 1900 radikaliserede de funktionsharmoniske mekanismer – en udvikling, som ofte fokuseres på dissonansens status – var det ikke mindst en konsekvens af disse forskellige typer af kadenceudvidelse.

Størstedelen af de kadenceudvidelser, der optræder i den her undersøgte musik, er grundlæggende set af en type, man møder i forskellige udformninger i det meste af den dur/mol-tonale periode. De er således ikke principielt knyttet til den romantiske harmonik, endsige til den Brahmske. I det følgende vil dog især fænomener, der er typiske for 1800-tallets harmonik eller for Brahms' musik, blive præsenteret, men en del fænomener af mere generel karakter er uomgængelige; ikke mindst fordi de ofte danner udgangspunkt for de mere specialiserede.

I den dur/mol-tonale periode generelt og i den romantiske harmonik i særdeleshed optræder følgende kadenceudvidelses-fænomener med stor hyppighed:

1) afledning; specielt udvidelse af det tonikale felt med T-T_{af}, men også S-S_{af} er almindelig.
   D-D_{af} optræder også i det undersøgte materiale, men er langt mere usædvanlig.
2) S udfoldes successivt på IV og II; primært IV-II (jf. 1)), men også omvendt.
3) en funktion erstattes af dens stedfortræder (særlig T_{st} i stedet for T, hvilket også kan være en lokal T i en bikadence med en anden funktion i en overordnet sammenhæng.)
4) hovedfunktionen forberedes af en bidominant eller en bikadence.

---

[275] En anden, men parallel tendens er, at kadenceenhederne forlænges rent tidsligt, ved at en eller flere funktioner udfoldes over relativt lang tid. ('Relativt' skal forstås bogstaveligt og dækker over, at de harmoniske dimensioner opleves i direkte sammenhæng med de formale forhold, som i øvrigt etableres i satsen.) Undertiden forlænges de enkelte funktioner så meget, at den harmoniske fremdrift svækkes eller helt elimineres. Dette fænomen vil blive beskrevet i afsnittet om 'stationær harmonik'.

[276] Det er også karakteristisk, at 1800-tallets komponister ofte benytter kadenceenheder af meget uens omfang og med multiplikativt relation.

6) korte modulatoriske udsving.
7) sekvenser (ikke mindst kvintskridt-sekvenser).

I øvrigt kunne man hævde, at også D^6_4 og andre forudholdsfænomener med en vis selvstændig karakter, som er blevet omtalt i forrige afsnit, hører til i den kadenceudvidende kategori, jf. s. 88.

Afledninger

Forbindelsen X-X_{af}, hvor T-T_{af} er den mest almindelige, adskiller sig grundlæggende fra de forbindelser, som iagttages mellem kadencens hovedfunktioner. Der er hverken ledetone- eller kvint-affinitet i forbindelsen, men til gengæld er der for treklangenes vedkommende to ud af tre fællestoner. Er der tale om firklange, er tre ud af fire fællestoner. I den enkle tonale kadence er der kun én fællestone mellem funktionerne, og ligheden i tonemateriale mellem de enkelte funktioner er således anseeligt større i afledningsforbindelserne[277]. Afledninger er en type forbindelser, der typisk optræder trokæisk, og hvor den første akkords grundtone og terts i en vis forstand bibeholdes i den følgende (om end som hhv. strukturel terts og kvint). Det er blandt grundene til, at forbindelsen ikke i så høj grad bliver opfattet som et egentligt skift mellem to funktioner, som mellem to udgaver af samme grundlæggende funktion. Generelt er glidende overgange mellem funktionerne udbredt i romantisk harmonik, som bl.a. er karakteriseret ved den tvetydighed, der ligger i disse 'uegentlige' funktionsskift. Til tider kan de få karakter af mere eller mindre uklare funktionelle fremtrædelser.

Man kunne hævde, at det teoretiske belæg for at opfatte eksempelvis en am-akkord efter en C som blot en afledning af den første akkord (og ikke som et regulært funktionsskift) er problematisk. Udskiftningen af kvinten med seksten (som optræder som bastone) er strukturelt set identisk med subdominantiseringen af T, men virkningen er en ganske anden. Afledningsbegrebet har da også først og fremmest sin berettigelse, når den anden akkord kan siges at videreføre den førstes funktion. Det medfører endvidere, at en funktions afledning almindeligvis altid kan videreføres til de samme akkorder som hovedfunktionen kan videreføres til.

Eks. 26 viser sluttakterne fra A-dur-intermezzoet op. 118, nr. 2. T. 106-109 og t. 110-113 er funktionelt identiske, men der er den forskel, at de første fire takter fungerer over et tonikalt org.pt., der har en let slørende virkning på progressionen. Effekten af den varierede repetition er bl.a., at den anden akkordprogression (fra t. 110) med den trinvist udfyldte baslinje fremstår fyldigere og klarere, næsten som om akkordfølgen her er blevet 'pakket ud'. Raffinementet ligger ikke mindst i, at de første fire takter ikke virker 'pakket inde', før man hører dem klinge i den 'udpakkede' version. I eksemplet er S_{af} tilføjet en septim, hvilket ofte ses for S'er, da den pågældende septim på II samtidig er IVS'ens kvint. Også ved T-T_{af} kan man se første akkords kvint ligge over som næste akkords septim. Som et enkelt eksempel kan nævnes t. 11 i den anden op. 121-lied, se eks 27. Her ligger tonen d over i både akkom-

[277] I den forstærkede kadence er der dog to fællestoner mellem S^6 og D^7, men stadig kun én fællestone mellem T og S^6 og mellem D^7 og T.

pagnementet og i vokalen og skifter fra at være kvint i gm til at være stor septim i E^{b}. De analytiske hovedtegn (T, S og D) viser i begge eksempler, at der er tale om en udvidelse af den enkle kadence.

Når T_{af} sættes mellem T og S, resulterer det i to på hinanden følgende afledningsforbindelser, fordi relationen mellem T_{af} og S isoleret set er den samme som mellem T-T_{af}. Relationen mellem de tre funktioner kunne derfor med rimelighed analyseres: T-T_{af} -T_{afaf} = S[278]. (T_{afaf} læses 'T-afledningens afledning' og er strukturelt identisk med S.) Hos Brahms forlænges en sådan 'afledningskæde' ofte med en funktion på II, hvorved forbindelsesmønstret optræder på ny (jf. eks. 26). Forbindelsen IV – II kan i det tilfælde analyseres som S – S_{af}, men akkorden på II kunne i denne sammenhæng for så vidt også tolkes som T_{afafaf}. (Funktionen på II kan ofte være en DD, hvorved forbindelsen IV-II får en anden karakter pga. alterationen af skalaens IV[279].)

Denne måde at anskue akkord-forbindelserne på – som kæder af afledninger frem for enkeltstående funktioner med primær relation til T – er grundlæggende 'processuel', derved at analyser af de indbyrdes harmoniske processer mellem de enkelte akkorder vægtes højere end deres individuelle relation til T. Den pågældende funktionsfølge i dur kunne også beskrives: |T-T_P|IVS-IIS|, hvilket (bortset fra det misvisende i referencen til paralleltonearten, jf. afsnittet fra s. 57 og f.eks. s. 84) for så vidt hverken er mere eller mindre korrekt, men i dén analyse er det reelt kun de enkelte akkorders relation til T, der angives, ikke relationen indbyrdes mellem akkorderne[280]. Den væsentlige og ofte oversete pointe er, at begge mekanismer er i spil samtidig, og den mest præcise (men, indrømmet, også mest omstændelige) analyse er derfor:

T - T_{af} | T_{afaf}
| IVS - IV_{Saf} |
IIS

Sagen er, at den tredje akkord på en og samme tid er T_{afaf} og S, ligeså vel som den fjerde både er IV_{Saf} og IIS.

Skulle denne analysepraksis gennemføres konsekvent, ville resultatet åbenlyst blive unødigt kompliceret og uoverskueligt, men det er nyttigt at holde sig for øje, at det vitterligt er denne proces, der er mekanismen i den pågældende akkordprogression. (I øvrigt er den processuelle analysevinkel væsentlig for forståelsen af flere af de tonale strukturer, der vil blive diskuteret senere.)

Akkorderne i en afledningskæde grupperer sig meget ofte metrisk to og to, således at der optræder en tonikal og en subdominantisk takt, hvor de pågældende funktioners grundtone og terts er repræsenteret gennem hele takten.

---

[278] Vedr. analysetegnenes bagud- og fremad-rettede betydning, samt analysen 'T-T_{af}-S' se evt. s. 51 ff..

[279] Forbindelsen S-DD er en af den udvidede kadences mest typiske klicheer. Når der er tale om en VIS er forbindelsen karakteriseret ved den faldende lille terts mellem de funktionelle grundtoner, og ved at S'ens grundtone i den næste akkord hæves og bliver durterts/ledetone i DD.

[280] I mol kunne den samme progression benævnes |T- S_P | IVS - IIS|, men den subdominantiske tolkning af den anden akkord er endnu mere problematisk end T_P-tolkningen i dur (jf. s. 58), hvilket er et af flere centrale argumenter for afledningsbegrebets relevans.

Eks. 28a indeholder de samme takter som eks. 1, men viser også fortsættelsen, og er interessant, fordi Brahms her fører afledningskæden nogle led videre og sætter funktionerne på en metrisk usædvanlig måde.

Hvad angår akkorderne i t. 25-30 er den funktionelle analyse uproblematisk. F#-akkorden i t. 31, som optræder mellem IIS og D, og som her (processuelt!) er analyseret som IISaf (andentrins-subdominant-afledning), står på molskalaens VII, hvor også funktionen 'SS' (subdominantens subdominant) kan optræde. I denne sammenhæng fungerer akkorden imidlertid ikke som SS, og den analyse ville være misvisende. Analysen IISaf – og ikke mindst den efterfølgende IISafaf – er naturligvis udpræget kontekst-betinget, men anskueliggør ikke desto mindre den proces, akkorderne her indgår i, og hvordan de indføres. Det er i øvrigt et typisk træk, at Brahms udnytter det forhold, at det i nogle tilfælde kan være umuligt præcist at afgøre, hvor den ene akkord/funktion afløses af den næste, når der er tale om faldende akkordbrydninger. Den funktionelle overgang mellem F#7 og D#7 i t. 32 sker med alterationen fis-til-fisis, men de to forrige toner, ais og cis, kan i lige så høj grad forstås som kvint og septim i D#7, som de kan forstås som terts og kvint i F#7 [281].

Eksempel eks. 28b er en komprimeret fremstilling af akkord/funktionsfølgerne, og nederste linje illustrerer, at hele afledningskæden er en udvidelse af T-S-D-T-kadencen.

Afledningerne optræder først og fremmest efter T og S, mens begrebet ofte mister en del af sin berettigelse i forbindelse med D. Det bunder i, at en akkord på tredje trin, der efterfølger en D, sjældent opleves som en forlængelse af den dominantiske funktion (og hvis den gør da som svækkelse af D-funktionens karakteristika), men oftere som en – om end usædvanlig – opløsning af D. Det er et fænomen, der vil blive omtalt længere fremme i teksten fra s. 121. Imidlertid er der ikke mindst hos Brahms eksempler på, at den harmoniske kontekst giver termen Daf relevans, hvilket det følgende vil illustrere[282].

Eks. 29 viser afslutningen af d-mol-capriccioen op. 116, nr. 1. Her er et af raffinementerne, at den faldende akkordprogression anvendes som i en stejlt stigende trappe, der etableres ved at Brahms omlægger de faldende tertser til opadgående sekster; mest tydeligt i bassen t. 192-196. (Afledningsforbindelserne er markeret med en klamme over funktions-

---

[281] Følgen af akkorder på bVII-V-I er usædvanlig, men har sin model i den meget almindelige kliche +S-DD-D, som den er en transposition af, se evt. note 279.

[282] Hos Nielsen/Jensen s. 46 hedder det, at *"Afledningsbegrebet* [i forbindelse med D] *fungerer helt ligesom ved I-VI og IV-II, dog langt sjældnere"*, hvilket illustreres med en passage fra nr. 41 i Folkehøjskolens Melodibog (1976). Her efterfølges III-mol-akkorden imidlertid af en VI og II, og den pågældende akkord videreføres således ikke typisk dominantisk i hovedtonearten, men som °D til TP, og den indgår i en kort kvintskridt-forbindelse. (Det samme gælder deres eks. 51 på s. 57.) En af pointerne med afledningsbegrebet er, at afledningsakkorden grundlæggende set bibeholder hovedakkordens funktionelle egenskaber i den givne toneart. Lige såvel som Taf har tonikale kvaliteter, og Saf har subdominantiske, må Daf have en dominantisk (eller i hvert fald dominant-lignende) funktion, hvis termen skal give mening. Nielsen/Jensens analyse går på indføringen (som Daf), og der er i sig selv ikke noget problematisk i, at den bliver videreført som en anden funktion, men eksemplet er i bedste fald problematisk, fordi det netop ikke underbygger, at III kan fungere dominantisk i hovedtonearten, hvilket ville gøre termen Daf plausibel. På den anden side må man medgive, at D også kan videreføres til VI, så der er ikke noget i deres eksempel, der modsiger Daf-tolkningen, men det godtgør til gengæld heller ikke, at forbindelse III-I er almindelig, hvilket ville være det gode argument; hvis det var tilfældet. Nederst på samme side hedder det da også, at *"III's status som D-repræsentant* [må] *siges at være både diffus og ustabil."*

tegnene.) Eksemplet viser et af føromtalte tilfælde, hvor konteksten gør, at termen D_{af} (i t. 193 og 202) er berettiget[283]. I t. 200 står en ufuldkommen D, og t. 201 kunne derfor – i denne helt specifikke sammenhæng (!) – forstås som den ufuldkomne D's afledning (som er identisk med D). Forestillingen om en 'ufuldkommen D's afledning' giver naturligvis ikke mening som almengyldig funktionsbetegnelse (og det er i øvrigt principielt problematisk at tale om afledning, hvis ikke den strukturelle og den funktionelle grundtone er identisk i den pågældende akkord i den givne harmoniske kontekst), men i denne konkrete sammenhæng er termen med til at anskueliggøre, hvilken proces akkorden indgår i.

Også denne passage udgøres af kadenceudvidelser, hvor hovedfunktionerne danner det harmoniske skelet i de pågældende kadenceenheder, hvilket fremgår af den nedeste analyselinje.

Denne type afledningsforbindelser afsluttes meget ofte med en (jambisk) D-T-forbindelse. I dette tilfælde er den udvidet til en kort kvintskridtsekvens.

De faldende afledningsfænomener, der optræder i megen dur/mol-tonal musik, dyrkes med stor forkærlighed i Brahms' musik, og man kan næsten tale om en karakteristisk, Brahmsk 'afledningsgestalt', hvilket vil blive yderligere illustreret i forbindelse med hans brug af tertskæder i næste hovedafsnit.

I sjældnere tilfælde iagttages et fænomen, som kan minde om afledningen, men i opadgående retning. Eks. 30 viser to passager fra 118/5/F, og bortset fra at den første er i dur og den andet er i mol, er t. 4 og t. 16 funktionelt analoge. De to omtalte funktioner er anført i en 'kasse'.

Mens forbindelsen I-III-IV er forholdsvis almindelig i både dur og mol, er I-III-V meget sjælden i dur/mol-tonal musik. Når III optræder ubetonet mellem T og S, benævnes den ofte 'T-gennemgangsakkord'. Den benævnelse benyttes også i denne tekst, men den er almindeligvis ekslusivt knyttet til netop denne forbindelses-kliche. Til en funktionel analyse af I-III-V er den ikke adækvat og heller ikke parallel-begreberne er brugbare i dette tilfælde[284]. Funktionsanalysen har således ikke nogen alment accepteret betegnelse for den type forbindelser. Der er tradition for at forbeholde afslednings-begrebet til faldende akkordfølger, og man kan med en vis rimelighed hævde, at afledningsfænomenet ikke er reversibelt. På den anden side har den omtalte opadgående funktionsfølge så mange lighedspunkter med den faldende, at det er en overvejelse værd at udvide afledningsbegrebet til også at omfatte disse. Det er imidlertid ikke uproblematisk. Først og fremmest må man pege på, at en sådan 'opadgående afledning' resulterer i en akkord uden T's grundtone, men med dennes septim (som desuden er toneartens ledetone), og strukturelt set er akkorden meget forskellig fra, hvad der normalt karakteriserer en T-funktion (mens den faldende afledning jo netop bibeholder T's funktionskarakteristiske terts og grundtone). Alligevel bliver begrebet 'opadgående afled-

---

[283] Fordi det er en moltoneart, er D_{af} strukturelt identisk med T_P, og man kan – alt efter analytisk temperament – opfatte den efterfølgende T som T_{Paf} (tonika-parallel-afledning), men den analyse er misvisende i den forstand, at den indikerer, at der bliver etableret et udsving til paralleltonearten.

[284] Forbindelsen I-III-V ville med parallelbegreber tolkes T-D_P-D i dur og T-T_P-D i mol, hvilket er åbenlyst utilfredstillende, da der er tale om funktionelt analoge forbindelser, se evt. s. 58 vedr. hhv. T_P og S_P i dur og mol.

ning' benyttet i denne tekst. Dels i mangel af bedre, dels fordi akkorden i denne sammenhæng vitterlig optræder som en art forlængelse af den tonikale funktion[285]. Som analysetegn bliver her forsøgsvis benyttet 'af' med hævet skrift i modsætning til de 'almindelige', faldende afledninger: T^{af}.

S på hhv. IV og II

Det er allerede fremgået flere steder i teksten (bl.a. i ekskursen fra s. 82), at forskellige S-former kan følge hinanden på mangfoldige måder. For en helt generel, overordnet betragtning kan man konstatere, at alle S-former principielt kan følge efter alle andre i romantisk harmonik, hvilket dog langtfra betyder, at de alle er lige benyttede[286]. I den forbindelse er forskellige terminologiske problemstillinger blevet præsenteret, og analysetegnene 'IIS' og 'IVS' er blevet foreslået som svar på nogle af de analytiske udfordringer en detaljeret håndtering af disse forhold stiller. På dette sted skal disse metodiske overvejelser blot suppleres med nogle få andre, og der skal henvises til nogle af de relevante steder i de undersøgte satser.

Spørgsmålet, om hvorledes disse fænomener mest adækvat kan håndteres, kompliceres i nogen grad af det faktum, at de forskellige S-former kan optræde i alle omvendinger (om end $S_{/5}$ er lidt speciel og ofte optræder i forbindelse med et tonikalt org.pt.). Det kan derfor være problematisk at afgøre, hvilket trin den pågældende akkord funktionelt er tilknyttet, da en stringent skelnen mellem, hvornår der er tale om akkordomlægning, og hvornår der er tale et skift mellem to S-former, kan være problematisk. I praksis må det afvejes i de konkrete tilfælde, men en adækvat terminologi er naturligvis en forudsætning for at kunne håndtere disse fænomener.

I mange tilfælde ser man firklangen med lille terts på II tolket som $^{(O)}S_{/6}$, hvilket indikerer, at der er tale om en funktion på IV, som har fået tilføjet en sekst, og at denne sekst optræder i bassen. Den tolkning kan for så vidt være god nok, men hvis '$S_{/6}$' er den eneste tolkning, der er til rådighed, forbigås nemt det faktum, at molakkorden på andet trin i både en dur- og mol-kontekst kan optræde med selvstændig funktion. Det er blandt andet derfor, at der i denne tekst argumenteres for en terminologisk skelnen mellem IIS og IVS. At der er tale om netop disse to (hverken mere eller mindre) skyldes, at det er de to eneste mulige tertsopbyggede treklange, der kan konstrueres af de fire typiske S-toner (skalaens IV, $^{(b)}$VI, I og/eller $^{(b)}$II, jf. s. 86)

Det skal tilføjes, at disse terminologiske spidsfindigheder nok er irrelevante i mange tilfælde, men i andre kan være væsentlige, og under alle omstændigheder må man forvente af analysesystemet, at det kan afspejle disse funktionelle nuancer. Desuden bør det for alle eventualiteters skyld gentages, at det lave VI (som til tider skematisk benævnes S_P, jf. s. 58 ff. og s. 83 ff.) ikke er et trin, hvor S udfoldes. Andentrins-subdominanten optræder i adskillige af afhandlingens eksempler, hvilket i sig selv synes at berettige analysetegnet 'IIS'; se evt. eks. 6, 11, 39, 40, 41 og 56.

---

[285] I øvrigt jf. Nielsen/Jensen s. 47. (Se evt. overvejelserne desangående i afsnittet om 'pædagogik-/formidlingsargumenterne' på s. 64)

[286] Se evt. note 217 for en historiske perspektivering.

Hvad angår følger af IVS-IIS og IIS-IVS, er den førstnævnte den absolut mest benyttede i de undersøgte satser (jf. forrige afsnit om afledninger s. 113 ff.), men også den langt mindre almindelige II-IV-følge optræder. Et eksempel på IIS-IVS ses i eks. 29, der netop blev omtalt i forbindelse med afledningeforbindelserne. I t. 196-198 optræder gm-em^{7b5}-gm som IVS-IIS-IVS, og en tolkning, der ville forklare em^{7b5} som en gm med tilføjet sekst, der optræder som bastone, ville ikke være at foretrække. Akkorden indføres tydeligvis som en afledning af den foregående og videreføres til en IVS.

Eks. 31 viser en passage i C-dur fra 119/2/em. Em-akkorden i t. 16 er usædvanlig og vil blive forklaret senere (afsnittet fra s. 121), men påvirker ikke F$^{\Delta}$-dm-F-forbindelsen, som mest adækvat kan tolkes som IVS-IIS-IVS. Progressionen kunne også tolkes S-S$_{af}$-S, men den analyse er ikke mere sigende end den førstnævnte[287].

Stedfortræderne og de skuffende slutninger

Stedfortræderfunktioner og skuffende slutninger er to fænomener, der er så tæt forbundne, at man fristes til at opfatte dem som to sider af samme sag. Når der alligevel er differentieret imellem dem i overskriften, er det fordi, der i den funktionsanalytiske tradition er to måder at betragte og håndtere dem på. Den ene har som udgangspunkt, at stedfortræderfunktionen kommer i stand ved, at en treklangs kvint erstattes af den skalaegne sekst. Den anden forstår fænomenet på den måde, at en dominantisk funktion ikke opløses i en autentisk helslutning til T, men i stedet i en akkord på skalaens sjette trin; typisk med den karakteristiske, trinvist opadgående basstemme til følge[288]. Dominanttertsen opløses i næste akkords strukturelle terts (og ikke den strukturelle grundtone), og D-septimen opløses i den strukturelle kvint (og ikke den strukturelle terts). De toner, T og T$_{st}$ har tilfælles (i begge tonekøn), er de to toner, som D'ens terts og septim stræber imod (toneartens I og III). D og T$_{st}$ har ingen fællestoner.

De fleste teoretikere kan blive enige om, at en skuffende slutning resulterer i en stedfortræderfunktion. I praksis ligger forskellen mellem de to betragtningsmåder i, at førstnævnte definition (som regel) implicerer, at alle treklange kan erstattes af deres stedfortræder

---

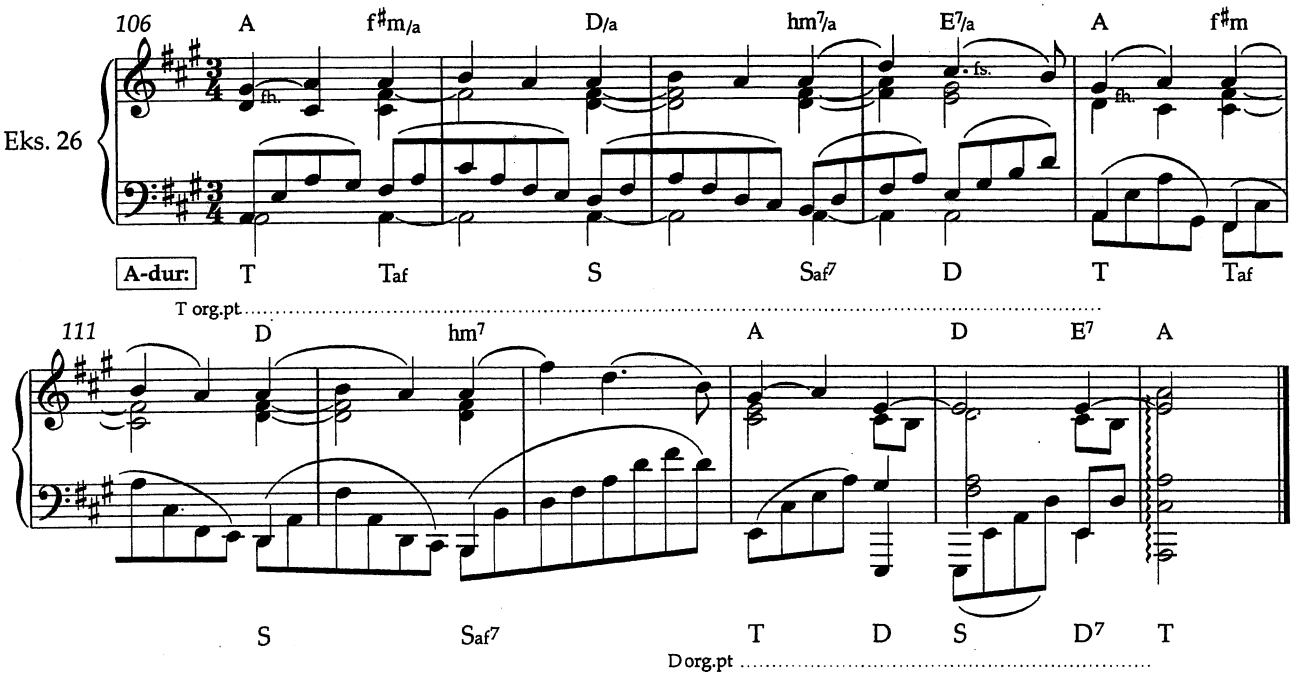
[287] For yderligere eksempler på IIS-IVS-forbindelser, se f.eks. eks. 15 eller eks. 44 (som er kommenteret i note 307).

[288] Forståelsen af stedfortræderfænomenet har været til diskussion i utallige sammenhænge, og der er ofte blevet argumenteret ud fra hvilken tone, der er stedfortræderakkordens 'egentlige' grundtone. Det ene synspunkt lyder, at akkordens strukturelle terts er dens egentlige grundtone, hvilket bl.a. bekræftes af det forhold, at den almindeligvis fordobles i streng firstemmig sats. (Det er et 'koralargument', jf. s. 71 ff.). (Vedr. fordoblinger se evt. s. 78 ff.) Der er derfor tale om en akkord uden kvint, men med tilføjet sekst og med denne sekst i bassen. Denne fordobling, hævder det andet synspunkt, er imidlertid blot (eller i hvert fald primært) resultatet af rent stemmeføringsmæssige forhold, der først og fremmest er betinget af ønsket om at undgå parallelle kvinter. (Det er også et 'koralargument', men med den omvendte pointe.) Akkordens grundtone er at finde på skalaens VI, og der er således – i dette perspektiv – ikke tale om, at akkordens sekst erstatter dens kvint, men at en akkord på VI erstatter en akkord på I. Begge argumenter synes rimelige, men de kan unægtelig forekomme modstridende. Det metodiske problem bunder i, at der ikke eksisterer en utvetydig måde til endegyldigt at bestemme en akkords funktionelle grundtone (den strukturelle grundtone er ikke til diskussion), og den almene musikteori har ikke udstyret os med redskaber til at vægte de to synspunkter. Første synspunkt bliver bl.a. fremhørt af Hoffding/1933 s. 93-95 og Larsen/Maegaard s. 29 ff. Det andet synspunkt fremføres bl.a. af Vinther/1981 (s. 117), som dog er betydeligt mere nuanceret end her refereret. Hos Nielsen/Jensen s. 43 hedder det helt pragmatisk, at T$_{st}$ ofte er tertsfordoblet *"dels af stemmeføringsgrunde, dels fordi akkordens tonikafunktion derved understreges,* […]"

118/2/A

Andante tenaramente

Eks. 26

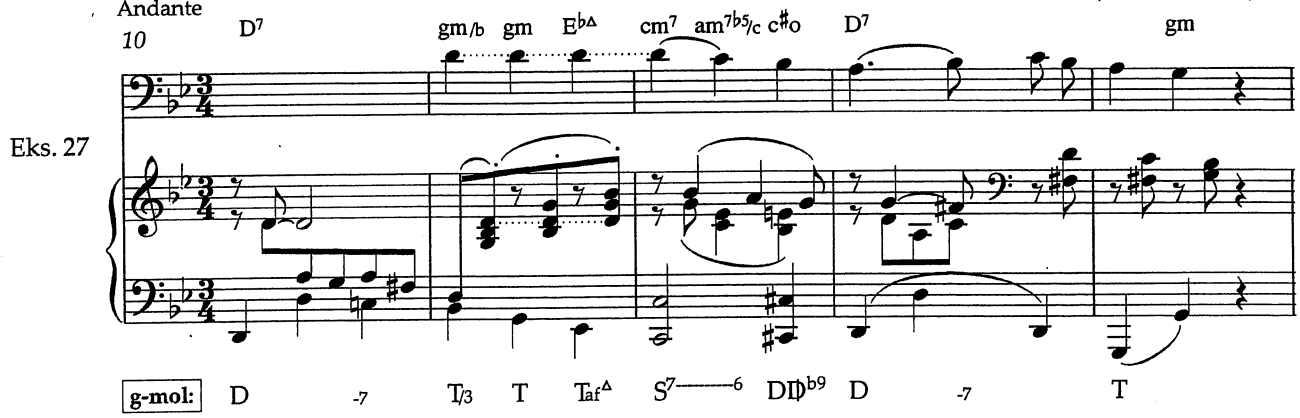


121/2/gm

Andante

(Teksten er udeladt)

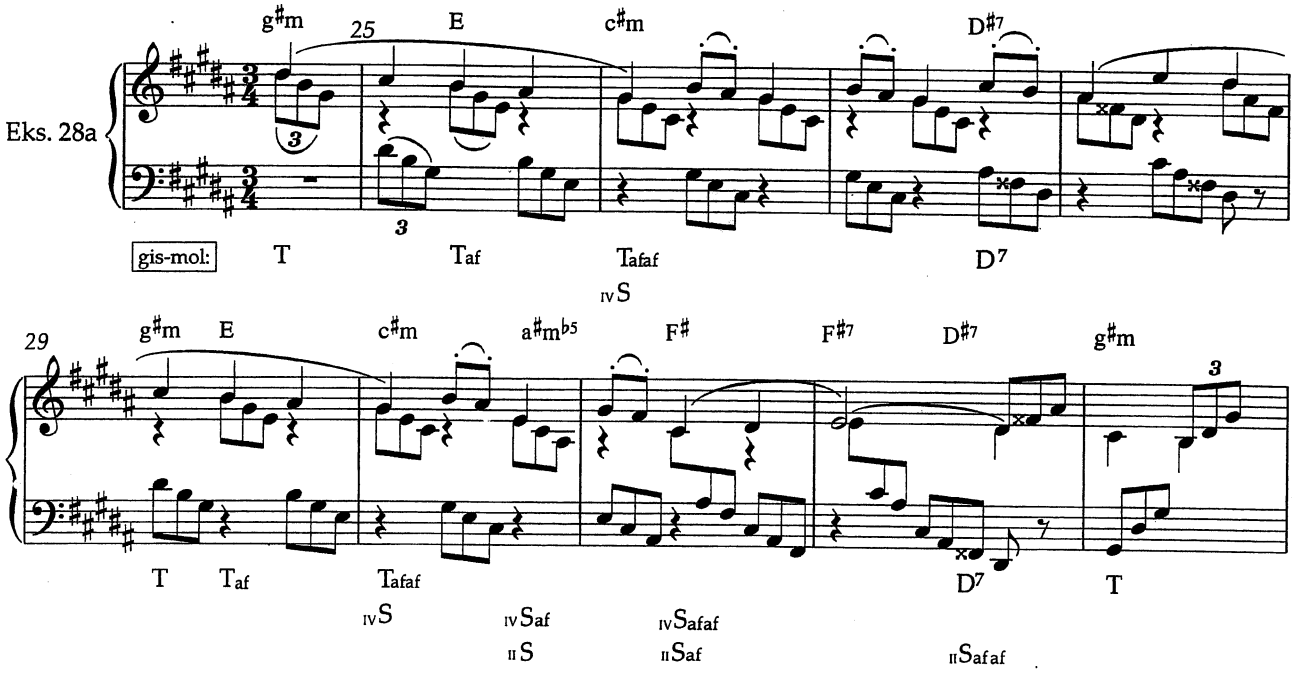
Eks. 27



116/6/E

Andantino teneramente

Eks. 28a



Eks. 28b

T. 29-33

Becifring: g♯m - E - c♯m - a♯m♭5 - F♯ - D♯ - g♯m

Funktion: T - Taf - Tafaf

IVS - IVSaf - IVSafaf

IIS - IISaf - IISafaf

D - T

Udvidelse af: T_____ S_____ D__T

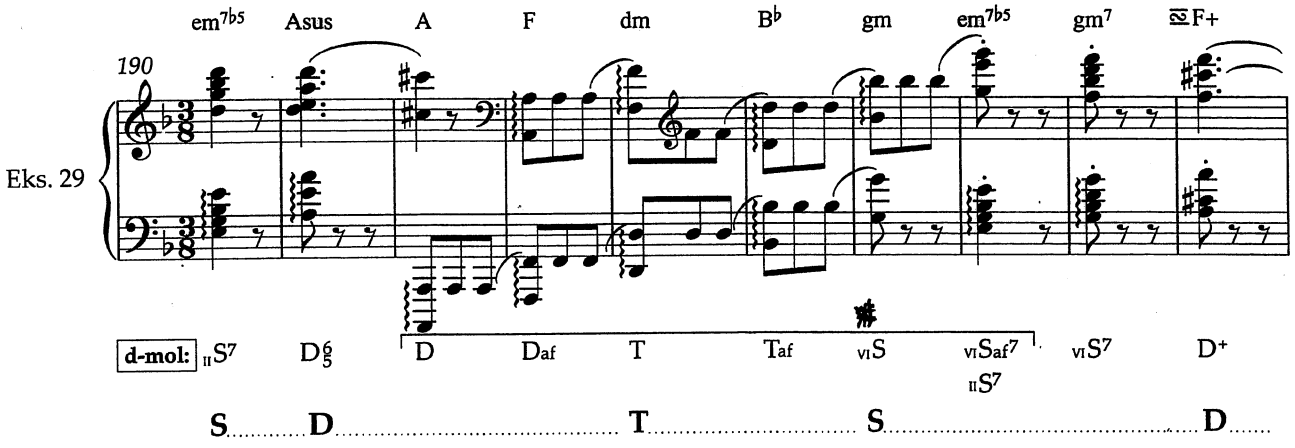
*IV ikke VI

Eksempler vedr. afledninger og vedr. S på hhv. IV og II

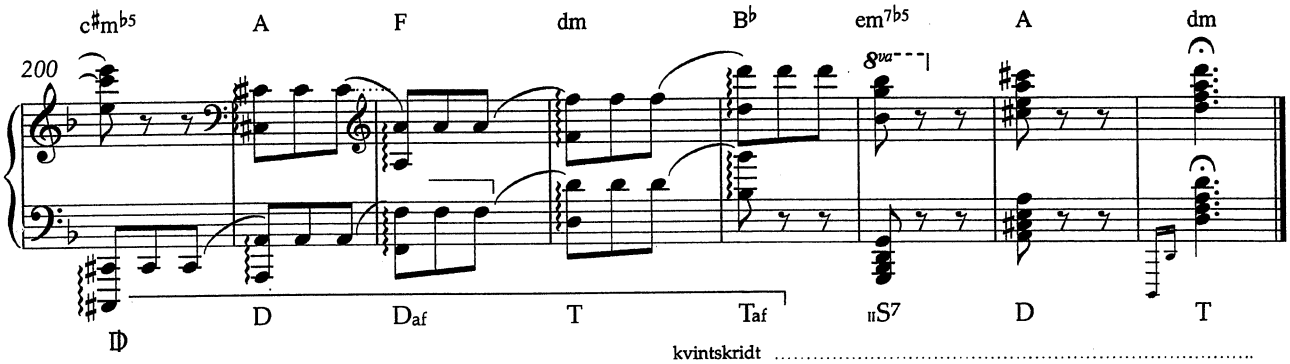
116/1/dm

Presto energico

Eks. 29



S D T S D

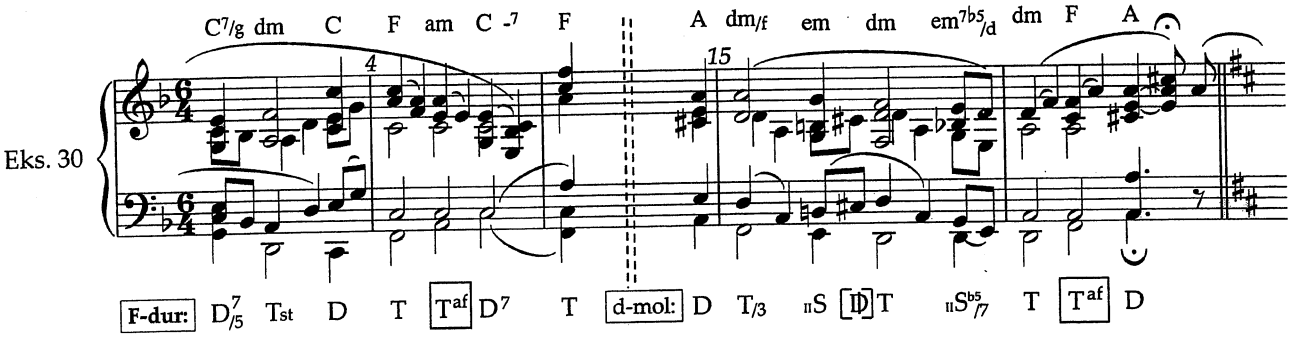


T S D T

118/5/F

Andante

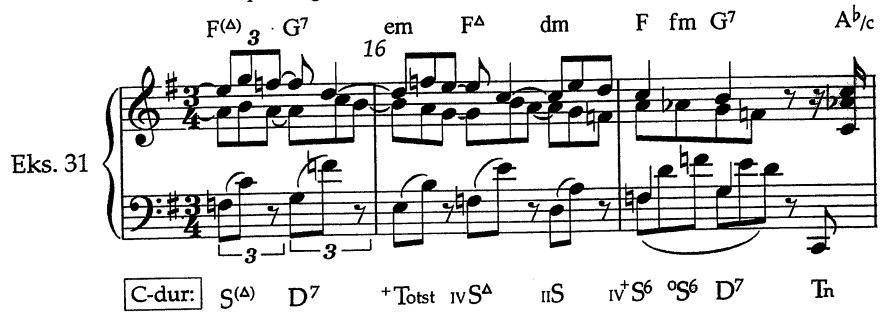
Eks. 30



119/2/em

Andantino un poco agitato

Eks. 31



side 141-145
+ nodeeksempler

Neapolitanisering

Et særligt harmonisk raffinement, som mange 1800-tals komponister, ikke mindst Brahms, benytter med særlig forkærlighed, er den såkaldte neapolitanisering. Begrebet er historisk set knyttet til S-funktionen, men senere – først og fremmest i romantisk harmonik – kan neapolitanisering iagttages i forbindelse med andre funktioner end S. Det indebærer, at den givne funktion optræder i samme form som den neapolitanske S, hvilket vil sige med molterts og lille sekst, som almindeligvis erstatter kvinten. (Funktionen kan også – om end langt sjældnere – optræde med både kvint og lille sekst.) I romantisk harmonik møder man også de to andre hovedfunktioner (især T, og knap så ofte D) i deres neapolitaniserede udgave, og derudover kan bogstaveligt talt alle funktioner (således også bifunktionerne) optræde i neapolitaniseret form.

S og dens neapolitaniserede former er allerede blevet omtalt (bl.a. s. 102 ff.), og dette afsnit skal fortrinsvis omhandle neapolitanisering af andre funktioner samt diverse terminologiske og metodiske problemer relateret til fænomenet.

Hvad angår terminologien skal det indledningsvist – igen – understreges, at de neapolitaniserings-fænomener, som optræder i romantisk harmonik, ingen forbindelse har til den neapolitanske opera (jf. s. 29 og note 259). Navngivningen fastholdes kun, fordi der nu engang er knyttet en etableret sprogbrug til den neapolitaniserede S, og fordi det er dette klanglige fænomen, der senere benyttes på andre funktioner.

Larsen/Maegaard har et, i forhold til mange andre teoretikere, stort fokus på neapolitaniserings-fænomenet, og benytter det med stor konsekvens, og det er tillige en faktor i deres forståelse af relationer mellem tonearter. Også Orla Vinther opholder sig flere steder ved fænomenet bl.a. i forbindelse med sine analyser af Brahms' symfoni nr. 3 og 4, hvor han forbinder neapolitaniseringen med en karakteristisk "*fordunkling af klangen*"[324]. Generelt må man dog konstatere, at 'neapolitanisering' som analytisk kategori – i øvrigt en analytisk kategori af forholdsvis ny dato – endnu ikke har vundet almen udbredelse udover i forbindelse med S.

Neapolitanisering er som sagt at forstå som en art subdominantisering, og meget ofte vil neapolitaniseringen optræde i bikadencesammenhæng. At en given funktion således videreføres som bi-subdominant (en subdominantiseret T, eksempelvis), overflødiggør ikke neapolitaniserings-tolkningen. Bi-subdominant-tolkningen er i så fald relateret til videreførelsen, mens neapolitaniserings-tolkningen relaterer sig til måden den givne akkord bliver indført på. Når eksempelvis Vinther[325] tolker åbningstakterne (t. 3-5) i Brahms' 3. symfoni (F-dur, op. 90) som hhv. T, T_V og T_n, svækker det ikke analysen, at den sidste akkord videreføres

---

[324] Orla Vinther: *Musikalsk analyse – Otte essays om oplevelse og eftertanke.* (Edition Egtved, 1992; herefter forkortet 'Vinther/essays') s. 172 og 204. Jeg er enig med Vinther i, at neapolitanisering af en funktion ofte kan have denne 'fordunklings-effekt', men den benyttes tillige i utallige sammenhæng, hvor dén karakteristik ville være misvisende.

[325] Vinther/essays s. 204

som S_n i en bikadence i C-dur. Den pågældende D^b-akkord indføres som T_n og videreføres som S_n i dominanttonearten.

Den neapolitaniserede funktion optræder således ofte som bi-subdominant, men har desuden påfaldende lighedspunkter med to andre funktionelle fænomener: afledningen (f.eks. er T_n strukturelt identisk[326] med T_{af} i mol) og stedfortræderen (tilsvarende: T_n strukturelt identisk med T_{st} i mol).

Lidt formelt kan man skelne mellem to måder at indføre den neapolitaniserede funktion på:

1) en given funktion X efterfølges af sin neapolitaniserede form, $X\text{-}X_n$, parallelt til afledningsfunktionen (det er f.eks. tilfælde i åbningen af 3. symfoni, jf. overstående),

2) den neapolitaniserede form erstatter hovedfunktionen et sted, hvor man umiddelbart ville forvente denne, f.eks.: $(S\text{-}D)^X\text{-}X_n$; parallelt til stedfortræder-funktionen.

I eks. 60, som er fra 118/2/A, optræder neapolitanisering to steder. Første gang fra sidste taktslag i t. 16 og anden gang det tilsvarende sted i t. 20-21 (stederne er markeret med asterisk). I begge tilfælde er der tale om en T_n, men da det første eksempel udspiller sig under et modulatorisk udsving til D-tonearten, E-dur, er der i t. 16 tale om en funktion på e, mens det i t. 20 er en funktion på a (hovedtoneartens T). De to steder er tydeligvis analoge, men ind- og videreførelsen af de neapolitaniserede funktioner er forskellige. I det første tilfælde kadenceres i t. 15 og 16 til T, som her efter et forudhold på et-slaget optræder i sin 'rene' form, før den neapolitaniseres i det følgende (e-gis-h bliver til e-g-c). Neapolitaniseringen foregår altså her som angivet under 1) i det ovenstående og kan sammenlignes med en afledning. I t. 20 er T-funktionen krydret af forudholdet på begge de to første taktslag, og neapolitaniseringen af T-funktionen på taktens sidste slag sker derefter uden en tonikal indfrielse af forudholdet og kan sammenlignes med en stedfortrædende funktion, jf. 2)[327].

Den neapolitaniserede funktion er strukturelt identisk i dur- og mol-sammenhænge, og den er i udgangspunktet (dvs. når den indføres) en mol-funktion, men den har samtidig en strukturel dur-form (og således altid dominantisk omtydningspotentiale). Neapolitanisering af en durakkord er derfor altid mere påfaldende end af en molakkord.

Neapolitaniserings-fænomenet er i sin oprindelige og mest karakteristiske form knyttet til sekstakkorden, men de måder neapolitaniseringen optræder på i romantisk harmonik (og de analytiske konsekvenser heraf) fordrer, at spørgsmålet om neapolitanerens grundtone tages op til overvejelse[328].

Indledningen af 116/1/dm (eks. 61), som også blev benyttet som eksempel i forbindelse med D-S-forbindelserne på s. 132 og de kadenceudvidende repetitioner på s. 128,

---

[326] Vedr. 'strukturel identitet', se evt. s. 48.

[327] $C^{\sharp}m^{b5}$-akkorden, der følger fra sidste slag i t. 17, er betinget af det kromatiske opadgående cis, som fører op til septimen i den dominantiserede tonika.

[328] Problemstillingen ligner på flere måder den omstridte (evindelige, vil nogle mene) diskussion om trinplaceringen af den ufuldkomne S og af S^6. Dén problemstilling er blevet diskuteret tidligere i teksten (f.eks. i ekskursen fra s. 82) og skal ikke kommenteres yderligere. Blot skal der erindres om, at der også i forbindelse med disse subdominant-former er en stående diskussion af såvel pragmatisk/terminologisk som principiel/metodisk karakter.

illustrerer problemstillingen. Satsen indledes af en ren tonika-dm-klang i grundform. I t. 2 hæves T-klangens kvint til akkordens sekst, hvilket er et typisk eksempel på en neapolitanisering i mol, men på sidste slag i takten lægges denne sekst ned i bassen og fungerer nu som bastone i B^{b}-akkorden. Én og samme akkordstruktur optræder således først som T_n dernæst som T_{af}. Det er en ikke ualmindelig akkordforbindelse, hvor man kan sige, at T_{af} forberedes af T_n, men det illustrerer samtidig, at de to funktioner ofte optræder som to sider af samme sag. I det videre kompliceres sagen imidlertid. T. 9-10 er en repetition af t. 1-2, men højre og venstre hånds stemmer er byttet om[329]. De to steder er således strukturelt identiske, men i t. 9-10 er neapolitanisering så at sige annulleret, da klangformen d-f-b^{b} ikke optræder. I disse åbningstakter er såvel afledning som neapolitanisering uomgængelige aspekter af akkordforbindelserne, hvilket er en harmonisk tvetydighed, som bør fremgå af analysen.

Larsen/Maegaard, som ellers ikke holder sig tilbage for spidsfindig diskussion af teoretiske detaljer, er kun i flygtig berøring med problemstillingen vedr. de neapolitaniserede funktioners grundtone. På s. 39 hedder det i forbindelse med fænomenet dobbelt-neapolitanisering (hvilket der vendes tilbage til), at *"man "glemmer" S_n's oprindelige grundtone på skalaens 4. trin og nu betragter den som en treklang på det sænkede 2. trin..."*. (Understregningen er min egen.) Heraf kunne man få den opfattelse, at det kun er i særlige tilfælde, at den neapolitaniserede funktion ikke betragtes som et sekstakkord-fænomen. I resten af teksten behandles imidlertid de neapolitaniserede funktioner konsekvent, som om der er identitet mellem akkordernes strukturelle og funktionelle form, således at en S_n i højere grad opfattes som en durtreklang på ^{b}II end som en molfunktion på IV med sænket sekst[330]. Eksempelvis tolkes på s. 52 A^{b} i en c-sammenhæng som bidominant til S_n, der på den måde forstås som hjemmehørende på det lave andet trin[331]. Et af neapolitaniserings-fænomenets karakteristika er netop denne tvetydighed mellem en sekst-akkord (med molterts) og en grundakkord (med durterts).

Som det er fremgået, er de neapolitaniserede funktioner strukturelt identiske med flere andre almindeligt forekommende funktioner. T_n er strukturelt identisk med $^{O}T_{af}$, $^{O}T_{st}$[332] og $^{O}S_p$, en ufuldkommen (og tertsløs) DD^{b9} med sænket kvint, samt $(D)^{bII}$. D_n er strukturelt identisk med bl.a. $^{O}T_P$ og $(D)^{bVI}$; og i øvrigt med $^{O}T_{otst.}$ Dette sammenholdt med tvetydighederne vedr. grundtonen illustrerer, at spørgsmålet, om hvornår neapolitaniseringstolkningen er den mest adækvate, ofte kalder på grundige overvejelser.

I det følgende vil begrebet både blive benyttet i de tilfælde, hvor akkorden optræder som sekstakkord (eller umiddelbart kan relateres til en sekstakkord), og hvor andre forhold

---

329 Denne type ombytning af stemmer (eller klaverets to 'hænder') med harmoniske spidsfindigheder til følge kan iagttages flere steder hos Brahms; jf. bla. eks. 24a.

330 Den samme gør sig i øvrigt gældende hos bl.a. Johnsson, se f.eks. s. 91 og 196.

331 Et lignende, men mere kompliceret, tilfælde bekræfter denne praksis: i eks. 69 på s. 60 i Larsen/Maegard tolkes en D^{b7}-akkord (ligeledes i en c-sammenhæng) som bidominant til $SS_n{}^{b7}$. SS er som bekendt hjemmehørende på ^{b}VII (i dette tilfælde B^{b}), men opfattes i den neapolitaniserede fremtrædelsesform som hjemmehørende på ^{b}V, G^{b}, som D^{b} er dominant til. (Se evt. også note 261 (og den tekst den angår) vedr. åbningstakterne af Beethovens *Appassionata*-sonate.)

332 Det er ikke mindst denne strukturelle lighed, der er anledningen til, at Larsen/Maegaard (s. 49) foreslår at erstatte termen 'dobbeltskuffende slutning' med 'neapolitansk helslutning', jf. note 290.

(f.eks. en konkret analogi internt i satsen/værket) motiverer tolkningen. I mange tilfælde vil neapolitaniserings-tolkningen med fordel kunne suppleres med andre.

Eks. 62, som er fra 118/3/gm (og fortsættelsen af eks. 43), viser et af de tilfælde, hvor Brahms særligt tydeligt insisterer på den neapolitaniserede funktion. G indføres utvetydigt som T_V i t. 10, men omformes til T_n (g-h-d bliver til g-b^b-es). Takterne 10-12 udfoldes over et g-org.pt, som funktionelt set er tonikalt (i hvert fald bagudrettet), men som udgøres af akkordens strukturelle terts. Over dette org.pt. drejes omkring en dominant-funktion, som peger mod E^b. (Se de stiplede linjer.) Midt i t. 12 tilføjes tonen des, som er den strukturelle septim i forhold til es, men som forstærker den subdominantiske valør i forhold til g. I det videre omtydes akkorden og fungerer i videreførelsen som $_{II}S^{7/b5}$ i en bi-kadence til fm[333].

Som nævnt kan alle funktionstyper neapolitaniseres, og der er i de undersøgte satser adskillige eksempler herpå. Når det er sagt, er det dog væsentligt at holde sig for øje, at neapolitaniseringen har meget forskellige konsekvenser og implikationer alt efter hvilken grundfunktion, der er tale om.

D_n er den mindst almindelige af de neapolitaniserede hovedfunktioner, hvilket bl.a. skyldes, at den indebærer en markant af-dominantisering, og en neapolitaniseret D kan således sædvanligvis ikke fungere dominantisk i den pågældende toneart[334]. Desuden vil 'D_n'-tolkningen ofte være til diskussion.

I eks. 63, som er fra 116/2/am[335], er funktionerne i t. 5-6 velkendte (T-T_D-S-DD), men i t. 7 erstattes den forventede dominantiske funktion af dens neapolitaniserede form, e-g-c. Akkorden er strukturelt set en $C_{/3}$, og den kan da også forstås som en D_{st} på tertsen (vekseldominantisk H-funktion til $C_{/e}$ i stedet for til E), men placeringen med den strukturelle terts i bassen understøtter den neapolitanske tolkning. I videreførelsen 'genoprettes' dominantfunktionen med g-til-gis-bevægelsen (D-molterts til D-durterts), og akkorden e-gis-c kan tolkes som (enharmonisk identisk med) D^+, der føres til T_{st}. E-gis-c kan også tolkes som en forstørret bi-dominant til F, hvilket notationen med c i stedet for his i øvrigt understøtter. I begge tilfælde kan F-akkorden i videreførelsen tolkes som ufuldkommen DD, og under alle omstændigheder er forbindelsen i t. 7 en udsmykning af D-T_{st}-klicheen.

Eksemplet illustrerer nogle af de tolkningsmæssige dilemmaer, som neapolitanisering (som så mange andre fænomener) kan afstedkomme. Neapolitaniserings-tolkningen |S-DD | D_n-D^+-T_{st} | D-T er den enkleste, men man kan stille spørgsmål til, om den i tilstrækkelig grad anskueliggør den pågældende akkordforbindelses kompleksitet og tvetydighed. Det er i sidste ende et spørgsmål om analytisk temperament.

Neapolitanisering kommer til udtryk på en lang række måder, og de eksempler, der er anført i dette afsnit, yder ikke fænomenets alsidighed retfærdighed. Til gengæld vil der i det følgende blive omtalt adskillige passager, hvor neapolitanisering spiller en rolle. I afsnit-

---

[333] Akkorden på første slag i t. 9 er et af de mange eksempler på en regulær andentrins-subdominant. Analysetegnet '$^{O}S_{/6}$' vil muligvis forekomme nogle læsere mere 'naturligt' pga. tradition og vane, men akkorden har åbentlyst a som grundtone, og analysen '$_{II}S^{7/b5}$' er derfor mere præcis. Samme terminologi benyttes i t. 12.

[334] I forbindelse med brug af de modificerende analysetegn (f.eks. st, at, p eller lignende) må det er almindeligvis forventes, at hovedtegnets funktionelle kvalitet bibeholdes, men i tilfældet D_n fraviges dette princip i nogen grad.

[335] T. 7 er stort set identisk med t. 16, som optræder i eks. 5.

tet om harmoniske sekvenser vil det eksempelvis blive illustreret, hvordan Brahms benytter neapolitaniserede funktioner og omtydning af disse som hængsel mellem sekvensled (s. 153 ff.), og i hovedafsnittet om tonalitet (bl.a. s. 231 ff.) vil fænomener som 'dobbelt-neapolitanisering' og 'neapolitaniseringskæder' blive præsenteret.

Dur/mol-skift

Et fænomen, der jævnligt bliver fremhævet, når talen er om romantisk harmonik[336], betegnes ofte 'dur/mol-kontrast' eller 'dur/mol-svæven'. De begreber dækker, alt efter konteksten, over et af følgende to forhold:

1) Brug af variantfunktioner; enten således at der benyttes dur-funktioner, hvor man umiddelbart ville forvente mol eller omvendt; eller således at funktionernes variantformer følger hinanden.

2) Toneartens køn skifter gentagne gange eller på en sådan måde, at det kan være svært at afgøre toneartens 'egentlige' køn.

At disse to definitioner ofte er uadskillelige er åbenlyst. Når der alligevel skelnes imellem dem her, bunder det i, at definition 1) (i første omgang) vedrører de enkelte funktioner, og derfor er relateret til det harmoniske niveau, mens 2) angår tonearter, og derfor vedrører tonale fænomener, og først vil blive behandlet senere. Sagen kompliceres imidlertid af det forhold, at 1) kan medføre 2), men den principielle skelnen er alligevel hensigtsmæssig. I denne tekst benyttes begreberne 'dur/mol-fluktuation' og 'dur/mol-skift', og der skelnes mellem dem, således at det første begreb bruges om tonale forhold, og det andet om harmoniske; derfor 'dur/mol-skift' i overskriften på dette sted.

I barokken og klassikken var der en langt mere konsekvent adskillelse mellem dur og mol, både hvad angår harmoniske og tonale forhold[337]. De fænomener, der vil blive præsenteret i det følgende, er karakteristisk for den romantiske musik, men de optræder på forskellige vis tidligere[338].

Virkningen af variantformen er fundamentalt forskellig fra funktion til funktion. S's mol-form i en dur-kontekst er uhyre almindelig[339, 340] og har bl.a. den effekt, at spændingen mod D øges, fordi mol-tertsen fungerer som en art nedadgående ledetone til dennes grund-

---

336 Se f.eks. Johnsson s. 193 eller Larsen/Maegaard s. 47 ff. (se evt også s. 29).

337 Det tidligere så grundfæstede princip vedr. finalkadencering i varianten i mol-tonearter ændrer ikke det principielle ved dette forhold.

338 F.eks. finder man dem hos den harmonisk avancerede C. Ph. E. Bach (1714-88), jf. bl.a. Johnsson s. 152, og hos Mozart er der mangfoldige eksempler. Hos Schubert er både dur/mol-skift og dur/mol-fluktuation meget karakteristiske træk, og der er utallige eksempler i hans produktion.

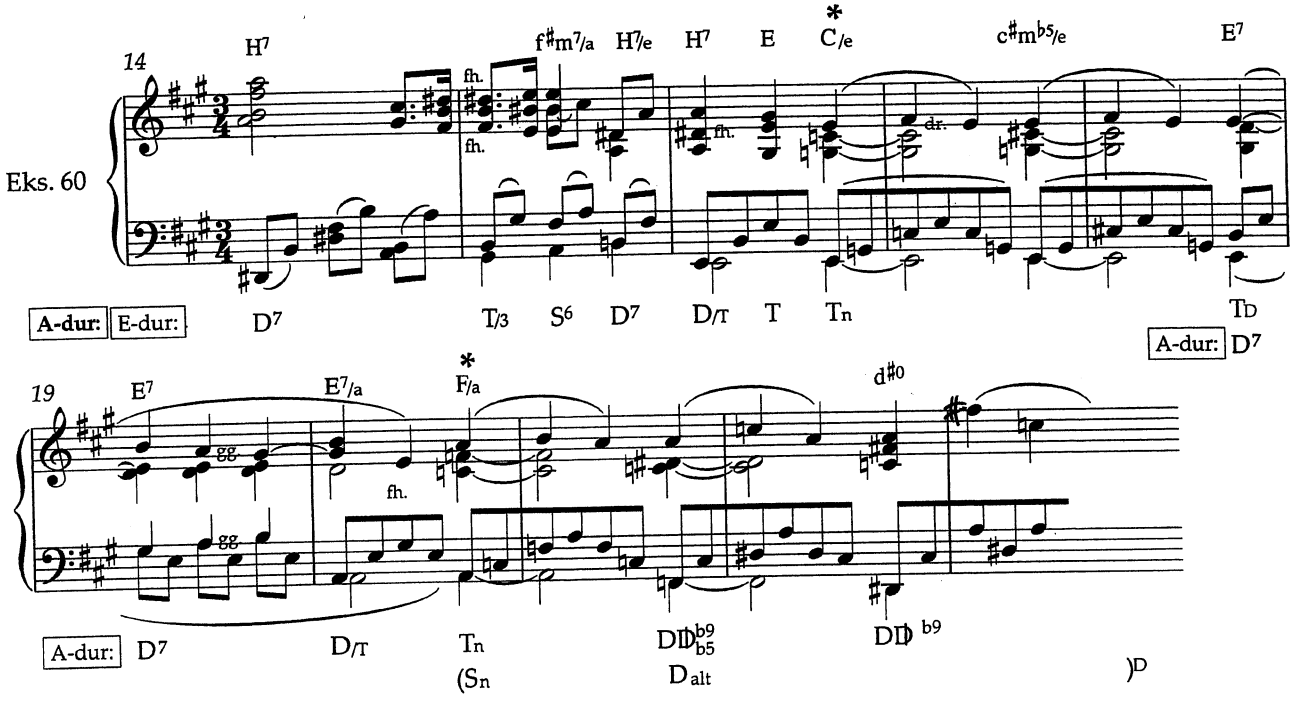
339 "S i dur var en stiltypisk del af den romantiske musiks vokabular fra først i 1800-tallet. Til illustration nævner Johnsson s. 208, at Mendelssohn viser *"stor interesse for moll-subdominanten i dur."*, og i hans bog om Chopin s. 68 nævner han, at Chopin *"ynder [...] for slutkadencen at indskyde mollsubdominanten."*

340 Overvejelserne i dette afsnit ang. skift mellem S'ens dur- og mol-form vedrører principielt set kun S på IV. Hvis en akkord på II tolkes subdominantisk, er der altid tale om en mol-akkord. En durakkord på II tolkes i de fleste tilfælde som DD.

118/2/A

Andante teneramente

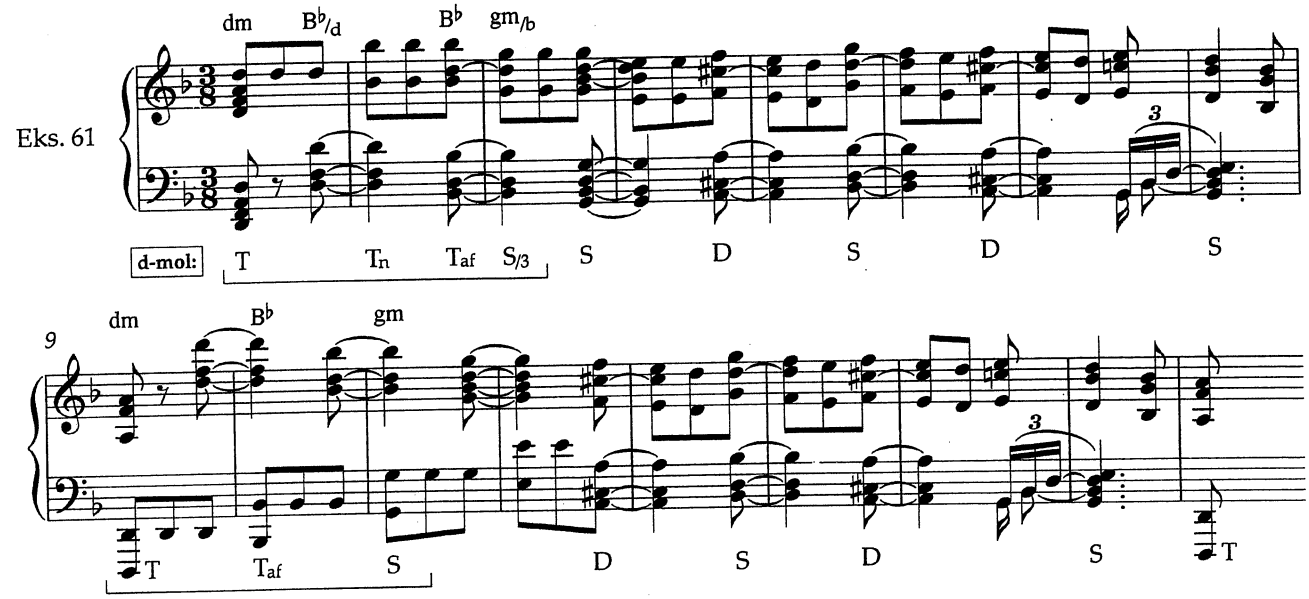
Eks. 60



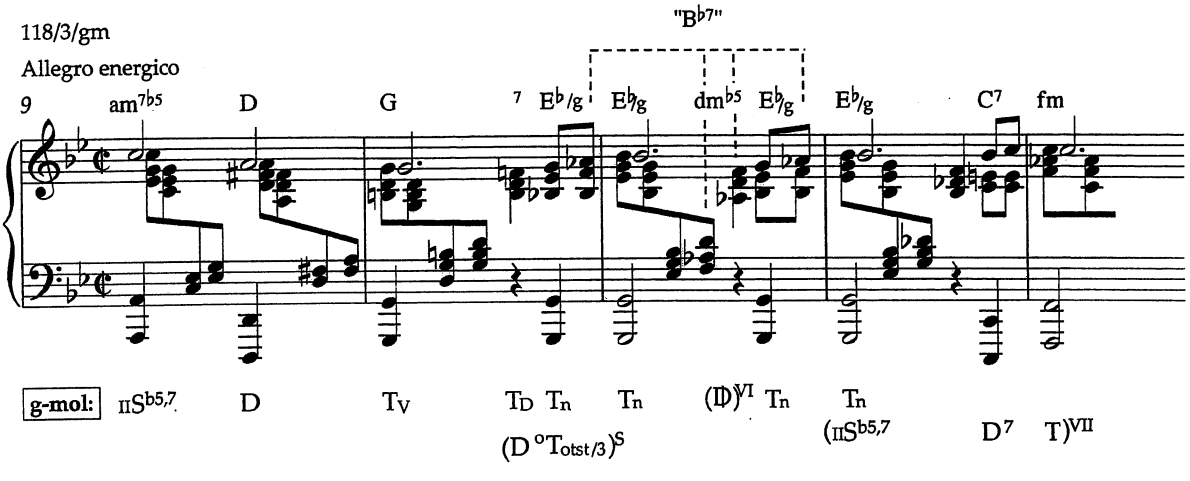
116/1/dm

Presto energico

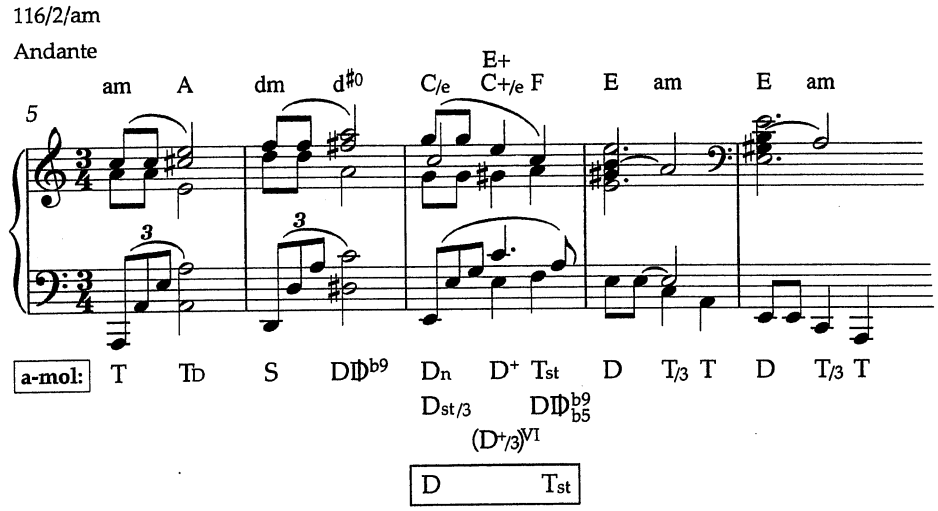
Eks. 61



Eks. 62


118/3/gm
Allegro energico
"B♭7"
9
am7♭5
D
G
7
E♭/g
E♭/g
dm♭5
E♭/g
E♭/g
C7
fm
g-mol:
IIS♭5,7
D
TV
TD Tn
Tn
(D °Totst/3)S
(D)VI Tn
Tn
(IIS♭5,7
D7
T)VII
g-org.pt.

Eks. 63


116/2/am
Andante
5
am
A
dm
d♯0
C/e
E+
C+/e
F
E
am
E
am
a-mol:
T
TD
S
DD♭9
Dn
D+
Tst
D
T/3
T
D
T/3
T
Dst/3
DD♭9♭5
(D+/3)VI
D
Tst

side 161-164

Det skal endnu engang understreges, at de her omtalte passager ikke er typiske for de undersøgte satser som helhed, og at de repræsenterer en art yderpunkt i den harmoniske stil, der ellers præsenteres. Der er ikke selvstændige metodiske problemstillinger knyttet til de her omtalte fænomener, men det skal endnu engang nævnes, at den bevægelsesdynamik, som blev omtalt på s. 52 ff. og i begyndelsen af dette afsnit, er essentiel for den dur/mol-tonale musiks virkemåder såvel som for en funktionsbetinget analyse af den, og at funktionel analyse af harmonik, der er helt stationær, ikke er mulig.

Det ligger uden for denne afhandlings rammer at foretage psykologiske eller ideologiske tolkninger, men det skal alligevel afslutningsvist bemærkes, at det stillestående, statiske i de undersøgte satser altid fungerer indledende i det pågældende forløb. Derfor opleves det som om harmonikken 'sættes i gang' eller 'etableres'. Der er således i højere grad tale om en etablerings- end en opløsnings-proces, og det er karakteristisk, at 'det dynamiske' så at sige vokser ud af 'det statiske' – 'stilstand' bliver til 'bevægelse'[369]. Havde passagerne med harmonisk stilstand fulgt efter passager med en aktiv, dynamisk harmonik, og især hvis de havde optrådt i satsernes slutning, ville oplevelsen have været en radikalt anden. Brahms ligger også her – ikke overraskende – i forlængelse af traditionen, hvor der er utallige eksempler på denne type musikalsk/harmoniske etableringsprocesser[370]. Til gengæld er han ikke repræsentativ for den nyere tendens til at skildre 'opløsning' (forstået i bred forstand), som begyndte allerede i Brahms' samtid, og som blev dominerende for mange musikalske og andre kunstneriske strømninger i generationerne efter ham.

Begrebet 'mediantik' vs. 'tertsbeslægtede forbindelser'

Et sidste emne, der skal omtales i dette hovedafsnit, er af terminologisk art. Det drejer sig om begrebet 'mediantik', som ligeledes er et begreb, man næsten uundgåeligt støder på i forbindelse med romantisk harmonik[371]. I litteraturen fra de sidste 3-4 årtier repræsenterer termen som oftest et forsøg på at udvide det analytiske apparat således, at det kan imødegå de to fakta, at man op gennem 1800-tallet i stadig stigende grad observerer harmoniske forbindelser, hvor der er tertsrelation mellem akkorderne[372], og at den klassisk-harmonik-

---

[369] Det er tankevækkende, at den samme udviklingtendens gør sig gældende for de fire lieder op. 121, når de betragtes samlet. Den første er domineret af en tung, dyster, langsom og (delvist) stillestående stemning, men i løbet af de fire lieder bliver karakteren på flere måder mere lys, positiv og 'levende'. Det understøttes f.eks. af udviklingen i dur-mol-relationen. Således både begynder og slutter den første lied i mol. De to midterste begynder i mol, men slutter i dur, mens den afsluttende lied begynder og slutter i dur. Når dette (i og for sig ordinære) udviklingsforløb fremhæves i denne sammenhæng, skyldes det, at disse lieder tematiserer døden. Eller rettere: de tematiserer forholdet til døden, og udtrykker den – alt andet lige – positive udvikling, der ligger i erkendelsen og accepten af det uundgåelige.

[370] Som nogle få – og indbyrdes meget forskellige – eksempler kan nævnes indledningen til Haydns *Die Schöpfung*, den bemærkelsesværdige og på mange måder nyskabende indledning til Beethovens 9. symfoni, Wagners fornævnte forspil til *Das Rheingold* og senere størstedelen af Bruckners symfonier.

[371] Eksempelvis Westergaards s. 84 ff., Johnsson bl.a. s. 193, Vinther/essays s. 171-72, Høffding/1979 s. 109 ff. og Henning Nielsens arbejdspapir.

[372] Tertsrelationer mellem tonearterne vil blive omtalt i hovedafsnittet om de tonale forhold. Nærværende afsnit omhandler kun begrebet mediantik i forbindelse med harmonik.

funderede funktionsanalytiske terminologi ikke (umiddelbart) har begreber for alle disse relationstyper.

'Tertsbeslægtet' og 'mediantisk' er formelt set synonymer, men mens 'tertsbeslægtet' er stort set neutral (og f.eks. benyttes om forbindelser som T-T_{af}-S og $_{IV}$S-DD) benyttes mediantik-begrebet almindeligvis om mere 'påfaldende' (eller analytisk 'uhåndterlige') forbindelser. I praksis benyttes termen primært om tertsbeslægtede forbindelser, hvor der ikke er andre analytiske begreber (dvs. forståelsesmåder) til rådighed indenfor det givne analytiske apparat, og/eller hvor der er tale om tertsbeslægtede forbindelser, der ikke umiddelbart kan relateres til de gængse kadencelogikker eller udvidelsesklichéer. Det betyder på den anden side, at der er adskillige typer tertsforbindelser, man almindeligvis *ikke* betegner som medianter. Eksempelvis er forbindelser som $_{IV}$S-DD, T-T_{af}-S og T-(D)^{TP} (sidstnævnte i dur) ubestrideligt tertsrelaterede, men der er næppe mange, der i dag vil fremhæve deres 'mediantiske' egenskaber. Når mediantik ofte fremhæves som et karakteristikum ved den romantiske harmonik, er det derfor sjældent forbindelser af den type (som jo er almindeligt forekommende i megen dur/mol-tonal musik), der refereres til, men nogle af de forbindelsesmønstre, der netop ikke er almindeligt forekommende i klassisk harmonik.

Fordi mediantbegrebet primært benyttes om akkordforbindelser, som det analyseapparatet ikke har en alment anerkendt betegnelse for, kommer begrebet til at fungere som en art terminologisk rodekasse, hvis størrelse og indhold er defineret, ikke på fænomenets egne præmisser, men af det givne analyseapparats evne til at forklare de tertsbeslægtede forbindelser. Er denne evne stor, vil mediantik-begrebet kun tages i brug i mere specielle tilfælde eller måske helt undgås (det er f.eks. tilfældet hos Larsen/Maegaard[373]). Er den derimod mere begrænset (det gælder især for de lidt ældre tekster, f.eks. Hamburger/1950[374]), kan en længere række forbindelsestyper kalde på begrebet. Dén definitoriske praksis er naturligvis utilfredsstillende.

Et grundlæggende problem ved mediantbegrebet er, at det er en fællesbetegnelse for en lang række meget forskelligartede forbindelser mellem akkorder, som (alt efter definitionen) kan ligge i stor eller lille tertsafstand over eller under hinanden, som kan være dur- eller mol-akkorder, og som kan optræde i dur- eller mol-kontekst.

Brincker/Bruland benytter en meget bred forståelse af mediantfænomenet. Således hedder det her[375], at "*treklange med en terts' afstand mellem grundtonerne* [kaldes] *for mediantiske. F.eks. C-dur treklangen og a-mol treklangen, E-dur treklangen og C-dur treklangen, As-dur treklangen og F-dur treklangen osv.*" I betragtning af deres meget brede definition er den måde, de (f.eks. på s. 36) benytter analysetegnet 'T_m' på, mere end almindeligt problematisk. Er vi i C-dur kan dette tegn på en og samme tid benyttes om en A, en A^b, E eller E^b, så vel som om deres varianter, i alt otte forskellige akkorder. I det tilfælde bliver det umuligt at definere, hvad der

---

373 Larsen/Maegaard benytter ikke termen i deres bog, hvilket utvivlsomt er bevidst, men desuden afspejler, at de har mere præcise fortolkninger af de fænomener, som andre omtaler med fællesbetegnelsen 'mediant-forbindelser'.

374 Her opererer Hamburger eksempelvis med 'mediant', hvor vi i dag bruger 'afledning', se f.eks. s. 15.

375 Brincker/Bruland: Harmoni s. 35

samlet kendetegner disse typer akkordforbindelser, og analysen 'Tm' er praktisk talt indholdsløs[376].

Bengt Johnsson definerer[377] mediantik som tertslægtskabs-forbindelser med én fællestone. Det skærper definitionen en hel del, men i praksis er også denne begrebsbrug problematisk. I forhold til en C begrænses mediantfeltet til A, A^b, E og E^b.

Problemet er bl.a, at konteksten spiller en så afgørende rolle for den funktionelle analyse, og det er mediantikbegrebet indifferent i forhold til. Eksempelvis er der meget stor forskel på akkordforbindelserne C-em-F og C-em-G; den første er nærmest en kliché, mens den anden er endog meget ualmindelig, jf. s. 116. Ifølge Johnssons definition er forbindelsen C-em aldrig mediantisk (da der er to fællestoner), mens mange andre ville hævde, at den anden af de to nævnte er mediantisk (fordi der er tertsrelation, *og* fordi forbindelsen er usædvanlig). Et andet problem ved Johnssons mediantdefinition er, at der kun er mediantisk relation fra en durakkord til en anden og tilsvarende kun 'internt' mellem mol-akkorder. Westergaard (f.eks. s. 84) skærper begrebet yderligere derved, at det kun bruges om durakkorder (det gælder for så vidt også Vinther[378], som imidlertid fortrinsvis reserverer det til relationer mellem tonearter). I den klingende, romantiske musik benyttes variantformerne imidlertid så flittigt, at et mediantikbegreb, der ikke kan rumme dét forhold, alene af den grund synes inadækvat. At tertsrelationen mellem funktioner ikke er begrænset til det tonikale felt, men kan forekomme mellem alle typer funktioner, komplicerer naturligvis sagen yderligere.

Der er således mange forhold, der taler for helt at undgå begrebet, og i stedet bestræbe sig på at navngive de pågældende forbindelsestyper i overensstemmelse med de funktionelle mekanismer, der betinger relationen mellem dem. Så meget desto mere fordi en meget stor del af de forbindelser som tidligere, mere eller mindre ureflekteret, blev kategoriseret som medianter, kan forstås som f.eks. afledningS-, neapolitaniserings- eller parallelvariant- hhv. variant-parallel-fænomener[379]. (Sidstnævnte fænomen er tæt knyttet til de for

---

376 Man kan – f.eks. hos Høffding/1979 s. 109 ff. og Vinther/essays s. 172 – møde specifikke analysesymboler, der angiver en mediantisk relation og evt. karakteren af den. De kan have forskellig udformning og forskellig detaljeringsgrad, men der er typisk tale om angivelse af, hvorvidt der en tale om stor- eller lille terts-relation, hvorvidt den mediantiske funktion ligger over eller under den foregående akkord, og hvorvidt der er tale om dur- eller molakkorder. Disse symboler kan være informative, men er også problematiske. De er i udgangspunktet rent deskriptive og formidler derfor ikke funktionelle udsagn. Når de kombineres med funktionstegn, er netop sammenblandingen med funktionsanalysen problematisk. (Sammenblandingen af funktionelle og deskriptive tegn er – principielt – altid metodisk utilfredsstillende, men jeg skal (igen) indrømme, at jeg i nogen grad begår en tilsvarende brøde, når jeg benytter tegnene IIS og IVS. Til mit forsvar taler dog, at der i dét tilfælde er tale om forskellige fremtrædelsesformer af den samme hovedfunktion (jf. note 223 og den tekst, den vedrører), mens Høffdings og Vinthers medianttegn ofte vil angå to forskellige funktioner.) Denne type symboler kan dog naturligvis have deres relevans i de tilfælde, hvor netop afstanden mellem grundtonerne og de givne akkorders tonekøn isoleret set er af betydning for fremstillingen. Dette imidlertid ikke som en udvidelse af den funktionsanalytiske terminologi, men som et supplement evt. alternativ hertil.

377 Johnsson s. 198.

378 Vinther/essays s. 172

379 Jeg er således principielt uenig med Vinther, når han (Vinther/1981 s. 120) efterlyser mediant-begrebet i Larsen/Maegaards analyseapparat. Han argumenterer her for, at mediant-betragtningen – i en konkret analyse hos Larsen/Maegaard s. 155 – er både mere hensigtsmæssig og enklere end deres funktionelle ditto. Den er unægtelig

den romantiske harmonik så karakteristiske dur/mol-skift og dur/mol-fluktuation, hvilket vil blive uddybet i afsnittet om tonalitet.) Derfor foretrækkes i denne tekst 'tertsbeslægtet' frem for 'mediantisk'. Ganske vist kan heller ikke 'tertsbeslægtede forbindelser' meningsfuldt benyttes som analytisk kategori. Til gengæld er det stort set neutralt, og det er befriet for de konnotationer, der hænger ved mediantikbegrebet.

I det undersøgte materiale er der mange typer tertsbeslægtede funktionsforbindelser, og en væsentlig del af dem er karakteristiske for romantisk harmonisk i særdeleshed eller dur/mol-tonal harmonik i almindelighed. Blandt de mest almindelige skal nævnes: T-T_{af}-S-S_{af}, subdominantfølgen II-IV og $_{IV}$S-DD-forbindelser, ligesom visse bi-dominanter ofte bliver indført med en tertsbeslægtet forbindelse f.eks. T-(D)^{VI} og T-(D)^{II}.

Desuden optræder i få, bemærkelsesværdige tilfælde de langt mindre almindelige tertsbeslægtede forbindelsestyper, som i det foregående er kategoriseret som hhv. 'overterts-stedfortrædere' (s. 121 ff.) og 'opadgående afledninger' (s. 116).

Afslutningsvist skal der peges på, at der kan være tertsrelation mellem to akkorders strukturelle grundtoner uden at der nødvendigvis er det imellem de funktionelle grundtoner og omvendt (jf. f.eks. s. 101), hvilket naturligvis komplicerer hele spørgsmålet vedr. tertsbeslægtede forbindelser ikke så lidt.

Sammenfattende analyser

I det foregående er en række fænomener, som på forskellig vis er karakteristiske for den musik, der er til undersøgelse her, blevet præsenteret hver for sig. At præsentere disse fænomener isoleret fra hinanden har åbenlyse metodiske og fremstillingsmæssige fordele, men samtidig den alvorlige svaghed, at samspillet mellem de forskellige harmoniske elementer – hvilket er en central faktor i forståelsen af den dur/mol-tonale musiks harmoniske virkemåder – trænges noget i baggrunden. Det musikalske og musikanalytiske felt, der her er defineret som 'det harmoniske', er et produkt af en række mekanismer, forbindelsesmåder og strukturer som på mangfoldige måder griber ind i og står i relation til hinanden. 'Det harmoniske' er således at betragte som et synergetisk resultat af flere samtidigt virkende fænomener, hvortil man tillige bør tilføje, at 'det harmoniske' kun er ét af adskillige samtidigt virkende forhold som tilsammen, ligeledes synergetisk, udgør det, vi oplever som 'musik'.

For blot tilnærmelsesvist at yde denne kompleksitet retfærdighed vil dette første hovedafsnit blive afsluttet med tre harmoniske analyser, som dels kan fungere opsummerende i forhold til nogle af de fænomener, de foregående afsnit har behandlet, dels anskueliggøre, hvordan nogle af disse mange fænomener er i funktion samtidig og 'spiller

---

enklere, men ikke af den grund mere nøjagtig eller mere hensigtsmæssig (jf. overvejelserne vedr. 'kompleksitets-argumenterne' s. 62 ff. og 'formidlingsargumenterne' på s. 64 ff.), og sammenligningen af de to betragtningsmåder illustrerer, hvordan den funktionelt tolkende tilgang kan anskueliggøre og forklare de harmonisk/tonale mekanismer, der betinger de pågældende relationer, mens Vinthers mediant-analyse stort set udelukkende er deskriptiv. Til gengæld er jeg på dette punkt enig i Jersilds afvisning af mediant-begrebet (Jersild/1970 s. 90-91), om end jeg ikke mener, at hans metodiske alternativ er at foretrække.

side 262-270

Konklusioner

Begge denne afhandlings to længere hovedafsnit er blevet afrundet af delkonklusioner, der har opsummeret de væsentligste pointer, og også i de to kortere hovedafsnit er pointerne afsluttende blevet opsamlet. Alle disse pointer skal ikke gentages her, men arbejdets overordnede resultater skal afsluttende samles.

Undersøgelsen har fra begyndelsen været disponeret i to adskilte, men indbyrdes afhængige niveauer. **Det første niveau** har været direkte relateret til afhandlingens værkkorpus og har bestået af en undersøgelse af 1) de harmoniske forhold i materialet, 2) de tonale forhold i materialet, og 3) relationerne mellem 1) og 2). Fænomener, der vedrører 1), er blevet præsenteret og diskuteret i det første hovedafsnit, men er også blevet berørt og yderligere illustreret af en stor del af eksemplerne i de følgende hovedafsnit, der tillige har indeholdt harmonisk analyse eller overvejelser desangående. De forhold, som vedrører de tonale aspekter af musikken (pt. 2)) er ikke overraskende blevet behandlet i hovedafsnittet "Tonalitet", men dette afsnit har desuden berørt forhold, der angår relationen mellem de harmoniske og de tonale elementer (pt. 3). Denne tilsyneladende diskrepans skyldes, at de tonale forhold nok kan registreres og beskrives, men i mange tilfælde ikke tolkes funktionelt, uden at man er i berøring med det harmoniske niveau, fordi en del af de tonale tolkninger er funderet i generelle og/eller værkspecifikke harmoniske analogier. Dette forhold er yderligere beskrevet og diskuteret i afhandlingens sidste hovedafsnit, som vedrører nogle af de måder, hvorpå Brahms eksplicit udkomponerer harmonik<>tonalitets-relationer i sin musik. Desuden har et kortere hovedafsnit undervejs redegjort for, hvordan Brahms inkorporerer tertskæder i det musikalske materiale.

Fremstillingen af disse forskellige forhold er blevet suppleret af stilhistoriske perspektiveringer og har via de mange konkrete analyser formidlet et indblik i den romantiske musiks harmoniske og tonale karakteristika i almindelighed og de Brahmske i særdeleshed.

Det andet niveau har angået 'den funktionsanalytiske metodes anvendelighed i forhold til romantisk harmonik', som det hedder i titlen, og en række problemstillinger desangående er i første omgang blevet præsenteret og diskuteret i de indledende afsnit og er efterfølgende blevet udfoldet gennem en række konkrete metodiske refleksioner. Ambitionen har været at diagnosticere de metodiske problemer, der måtte vise sig i arbejdet med det første niveau – og meget gerne at løse dem. Blandt de elementære værktøjer i denne proces har været en grundig begrebsafklaring og en skærpelse af den metodiske stringens.

Kvantitativt er det første niveau vægtet højere end det andet, men kvalitativt er det andet mindst ligeså væsentligt som det første, og det har desuden videre perspektiver.

På **det første niveau** kan man i et overordnet perspektiv konkludere, at afhandlingen som forventet bekræfter, at den undersøgte musik utvetydigt fungerer på det dur/mol-tonale paradigmes præmisser, ligesom den har understøttet det postulat, at den tonale kadence er den basisenhed, som ligger til grund for stort set alle de harmoniske fænomener i den

undersøgte musik. I forlængelse heraf kan det konstateres, at arbejdet ikke har givet anledning til at sætte spørgsmålstegn ved den forestilling, at den romantiske harmonik i alt væsentligt bygger på de samme dur/mol-tonale grundprincipper som musikken i barokken og i klassikken, men at der i løbet af 1800-tallet udvikles adskillige og forskelligartede stilkarakteristika, som kan forstås som udvidelser eller variationer af den klassiske harmonik.

Arbejdet har således bekræftet en række forestillinger vedr. den dur/mol-tonale harmonik – og som en delmængde heraf den romantiske ditto – i den forstand, at der ikke er noget i undersøgelsen, der modsiger disse forestillinger. Omvendt har de konklusioner, som uddrages på baggrund af nærværende arbejde, naturligvis kun konkret gyldighed i forhold til de undersøgte satser.

Hvad angår **harmonikken i det undersøgte materiale**, er den ikke overraskende domineret af en række elementer, man ville forvente at møde i romantisk musik. Det gælder f.eks. høj alterationsgrad, forsinket opløsning af dissonanser ('afspændingsudsættelse'), brug af animeret – til tider decideret ustabil – T (f.eks. jf. analysetegnet 'T/5'), alsidig udfoldelse af subdominantens muligheder (herunder funktionens (evt. successive) udfoldelse på både II og IV), dur/mol-skift, markant kromatisk linjeføring og metriske forskydninger. Disse elementer er meget ofte udfoldet indenfor (kraftigt) udvidede kadenceenheder – i mange tilfælde af uens længde og med indbyrdes asymmetrisk relation – kombineret med udvidelser af de tonale rum gennem bi-kadencer og modulatoriske udsving.

Desuden er materialet præget af visse elementer, som nok kan findes hos andre komponister, men som i større eller mindre grad kan siges at være typisk Brahmske, eller som i hvert fald kommer til udtryk på personalkarakteristisk vis. Det drejer sig først og fremmest om flittig brug af afledningsforbindelser (til tider udfoldet i lange afledningskæder, samt som stigende afledningsforbindelser), en alsidig udnyttelse af diverse neapolitaniserings-muligheder, D-S- (og i mindre grad DD-T)-forbindelser, $^{O}S^{\Delta}$-funktionen, ikke-spændingsfyldte akkorder placeret optaktisk til spændingsfyldte (også ved satsåbninger), samt de funktionsforbindelses-typer, der er blevet samlet i kategorien 'overterts-stedfortrædere'.

Generelt er der mange passager med forskellige former for lettere sløret harmonik, hvilket til tider kommer til udtryk i (næsten) stationær harmonik.

Flere af ovennævnte delelementer i Brahms harmoniske vokabular kan med fordel forstås i lyset af hans store passion for og indgående studier af barok- og renæssance-musik.

Undersøgelsen er begrænset til de udvalgte 24 satser, men der optræder her en overordentlig stor mængde harmoniske forbindelser, og det er derfor rimeligt at antage, at det samlede materiale giver et nogenlunde dækkende billede af Brahms' harmoniske udtryk, men et andet værkudvalg kunne muligvis tegne et lidt anderledes billede med andre nuanceringer eller en lidt anden vægtning mellem de omtalte fænomener.

Afsnittet om **tertskæder** illustrerer, hvordan Brahms indarbejder dem i sin musik på meget alsidig vis, og at de både optræder som melodiske elementer, som basstemme (og dermed som harmonisk fundament), samt som et integreret satsteknisk element. (Desuden er der – om end i de undersøgte satser ret få – passager, der kunne tyde på, at tertskæder kan have en mere overordnet strukturerende funktion i Brahms' musik.) Eksemplerne fra det

undersøgte materiale giver et billede af spændvidden i Brahms' kompositoriske brug af tertskæder, men da der er tale om ret få satser (og derfor ret få tertskæde-konstruktioner) giver arbejdet ikke nødvendigvis et dækkende billede af deres fremtrædelse i hans musik i almindelighed.

Undersøgelsen af **de tonale forhold** viser, at hovedtonearten i størstedelen af de undersøgte satser etableres i løbet af de første takter i kraft af en (evt. udvidet) tonal kadence eller en variant af T-S-T eller T-D-T; i nogle tilfælde tonalt forstærket af et tonikalt org.pt. I nogle få af satserne sker **T**-etableringen i kraft af en stationær, tonikal flade. I en mindre del af satserne er der en indledende, midlertidig sløring i tonalitetsetableringen. Det mest tydelige eksempel er Intermezzo op. 118, nr. 6 i es-mol.

I alle undtagen ét tilfælde er hovedtonearten stabil i dén forstand, at grundtonen er den samme i begyndelsen og slutningen af satsen. Den pågældende undtagelse er Intermezzo op. 118, nr. 1, hvori C-dur indledningsvist etableres i de første ti repeterede takter, men hvor a-mol derefter udgør den egentlige hovedtoneart.

Den overordnede tendens, hvad angår dur/mol-progression er, at stykker, der ikke begynder og slutter i samme tonekøn, begynder i mol og slutter i dur. Kun én sats (Rhapsodie op. 119, nr. 4 i E$^{\flat}$-dur) begynder i dur og afsluttes i mol. Fluktuationer mellem dur og mol i løbet af en sats optræder i en stor del af satserne.

Størstedelen af de undersøgte satser domineres af primære tonale positioner i indbyrdes variant- og/eller parallel-relation, hvilket kan udfoldes i forskellige mere komplekse konstruktioner. I kun fire tilfælde er **T-D-T** grundmodellen for den tonale disposition, og i tre ud af disse er den varieret til ^{O}**T**-$^{+}$**D**-^{O}**T**. I få, men entydige og bemærkelsesværdige tilfælde er relationerne mellem de primære tonale positioner på forskellig vis betinget af neapolitanske mekanismer.

Undersøgelsen viser tydelige tendenser i de tonale konstruktioner i materialet, og det er forventeligt, at de samme tendenser vil vise sig i andre værkgrupper. Imidlertid er disse tonale konstruktioner afhængige af satsernes dimensioner, og resultaternes perspektiver er derfor begrænsede til værker af lignende omfang. Længere og større anlagte satser fra Brahms' hånd vil tonalt set typisk være mere komplekse og/eller mere udfoldede.

Hvad angår **forholdet mellem det harmoniske og det tonale niveau**, kan man indledningsvist konstatere, at det ikke er relevant overhovedet at stille spørgsmål til, hvorvidt der er en relation mellem de to. Tværtimod kan man slå fast, at de to niveauer betinger hinanden (jf. referencerne til den hermeneutiske cirkel). I en dur/mol-tonal musikalsk kontekst er det ikke muligt at tænke sig musik, der præsenterer harmoniske fænomener uden samtidigt at præsentere tonale eller omvendt, og de to fænomener vil uomgængeligt indgå i en art relation med hinanden. Samtidig er de to fænomener på flere og væsentlige områder forskellige og må håndteres forskelligt analytisk. Relationen kommer til udtryk dels i generelle og almengyldige virkemåder i den dur/mol-tonale musik, dels i værkspecifikke, udkomponerede fænomener.

Hvad de sidstnævnte angår, betinger det værkspecifikke i sig selv en stor mangfoldighed, og det er problematisk at generalisere på basis af de analyserede satser. Under alle

omstændigheder kan det konstateres, at harmonik<>tonalitets-relationen ikke udkomponeres i alle satser, og at der er stor forskel på, hvor mange og hvilke elementer, der indgår i de pågældende konstruktioner.

I det samlede materiale er det dog påfaldende, at der i flere tilfælde er sammenfald mellem bemærkelsesværdige harmoniske og bemærkelsesværdige tonale fænomener, samt at usædvanlige harmoniske fænomener ofte eksponeres i satsåbningerne og samtidigt betinger flere andre forhold i satsen; herunder tonale. I visse tilfælde betinger et evt. to grundelementer flere og væsentlige elementer. Overordnet set er det karakteristisk, at der er en meget høj grad af homogenitet mellem dele og helheder, og at harmonik<>tonalitets-relationen ofte udkomponeres eksplicit.

Alt i alt bekræfter afhandlingen billedet af Brahms som en traditionsbevidst og traditionsreflekterende komponist, hvis musik ikke i første omgang gør sig bemærket ved at bryde med konventionerne. Alligevel er en række brud på – eller i hvert fald personalstilistiske modificeringer af – de dur/mol-tonale konventioner inkorporeret i hans harmoniske og tonale arbejde. Dette ikke mindst via de elementer fra ældre musiks praksisformer, som på forskellig vis er indarbejdet i hans værker. Desuden bekræftes det, at han i vid udstrækning arbejder i henhold til et kompositorisk ideal, hvor en stor del af de enkelte satsers delelementer – store som små – er forbundet i et samlet hele. Det kommer til udtryk på mangfoldige måder, men illustreres bl.a. ved nogle af de eksplicitte udkomponeringer af harmonik<>tonalitets-relationen.

Hans musik, som den viser sig i de undersøgte satser, præsenterer en meget stor del af de karakteristika, man ofte vil fremhæve ved romantisk harmonik (såfremt man overhovedet godtager romantikbegrebet), og man kan derfor konstatere, at kategoriseringen af Brahms som en 'romantisk komponist' er rimelig, samt – i forlængelse deraf – at valget af ham som empirisk basis for denne undersøgelse har vist sig at være både plausibelt og givtigt. (Man kunne – hvis man havde ønsket det – have undgået termer som 'romantik' og 'romantisk harmonik', og i stedet have benyttet andre definitioner og kategoriseringer, men det ville ikke have haft nævneværdig indflydelse på hverken arbejdet, dets konklusioner eller på dets relevans.)

Den metodiske undersøgelse – afhandlingens **'andet niveau'** – er blevet præsenteret og diskuteret på forskellig vis i de indledende afsnit, og der er her redegjort for arbejdets præmisser, ligesom der er formuleret en række kritiske faghistoriske perspektiveringer. I forlængelse heraf er afhandlingens egen metodiske positionering blevet præsenteret. Derefter er de metodiske problemstillinger, som det første niveaus analyser har aktualiseret, blevet præsenteret og diskuteret løbende gennem teksten.

Den grundlæggende fordring er, at metoden begrebs- og anskueliggør, hvordan hhv. akkorder og tonearter hver for sig relaterer sig til hinanden, og hvordan de fungerer i helheden (og den kan desuden være nyttig til at begrebs- og anskueliggøre, hvordan disse to musikalske aspekter interagerer.) Denne fordring er indfriet, og det kan i første omgang konkluderes, at den funktionsanalytiske metode uden problemer kan håndtere størstedelen af de relevante fænomener på overskuelig og frugtbar vis, og at den således er både relevant

og hensigtsmæssig i forbindelse med arbejdet med den pågældende type musik. Samtidig er det imidlertid åbenlyst, at arbejdet har afstedkommet adskillige metodiske udfordringer både pga. de analyserede fænomeners kompleksitet og pga. mangler og svagheder i den overleverede analytiske metodik.

I de fleste tilfælde er disse metodiske udfordringer i arbejdet med **de harmoniske fænomener** blevet modsvaret af mindre terminologiske tillæg til eller finjusteringer af de etablerede praksisformer og/eller ved en skærpet opmærksomhed på – og deraf følgende stringens vedrørende – en række metodiske og terminologiske forhold.

I forbindelse med nogle af de mere presserende udfordringer har arbejdet desuden på mere konkret vis givet anledning til at foreslå tre nye analytiske begreber.

Væsentligst er distinktionen mellem IIS og IVS, som afspejler en musikalsk praksis i slutningen af 1800-tallet. Denne distinktion løser en række aktuelle metodiske problemer, og i mange tilfælde er den anvendelig og givtig. Den løser imidlertid ikke samtlige de problemer, der er forbundet til de subdominantiske fremtrædelsesformer i romantisk harmonik, og i visse tilfælde er den mindre hensigtsmæssig. Det gælder f.eks. hvor man vil vise brug af dur/mol-skift (i forhold til IVS) samtidig med bevægelser mellem II og IV.

Analysetegnet 'T^{af}', som dækker over 'opadgående T-afledning', er foranlediget af et ret sjældent forekommende fænomen, og man må retfærdigvis sige, at den teoretiske fundering af termen ikke er uden problemer. Alt andet lige er den dog anvendelig (og i hvert fald at foretrække frem for f.eks. 'D$_P$' i forbindelse med III).

Heller ikke termen 'overtertsstedfortræder' (og tegnet 'T$_{otst}$') er helt uproblematisk, men begrebsliggør dog logikken i en forbindelsestype, der ikke er så sjælden endda. I en række tilfælde er den brugbar, og den er efter alt at dømme den term, der på bedste vis kan benyttes til at håndtere de pågældende fænomener.

Blandt de forhold, hvor en skærpet opmærksomhed i særlig grad er givtig, kan nævnes distinktion mellem deskriptiv og tolkende terminologi, mellem bagudrettet og fremadrettet tolkning, samt mellem strukturelle og funktionelle elementer. I forlængelse heraf skal også distinktionen mellem de tre typer kvintaffiniteter – 'konkret', 'strukturel' og 'funktionel' – nævnes.

Det funktionsanalytiske arbejde med **de tonale forhold** i musikken er på flere måder mindre problematisk og byder på færre metodisk-analytiske udfordringer end det tilsvarende arbejde med musikkens harmoniske forhold, og det er under alle omstændigheder meget mindre omfattende. Det er der flere grunde til.

For det første er der langt færre analytisk relevante begivenheder i spil. Et stykke musik af den art, der her er på tale, består typisk af 2, 3, 4 (måske lidt flere) primære tonale positioner, som har et vist antal indbyrdes relationer, og det er først og fremmest disse forholdsvis få elementer, man forholder sig til i den tonale analyse. Dertil kommer eventuelle forhold vedr. T-etablering, T-stabilitet, dur/mol-fluktuation og/eller -progression, modulatoriske udsving til sekundære positioner og lign., men de udgør almindeligvis ret enkle og afgrænsede arbejdsfelter. Selv i de tilfælde, hvor der er mange primære tonale positioner og

mange modulatoriske udsving, er det samlede antal fænomener, der er til undersøgelse, som regel forholdsvist begrænset. Derimod er der usammenligneligt mange harmoniske begivenheder i et tilsvarende stykke musik, også selvom de almindeligvis alle kan føres tilbage til den tonale kadence.

For det andet er der en lang række aspekter, der er væsentlige i forbindelse med funktionsanalyse af harmoniske forhold, men som er ikke-eksisterende eller irrelevante for funktionsanalyse af tonale forhold. Det gælder eksempelvis forhold som beliggenhed, omvending, harmonisk puls, stemmeføring, fordobling, metrik, distinktion mellem akkordiske og accidentale dissonanser mm.

Til illustration af begge disse to forhold kan opmærksomheden rettes mod den harmoniske analyse af H-dur passagen fra 121/4/E^{b} på s. 165 ff. Den vedrører kun 28 ud af satsens samlede 99 takter og tilmed kun et lille udvalg af denne passages samlede harmoniske forbindelser (dem, der er relevante for afhandlingens pointer), men den fylder ikke desto mindre mere end tre sider. Til sammenligning udgøres den tonale analyse af hele satsen i alt væsentligt af de relevante kommentarer til og overvejelser vedr. den tonale konstruktion; dvs. relationen mellem tonearterne E^{b}-dur-H-dur-E^{b}-dur.

Som et tredje forhold kan det nævnes, at der i beskæftigelse med denne type musik i den danske fagtradition, som denne tekst er faghistorisk perspektiveret i forhold til, er blevet ofret langt mindre opmærksomhed på de funktionsanalytiske aspekter af det tonalt-analytiske arbejde end på det harmonisk-analytiske. Det betyder alt andet lige, at der er langt mindre konsensus på området, hvilket i første omgang er udtryk for en indlysende mangel, men samtidigt betyder, at der på godt og ondt er langt færre faghistorisk betingede vaner og uvaner at forholde sig til. Det fordrer på den ene side mere selvstændig analytisk-metodisk initiativ, men betyder på den anden side friere hænder rent metodisk, færre metodiske diskussioner at tage hensyn til og langt mindre metodisk 'rengøring'.

Når dette er sagt, skal det understreges, at det tonalt-analytiske arbejde ikke er mindre væsentligt end det harmonisk-analytiske. Tværtimod. En af de centrale svagheder i den danske funktionsanalystiske tradition frem til 1980'erne og i nogen grad frem til i dag, er en nedprioritering eller decideret negligering af netop dette musikalske aspekt.

Arbejdet har tydeliggjort, at en funktionsanalytisk håndtering af de tonale forhold ikke er mulig uden en aktiv erkendelse af ikke bare én, men flere typer relation mellem de harmoniske og de tonale fænomener. I denne tekst er disse forskelligartede relationer forsøgt håndteret via en systematisering i fire forskellige, klart definerede 'måder', der er kategoriseret som: **1)** 'fra harmonik til tonalitet – 1:1'; **2)** 'tonal funktionsanalyse pr. værkspecifik, harmonisk analogi'; **3)** 'tonal funktionsanalyse som værkspecifik konsekvens af toneartens indførelse' og **4)** 'tonal funktionsanalyse som værkspecifik procesbeskrivelse'. Der er tale om analytiske tilgange, men de tre sidste har kun metodisk berettigelse, når bestemte forhold er til stede i den musik, der bliver analyseret, og når disse forhold vurderes at have en rimelig signifikans. Til gengæld drejer det sig om forhold, der meget ofte er tilstede i romantisk musik – og ofte med signifikans. Er disse forhold tilstede, vurderes disse tonalt-analytiske tilgange ('måderne') som en stor metodisk gevinst.

Afhandlingens undersøgelse har desuden tydeliggjort endnu en forskel mellem den analytiske håndtering af harmoniske og tonale fænomener. I arbejdet med harmonisk funktionsanalyse vil der typisk tilstræbes én eller to analyse(r) pr. funktion; sidstnævnte især hvor der er tale om omtydning (og hvor både en bagudrettet og en fremadrettet analyse derfor forventes), eller hvor der er en eksplicit funktionel tvetydighed, man ønsker at påpege. (Der kan i sjældnere tilfælde være tale om flere end to.) I mange tilfælde vil én analyse pr. funktion være fyldestgørende. I funktionel analyse af tonale strukturer derimod vil flere analyser ofte på givtig vis kunne supplere hinanden, også uden at der er tale om deciderede tvetydigheder.

Den harmoniske analyse vil således ofte være *entydig* (én analyse pr. funktion), men kan også (og bør i visse tilfælde) være *dobbelttydig* (to analyser pr. funktion) f.eks. i forbindelse med omtydning. Den tonale analyse kan også være *entydig*, men vil meget ofte være *flertydig*, uden at tolkningerne nødvendigvis implicerer tonale tvetydigheder, fordi forskellige analyser tilsammen anskueliggør flere samtidigtvirkende forhold i den tonale konstruktion. I nogle tilfælde kan flere gensidigt supplerende analyser tilmed være nødvendige for at give et dækkende billede af de ofte komplekse relationer, der etableres mellem de forskellige tonale positioner.

Opmærksomheden skal også rettes mod det forhold, at analysesymbolerne ikke altid i samme grad, som det er tilfældet i forbindelse med harmonisk-analytisk arbejde, alene kan formidle de relevante pointer, når det drejer sig om analyse af tonale forhold. Ofte vil det være nødvendigt (eller i hvert fald formålstjenligt), at de suppleres med prosaformulerede metodiske overvejelser eller uddybninger, der redegør for, hvordan den tonale analyse er grebet an, hvilke musikalske elementer argumentationen bygger på, hvilke forhold i satsen, der anses som analytisk signifikante og lignende. Sagt på en anden måde: Hvis de analytiske termer og symboler er klart og entydigt defineret, kan man i mange tilfælde formidle en harmonisk analyse af et stykke musik udelukkende ved at indføre de pågældende analysetegn i nodeteksten. Dette lader sig langt fra altid gøre i arbejdet med tonal analyse af (mere kompliceret) romantisk musik, fordi der ofte vil være værkspecifikke nuanceringer i de tolkninger, analysetermerne repræsenterer, og derfor fordres ofte uddybende overvejelser eller kommentarer.

De **metodiske overvejelser vedr. udkomponerede harmonik<>tonalitets-relationer** er primært knyttet til spørgsmål angående argumentation, værkspecifik vægtning af analysens delelementer, deres signifikans mv. De giver derfor 'teknisk set' ikke anledning til selvstændige metodiske revisioner, men det er til gengæld en forudsætning for denne del af det analytiske arbejde, at analyseapparatet er velovervejet og stringent defineret, hvad angår de harmoniske og de tonale forhold.

Det vurderes, at de metodiske overvejelser, der er gjort i forbindelse med tonal funktionsanalyse såvel som konsekvenserne af de relationer mellem det harmoniske og det tonale niveau, som er blevet klarlagt via undersøgelsens værkanalyser, kan være til gavn i mange andre analytiske processer med romantisk harmonik. Dog er der i hvert fald to **begræns-**

ninger i resultaternes perspektiv, som begge er forårsaget af afhandlingens præmisser. For det første er det faghistoriske, kritiske perspektiv afgrænset til den danske fagtradition. For det andet har den metodiske opmærksomhed først og fremmest været rettet mod de analytiske problemstillinger, som det udvalgte materiale har aktualiseret.

Hvad det første forhold angår, er der tale om et aktivt valg. Det drejer sig om den fagtradition, jeg selv er skolet indenfor, som jeg bygger videre på og kritiserer, og om den fagtradition, det er min ambition at være i dialog med. Hvad det andet forhold angår, er det uomgængeligt, at en undersøgelse af denne art er afgrænset til et klart defineret værkkorpus, og en sådan afgrænsning vil altid påvirke spændvidden af undersøgelsens resultat. I det konkrete tilfælde kan det tilføjes, at det valgte værkkorpus vurderes som værende stillistisk centralt og repræsentativt for mange karakteristiske tendenser i Brahms' musikalske samtid.

Inkorporeringen af tertskæder i det musikalske materiale har ingen særskilte metodiske konsekvenser.

Før den endelige afrunding skal der knyttes nogle få **perspektiverende kommentarer** til endnu et fænomen, som det analytiske arbejde har henledt opmærksomheden på.

I analyseprocesser som dem, der danner fundamentet for denne afhandling, og som indebærer detaljerede undersøgelser af harmoniske og tonale strukturer i et givent musikalsk materiale, kan man ofte få den oplevelse, at der i en sats – og ofte tidligt i denne – præsenteres et mere eller mindre konkret teoretisk/analytisk 'spørgsmål', eller at en musikalsk problemstilling sættes til diskussion, samt at spørgsmålet/problemstillingen siden hen, mere eller mindre afsluttende, besvares eller afklares. Der kan også være tale om, at en kompositorisk pointe tidligt i et forløb antydes for senere at blive bekræftet. At et bestemt musikalsk fænomen (det være sig motivisk, rytmisk, harmonisk, satsteknisk eller af anden art) bliver bearbejdet ('vendt og drejet') gennem et musikalsk forløb, eller at et givent musikalsk element bliver 'belyst' på forskellig vis, er naturligvis noget, der optræder i utallige typer musik. I den mere intellektuelt/akademisk-orienterede tradition – som er markant repræsenteret i den tysk/østrig-ungarske 1800-tals musik, og som Brahms åbenlyst tilhører – er det ikke ualmindeligt, at en sådan musikalsk bearbejdelse får næsten diskursiv karakter. Hos Brahms – i hvert fald i nærværende materiale – kan det opleves således, at man først præsenteres for et tvetydigt fænomen, for senere i forløbet at møde en utvetydig pendant, som har karakter af 'forklaring' af det første, eller som fremstår som en art bekræftelse på, afklaring eller understregning af en teoretisk/analytisk (og tidligere i forløbet etableret) antagelse eller 'fornemmelse'.

Der er – naturligvis – ikke tale om fænomener af rationel, diskursiv art, men om musikalsk/kompositoriske fænomener. (Brahms' musik 'handler' først og fremmest om musik, hvilket er en af grundene til, at forsøg på at udlede div. ekstra-musikalske betydninger af hans musik sjældent får fast grund under fødderne.) Alligevel understreger fænomenet den forankring i en rationalistisk, 'oplysningspræget' tilgang til kunsten, som kendetegner denne type musik sammen med de følelsesbetonede og i dén forstand irrationelle karakteristika, man ofte forbinder med den romantiske periodes frembringelser, og som oplevelsen af musikken i første omgang typisk implicerer. (Pointen er her ikke at opstille dikotomier, men tværtimod at påpege en karakteristisk rummelighed.)

Processen 'spørgsmål til svar' bygger på den helt elementære præmis, at der til et 'spørgsmål' hører et (eller evt. flere) 'svar', og at det i øvrigt giver mening overhovedet at 'stille spørgsmål'. Der er i de undersøgte satser altid tale om en proces mod afklaring, og denne musik er i alt overvejende grad præget af 'etableringer' frem for f.eks. 'afviklinger'. I dén forstand er der altid '*happy ending*' og ingen af de '*unanswered questions*', der skulle optage så mange komponister i en stor del af det følgende århundrede.

Nærværende arbejde har bekræftet billedet af Brahms som en traditionsorienteret komponist, hvis produktion ikke er domineret af nyskabelser eller åbenlyse grænsebrydninger, og som i højere grad er kendetegnet ved sit kompositoriske mådehold end ved sine excesser. Når Brahms ofte forstås i en kontinuerlig og i nogen udstrækning bagudskuende forlængelse af komponister som Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, er det da heller ikke urimeligt. Til gengæld mangler der væsentlige facetter i den forståelse. Ikke mindst er den konsekvens, hvormed han integrerer arkaiske elementer i sit harmoniske sprog (selvom det umiddelbart kan forekomme paradoksalt) et progressivt træk. Disse forhold findes også på forskellig vis hos f.eks. Mendelssohn, Liszt og Wagner, men de er ikke desto mindre ekstraordinært fremtrædende hos Brahms. Dertil kommer den til tider meget konsekvente strukturering af mange forskelligartede elementer i et samlet hele, der ligeledes er et progressivt træk, og som peger frem mod en senere kompositorisk praksis. Det er tankevækkende, at Brahms, hvad disse aspekter angår, er mere på linje med Wagner end med flere af de komponister, han af forskellige grunde ellers er blevet knyttet til musikhistorisk (f.eks. Dvorák), og det er utvivlsomt et af de forhold, der gjorde at f.eks. Schönberg fandt et kompositorisk udgangspunkt i en syntese mellem bl.a. Wagner og Liszt på den ene side og Brahms på den anden; samt Debussy og andre på en tredje.

Således hører det med til en stilistisk karakteristik af Brahms' musik, at den sammen med det traditionsbundne både generelt, såvel som hvad angår de harmoniske og tonale elementer, er kendetegnet ved personalstilistiske karakteristika, værkspecifikke konstruktioner, strukturel konsekvens og kompositorisk progressivitet. Desuden illustrerer afhandlingen, at studier af Brahms' musik på glimrende vis kan bibringe indsigt i væsentlige aspekter vedr. romantisk harmonik.

Hvad angår den metodiske undersøgelse, har arbejdet på et overordnet, generelt niveau bekræftet, at funktionsanalysen, når den udføres velovervejet og metodisk reflekteret, er både adækvat og nyttig i det analytiske arbejde med harmoniske og tonale fænomener og relationer i romantisk musik, og – nok så væsentligt – at denne type analyse kan afdække centrale kompositoriske aspekter af denne type musik. Dog illustreres det på samme tid, at den nationale fagtradition, der har videreudviklet og oppebåret metoden, langt fra har gjort det fejlfrit, og ydermere at der er flere detailfænomener, der kalder på finjusteringer og korrektioner af det funktionsanalytiske apparat. En række af disse er blevet foreslået i denne afhandling, men flere kan muligvis være ønskværdige. Det må andre detailstudier og refleksioner derover afgøre.

side 278-281

Litteraturliste

Første gang en bog eller artikel omtales i teksten angives i en fodnote forfatterens fulde navn og bogens/artiklens titel, årstal for udgivelsen mv. Desuden nævnes en forkortelse (typisk forfatterefternavn og evt. et årstal eller en del af titlen) hvormed der i resten af teksten refereres til den pågældende kilde. Forkortelsen er anført i litteraturlisten i kantet parentes efter de øvrige oplysninger. Bogtitler sættes (som alle andre titler) i kursiv, men ikke forkortelserne. I de tilfælde, hvor der er oplistet mere end én titel af en given forfatter i litteraturlisten, anføres titlerne i kronologisk rækkefølge.

Benestad, Finn: *Musikk og tanke. Hovedretninger i musikkestetikkens historie fra antikken til vår egen tid.* Aschehoug 1976, 4. oplag 1983. [Benestad]

Bisgaard, Lars: "Orden bag tonalitetens opløsning". Anmeldelse af Teresa Waskowska Larsen/Jan Maegaard: *Indføring i Romantisk Harmonik. DMT nr. 6* 1981-82 s. 290-296 [Bisgaard]

Bonde, Lars Ole: *Kunsten og revolutionen. Studier i forholdet mellem musik og samfund hos Richard Wagner.* Publimus 1979, 1. udgave, 1. oplag. [Bonde]

Botstein, Leon (ed.): *The Complete Brahms – A Guide to the Music of Johannes Brahms.* W.W. Norton & Company 1999 [Botstein]

Brincker, Jens og Bruland, Inge: *Musiklære og musikalsk analyse. II Harmoni* Engstrøm & Sødring Musikforlag A/S 1990, 2. udgave [Brincker/Bruland: Harmoni]

Brincker, Jens: *Musiklære og musikalsk analyse. IV Form* Engstrøm & Sødring Musikforlag A/S 1994, 2. udgave [Brincker/Form]

Collins Encyclopedia of Music (Chancellor Press London 1959/1976/1991) red. Sir Jack Westrup og F. Fl. Harrison; rev. C. Wilson

Dahl, Mogens; Jacobsen, Niels W.; Mose, Jens Allan og Nielsen, Egon: "Småborgerlig salonmusik – belyst ud fra trivialteorien" i *Fra et hjem med klaver,* red. Lars Ole Bonde. Publimus, Århus 1979. [Dahl/Jacobsen/Mose/Nielsen]

Den Store Danske Encyklopædi [DSDE]

Dunsby, Jonathan: "The multi-pieces in Brahms: Fantasien op. 116" i *Brahms. Biographical, documentary and analytical studies.* red. Robert Pascall, Cambridge University Press UK 1983, s. 167-189. [Dunsby]

Gads Litteraturleksikon (red. Henrik Rasmussen, Gads Forlag 1999)[Gad/lit/1999]

Gads Musikleksikon; både udgaven fra 1976 (red. Sørensen, Christensen og Slumstrup) [Gad/1976] og tobindsudgaven fra 2003 (red. Gravesen og Knakkegaard) [Gad/2003]

Gads Musikhistorie (red. Søren Sørensen og Bo Marschner) Gads Forlag 1990.

Gram, Peder: *Analytisk harmonilære,* Ejnar Munksgaard 1947. [Gram]

Hamburger, Povl: *Harmonisk analyse,* Aschehoug Dansk Forlag 1950. [Hamburger/1950]

Hamburger, Povl: "Funktionslæren. Problemer og praksis" arbejdspapir v. Musikinstituttet i Kbh. 1969. Udgivet i *Musik og Forskning 14* 1988-89, s. 105-109 [Hamburger/1969]

Hansen, Finn Egeland: "The Tristan Chord is Nothing but a Tritone Substitution of the Characteristic Subdominant" i *Festskrift Jan Maegaard*. red. Mogens Andersen, Niels Foltmann og Claus Røllum-Larsen. Engstrøm & Södring (1996)

Hjelmborg, Bjørn: *Musikorientering*. Gads forlag 1979. 5. udgave. [Hjelmborg]

Humanistisk Videnskabsteori, red. Finn Collin og Simo Køppe (DR-multimedie, 1995/2001)

Høffding, Finn: *Harmonilære*. Wilhelm Hansen 1933. [Høffding/1933]

Høffding, Finn: *Harmonilære*. Kraftigt revideret og omarbejdet udgave af Høffding 1933. Udgivet i to bind, Wilhelm Hansen 1976/1979. [hhv. Høffding/1976 og Høffding/1979]

Jersild, Jørgen: *De funktionelle principper i Romantikkens harmonik belyst med udgangspunkt i César Franck's harmoniske stil*. Wilhelm Hansen 1970. [Jersild/1970]

Jersild, Jørgen: "Kommentarer til en anmeldelse. I anledning af Jan Maegaards anmeldelse i nr. 1 af Jørgen Jersilds "De funktionelle principper i romantikkens harmonik"" *DMT nr. 2* 1971 s. 45-49. [Polemik71/2]

Jersild, Jørgen: "Et svar fra Jørgen Jersild til Jan Maegaard i diskussionen om Jersilds bog om romantisk harmonik" *DMT nr. 5* 1971 s. 148-150 [Polemik71/4]

Jersild, Jørgen: *Dur og mol-harmonikkens SEKVENS-MØNSTRE*. Wilhelm Hansen 1985. Oprindeligt publiceret i Dansk Årbog for Musikforskning XIII, 1982. [Jersild/1985]

Jersild, Jørgen: *Analytisk harmonilære* (To bind: I tekstdel og II analyser), Edition Egtved 1989. [Jersild/1989]

Jeppesen, Knud: Kontrapunkt - Vokalpolyfoni. Wilhelm Hansen 1929, 4. udgave 1968. [Jeppesen/1929]

Jeppesen, Knud: *Kritiske bemærkninger til den klassiske harmonilære*. Ejnar Munksgaard 1952. Oprindeligt foredrag afholdt v. Det internationale musikvidenskabelige Selskabs kongres i Basel 1949. [Jeppesen]

Johnsson, Bengt: *Chopin klavermusik*. Wilhelm Hansen, Kbh. 1949. [Johnsson/Chopin]

Johnsson, Bengt: *Musikkens stilarter*. Wilhelm Hansen, Kbh. 1950 [Johnsson]

Kjørup, Søren: *Menneskevidenskaberne - Problemer og traditioner i humanioras videnskabsteori*, Roskilde Universitetsforlag 1996/2003.

Kraus, Detlef: *Johannes Brahms als Klavierkomponist. Wege und Hinweise zu seiner Klaviermusik.* Florian Noetzel Verlag. Heinrichshofer-Bücher. 4. udgave 2005. [Kraus]

Larsen, Teresa Waskowska og Maegaard, Jan: *Indføring i Romantisk harmonik. 1. tekstdel* Engstøm & Sødring 1981. [Larsen/Maegaard]

Latham, Peter: *Brahms* The Master Musicians Series, J.M. Dent & Sons LTD 1948/1975 [Latham]

MacDonald, Malcolm: *Brahms* The Dent Master Musicians, J.M. Dent London 1990 [MacDonald]

Maegaard, Jan: "Romantikkens harmonik? Om Jørgen Jersilds "De funktionelle principper i romantikkens harmonik, belyst med udgangspunkt i César Francks harmoniske stil"" *DMT nr. 1* 1971 s. 11-18 [Polemik71/1]

Maegaard, Jan: "Et svar fra Jan Maegaard:" *DMT nr. 2* 1971 s. 49-50 [Polemik71/3]

Maegaard, Jan: "Harmoni-debat - et pausesignal:" *DMT nr. 6* 1971 s. 182 [Polemik71/5]

Maegaard, Jan: "Forspillet til Tristan und Isolde. Tonalitet på skillevejen" *Musik og Forskning 6* 1980 s. 24-48. [Maegaard/1980]

Maegaard, Jan: *Indføring i Romantisk harmonik. 2. analyser*, Engstøm & Sødring 1986. Bilag til Teresa Waskowska Larsen/Jan Maegaard: *Indføring i Romantisk harmonik.* [Maegaard/1986]

Maegaard, Jan: "Harmonisk analyse af det 19. århundredes musik. En teoretisk overvejelse." i *Musik og Forskning 15* 1998-90, s. 79-110 [Maegaard/1990]

Matthews, Denis: *Brahms Piano Music* BBC Music Guides 1978. [Matthews]

Mortensen, Otto: *Harmonisk analyse efter Grundbas-metoden – harmonisk struktur i grundtræk.* Wilhelm Hansen 1954.

Motte, Diether de la: *Harmonielehre*, Bärenreiter-Verlag 1976, 12.udgave 2001 [Motte/2001]

Møller, C.C.: "Strukturelle kompositionsteknikker i Wagners *Tristan & Isolde*" i *Cæcilia Årbog 1992-93*, s. 59-88. Musikvidenskabeligt Institut, Aarhus Universitet.

Nielsen, Henning: "Tonehøjde-symbolik som formdannende og tonalitetsstyrende princip i Wagners Nibelungens-Ring" i *Cæcilia Årbog 1992-93*, s. 163-201. Musikvidenskabeligt Institut, Aarhus Universitet. [Nielsen/1993]

Nielsen, Henning: "Funktionstonalitet som et alment tonehøjde-styrende princip, og – fra og med Beethoven – de alternative værk-specifikke styrings-principper" Arbejdspapir v. musikinstituttet i Aarhus. [Nielsen/arbejdspapir]
Teksten er aldrig publiceret, men blev omdelt (bl.a.) i 1995.

Nielsen, Henning og Jensen, Dorte Hagen: *Undervisningsmateriale til GRUNDKURSUS I HARMONILÆRE. Analyse og satsteori/koral.* Upubliceret kompendium oprindeligt udarbejdet af Nielsen, men revideret og udvidet af Jensen ad flere omgange. Jeg har benyttet en udgave fra september 2002. [Nielsen/Jensen]

Nielsen, Steen K.: "Øje for øre" i *Formelle Rum. Æstetikstudier III.* s. 27-56. Red. M. Kyndrup og N. Lehmann Aarhus Universitetsforlag 1996 [S.K.Nielsen/1996]

New Groove on-line. Artiklerne er benyttet via Statsbibliotekets databaseadgang på adressen: http://www.oxfordmusiconline.com.ez.statsbiblioteket.dk:2048/subscriber/;jsessionid=FF76466FC28786662FE8EBFAFA433139. - sommeren 2010 [NG-online],

Rasmussen, Karl Aage: *Forrykt – Billeder af Robert Schumann og hans musik.* Gyldendal 2004. [Rasmussen]

Rischel, Gunner: "Subdominant eller dominant ?" i *Musik og Forskning 9*, 1983-84, s. 142-156. [Rischel/1984]

Rischel, Gunner: "Tonal analyse" i *Musik og Forskning 14*, 1988-89, s. 110-133. [Rischel/1989]

Rosenberg, Herbert: *Musikforståelse. Om formen.* Jespersen og Pio. Kbh. 1971. [Rosenberg]

Stare, Ivar: *Brahms*. Bonniers, Stockholm 1955. [Stare]

Tankens magt. Vestens idehistorie. (red. Hans Siggaard Jensen, Ole Knudsen og Frederik Stjernfelt) Lindhardt og Ringhoff, 2006. [*Tankens Magt*]

Törnblom, Folke H.: *Beethoven*. Bonniers, Stockholm 1939. [Törnblom/Beethoven]

Törnbom, Folke H.: *Schubert*. Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, 1949, 2. oplag. [Törnblom/Schubert] (Det har af uforklarlige årsager ikke været muligt at fremskaffe den originale, svenske udgave. Derfor henvises der til den danske oversættelse.)

Törnbom, Gösta Zetterberg: *Chopin*. Bonniers, Stockholm 1943. [G. Z. Törnbom/Chopin]

Østergaard, Jens: *Beethovens klaverkoncerter*. Wilhelm Hansen, Kbh. 1970. [Østergaard]

Wang, Peter: *Affinitet og Tonalitet. En analyse af dur-mols-tonalitetens grundspørgsmål,* Aalborg Universitetsforlag 2000 [Wang]

Westergaard, Svend: *Harmonilære* Norsk Musikforlag A/S 1961 [Westergaard]

Whittall, Arnold: "The Vier ernste Gesänge Op. 121: enrichment and uniformity" i *Brahms. Biographical, documantary and analytical studies.* Ed. Robert Pascall Cambridge University Press UK 1983, p. 101-207 [Whittall]

Vinther, Orla: "Anmeldelse af Teresa Waskowska Larsen/Jan Maegaard: Indføring i Romantisk Harmonik" *Dansk årbog for musikforskning 1981*, p. 113-125. [Vinther/1981]

Vinther, Orla: *Musikalsk analyse – Otte essays om oplevelse og eftertanke.* Edition Egtved 1992. [Vinther/essays]

Vinther, Orla: *Musikken i 1800-tallet. Romantik og impressionisme* Systime 1995 [Vinther/1800-tallet]

Vinther, Orla: *Musikken i 1700-tallet. Overgangstid og wienerklassik* Systime 1996. [Vinther/1700-tallet]