

Teoretiske og metodiske problemer i relation til studiet af tonalitetsbegreber i europæisk musik før ca. 1700

Ph.D.-forelæsning, afholdt på Musikvidenskabeligt Institut,
Aarhus Universitet, d. 14. marts 1997.

af Thomas Holme Hansen

Nærværende forelæsning afsluttede officielt forfatterens licentiatstudium ved Musikvidenskabeligt Institut, Aarhus Universitet. Jeg valgte at betragte forelæsningen som en mulighed for at formulere og dermed viderebringe en anden type opsummering – eller om man vil, konklusion – på forløbet af hele mit licentiatprojekt, end min Ph.D.-afhandling (*Fra Modus til Toneart. En undersøgelse af 1600-tallets europæiske toneartsteori*; Aarhus Universitet 1996) som sådan repræsenterede, og jeg valgte hermed en noget anden tilgangsvinkel, end man måske ville forvente i denne situation. I stedet for eksempelvis – med afhandlingen som 'platform' – at levere en form for ekspertudsagn om en nærtbeslægtet tematik, et interessant analyseobjekt eller noget tilsvarende var det min intention så at sige at åbne skabene igen og lade om ikke alle, så i hvert fald de største 'skeletter' fra min projektperiode komme ud i lyset igen. Eller sagt med andre ord: forelæsningsens idé var dels at genoptage nogle overvejelser over de teoretiske og metodiske problemer, som studiet af tonalitetsbegreberne i europæisk musik før ca. 1700 indebærer, dels at sætte min afhandling i relation til disse overvejelser. Den foreliggende tekst repræsenterer en redigeret og let forkortet udgave af det oprindelige forelæsningsmanuskript. Selvom en række talesproglignende formuleringer er blevet skrevet om og en række litteratur- og kildehenvisninger er blevet tilføjet, bærer teksten fortsat – og med forsat – præg af ikke primært at være skrevet med henblik på at blive læst, men netop forelæst.

Indledning

En Ph.D.-afhandling repræsenterer selvsagt licentiatstudiets mest omfangsrige og gennearbejdede indsats, nemlig dét, man i tekstlig form lægger frem for offentligheden, dét man står inde for. Undervejs produceres mange andre stykker tekst i form af årsprøver, dispositioner, udkast, o.s.v.; tekststykker, som hver især repræsenterer forskellige versioner eller fragmenter af overvejelserne undervejs. Versionerne er ikke nødvendigvis de samme, som er at finde i afhandlingen,

som for sin del heller ikke nødvendigvis indeholder alle fragmenterne. Der sker med andre ord dét, at den afsluttende skriveproces – hvor man dels fikserer sin overvejelser skriftligt (og altså ikke mundtligt eller billedligt), dels gør det indenfor nogle klart definerede akademiske rammer – modellerer hele det tankekoncept, som er opbygget undervejs.

Mange vil formodentlig nikke genkendende til den situation, hvor netop dét, at man så at sige var 'tvunget' til at benytte den skriftlige formidlingsform, betød, at de mest komplicerede overvejelser, de åbne spørgsmål, de uafklarede årsagssammenhænge, altså al ens *u*videnhed – men dermed også nogle af de mest spændende og inciterende problemstillinger – ikke kom med i den pågældende fremstilling; en fremstilling til hvilken der i mange henseender stilles krav om bevisførelse, sammenhæng og konklusionsparathed. Uanset om man skriver en festsang til tante Olga eller formulerer en videnskabelig afhandling i universitetsregi, vil der være ting og sager, man enten ikke må, ikke vil eller ikke kan få med i teksten. Eller sagt fra en lidt anden vinkel: dét, der karakteriserer de bedste forskere (og de bedste sangskrivere!), er ganske givet evnen til at få de mest udviklede tankekonstrukter og i ordets egentlige betydning *u*beskrivelige sagsforhold beskrevet med ord på et stykke papir, så vi andre kan fryde os og nære os derved.

For mit eget vedkommende forholder det sig sådan, at nogle af de tematikker, jeg undervejs har ofret mest tid på, ikke nødvendigvis er dem, der fylder mest i min afhandling. Tilsvarende yder min fremstilling ikke fuld retfærdighed overfor en række forfattere, som i lighed med mange andre har inspireret mig og bragt mig videre i mit arbejde, men som ikke 'kom med' – og i hvert fald ikke centralt – da 'kagen' skulle skæres og pakkes ind.

Det følgende vil altså ikke primært forme sig som et resumé af afhandlingen eller dens resultater, men derimod som et forsøg på at redegøre for nogle af de abstrakte og teoretiske, samt nogle af de metodiske og fremstillingsmæssige problemstillinger, jeg har haft oppe og vende undervejs; problemstillinger, som på overfladen ikke nødvendigvis synes umiddelbart beslægtede, men som alle i sidste ende relaterer sig til, hvorledes man på forskellig vis kan nærme sig den bestemte kategori indenfor musikvidenskaben, som almindeligvis betegnes tonalitet.

Tonalitet – og studiet heraf

At beskæftige sig med tonalitet er et prætentivt forehavende. Det drejer sig nemlig om dét aspekt af den musikalske konstruktionsproces, som styrer og regulerer de fleste andre aspekter af denne proces. I afhandlingen har jeg defineret tonalitet

meget bredt, nemlig "som et kompositionen og dermed kompositionsprocessen overordnet regulerende princip, som i et vist omfang fungerer præskriptivt for det samlede kontinuum af successive og simultane toneforbindelser", en definition som ligger tæt op ad François-Joseph Fétis' berømte formulering fra 1844.¹ Man kan hævde, at dette princip eksisterer, *uanset* om den skabende person er fuldt bevidst om det eller ej, så man forsøger med andre ord ikke bare at kigge komponisten over skulderen, men at erhverve sig en indsigt i og en forståelse af musikken, som mindst ligger på niveau med komponistens. – Så sandelig et prætentivt forehavende.

Problematikken i dette forehavende bliver umiddelbart nærværende og meget synlig, hvis man starter med at rette 10.000-kroners spørgsmålet til sig selv, nemlig: beskriv de regulerende principper, som ligger til grund for et tilfældigt stykke musik, man selv har kreeret; for eksempel – men ikke nødvendigvis – i form af en nedskrevet komposition. Alle, såvel lægmænd som mere uddannede personer, ville uden tvivl få stort besvær med en sådan beskrivelse. De mest kvalificerede bud på sagen kunne selvfølgelig forventes at komme fra de personer, som har bevidstgjort sig mest om disse principper, eksempelvis professionelle komponister, men selv i dette tilfælde ville der være en risiko for, at de ikke ville kunne formidle forklaringen ved hjælp af det talte sprog. Og stadigvæk: selvom man fik en nutidskomponist til detaljeret og udførligt at beskrive de regulerende principper for hans musik, så eksisterer der stadigvæk en mulighed for, at en fremtidig analytiker, som har mulighed for at indplacere den pågældende komponists værk i en større historisk sammenhæng, vil kunne levere en beskrivelse, som ikke nødvendigvis er 'bedre' eller 'rigtigere' end komponistens oprindelige, men som måske påpeger aspekter, som komponisten i sin historiske situation ikke havde øjne eller – måske rettere – ikke havde ører for. Omvendt vil der altid eksistere en risiko for, at nutidens analytikere ikke har fundet, men derimod opfundet 'de vises sten' og netop dermed – ved så at sige at 'forstå' noget, man ikke forstod tidligere – har fanget sig selv i en anakronistisk fælde.

Den historiske 'sandhed' – hvis man da kan snakke om en sådan – kan altså *anskues* fra forskellige vinkler, men næppe aldrig *overskues* fra en enkelt betragtningsposition, og det synes derfor indlysende, at man ved studiet af tonaliteter i gammel musik er bedst stillet, når man har både det musikalske materiale og ét eller flere – direkte eller indirekte – skriftlige udsagn om dette materiale til sin rådighed. De forskningsmetodiske yderpunkter udgøres her dels af den situation, hvor det musikalske materiale er overleveret uden nogen form for 'forklaring', dels af den situation, hvor musikken slet ikke er overleveret, men hvor man dog er i besiddelse af en form for beskrivelse eller eksempelvis står tilbage med et musikinstrument fra en arkæologisk udgravning. Sat på spidsen vil man i det førstnævnte tilfælde måske kunne give sig i kast med at afdække musikkens to-

nalitet, mens man i det andet må stille sig dét spørgsmål, om det mon er muligt at få et begreb om tonalitetens musik, altså om man ud fra musikinstrumentets udvalg af toner og en eventuel beskrivelse af tonesystemet og visse musikalske konstruktionsprincipper er i stand til at danne sig et indtryk af den ikke-overleverede musik.²

Når man beskæftiger sig med renæssancens og barokkens musik, er man ofte i den tilsyneladende gunstigste af de netop beskrevne situationer: der er ikke just mangel på musikalsk undersøgelsesmateriale, og mængden af skriftlige udsagn om musik – såvel alment-orienterende som dybt specialiserede – voksede også voldsomt i denne periode. Der skulle altså være gode muligheder for at hente svar på 10.000-kroners spørgsmålet fra flere forskellige kanter – omstændighederne synes i hvert fald at være til stede. Ikke desto mindre opstår der hermed en række nye problemstillinger, og det er disse problemstillinger – med fokus på 1500- og 1600-tallet – det følgende skal omhandle.

Overleveringen

Den første og vel nok egentlig den største problemstilling vælger man ofte at se bort fra; det drejer sig om overleveringsaspektet. Når dette aspekt ikke indgår som automatisk grundpræmis forud for værkbeskrivelser eller musikanalyser, skyldes det, at man med god grund fokuserer på det håndgribelige, det overlevere-rede, og naturligvis ikke bygger sin fremstilling på det uhåndgribelige, dét, som kun måske engang har eksisteret. Det er nu engang lettere og mere håndterligt at forholde sig til de af J.S. Bachs kantater, der er overleveret, end til dem, man blot formoder har eksisteret. Når man dykker ned i perioder, hvorfra der kun er overleveret begrænsede musik- og tekstmængder, eller hvor man ganske enkelt er i tvivl om det overlevede materiales såkaldte repræsentationsstatus, er problematikken imidlertid vigtig at holde sig for øje.

Man kan i hvert fald på et eller andet tidspunkt i sin undersøgelsesproces stille sig selv følgende spørgsmål: hvilke typer musik fra en given periode blev overhovedet skrevet ned? – var det især musik komponeret til bestemte formål, f.eks. til liturgisk brug, til underholdning, i undervisningsøjemed, eller som svendestykker? – var det især musik komponeret til bestemte besætningstyper? – var det navnlig 'populær' eller måske snarere 'klassisk' musik? – var det musik, som i trykt form forventedes at kunne sælge godt? – eller var det måske musik, som af samtiden betragtedes som en slags 'musikmindesmærker' og som derfor var særligt bevaringsværdige? Herefter skal disse spørgsmål så suppleres med et bud på, hvor meget af den nedskrevne henholdsvis trykte musik, der rent faktisk har overlevet til vor tid.

I hvert enkelt tilfælde kan nogle af disse spørgsmål sikkert besvares, men chancen for at den overleverede musik er repræsentativ skal altid opvejes med risikoen for, at man står tilbage med en form for nicheproduktion, som i værste fald var 'kunstig' i forhold til den pågældende periodes daglige, levende musik. Med hensyn til det system af tolv tonearter, som blev almindelig udbredt fra omkring midten af 1500-tallet, findes der forskellige udsagn om, at der *har* eksisteret kompositioner i de 'forbudte', ikke-kodificerede tonearter, 13. modus og 14. modus,³ men disse stykker musik er efter alt at dømme ikke – eller kun meget sjældent – blevet skrevet ned. Årsagerne hertil kan man kun gisne om (måske opstod de overvejende som spøgefulde lejlighedskompositioner eller måske anvendte man kun kostbart papir til nedskrivning af 'rigtig', seriøs musik), og hvis der faktisk blev nedskrevet musik i disse tonearter, er den måske gået tabt i århundredernes affaldskværn.

Den nøjagtig samme problemstilling melder sig med hensyn til den musiklitterære produktion, som isoleret betragtet måske også kun er overleveret fragmentarisk, og hvis indhold ligeledes kan være formålsbestemt i snart sagt enhver ikke-repræsentativ retning. Hvis der er problemer med at få fastslået det overleverede musikalske materiales status i relation til en periodes musikliv, og hvis det er forbundet med usikkerhed at vurdere de overleverede skriftlige udsagns pålidelighed, så siger det sig selv, at enhver sammenkobling af musik og musikteori, altså hvor det ene aspekt anvendes ved en undersøgelse af det andet, bør foretages med en række forbehold. Det er ikke tilstrækkeligt, at der er overleveret tilsyneladende store mængder musik eller musikteoretiske traktater, og man må derfor altid være forberedt på, at en del af puslespilsbrikkerne ganske enkelt mangler, og at dem, man rent faktisk er i besiddelse af, ikke bare er vanskelige at få til at passe sammen, men måske stammer fra hvert sit puslespil.

Tonesystem, stemning og temperatur

Koblingen mellem overleveret musik og overleveret musikteori behandles i det næste afsnit. Forinden sættes der fokus på en anden problemstilling, som heller ikke indgår som automatisk grundpræmis for værkbeskrivelser eller musikanalyser, men som i mindst lige så stor grad som overleveringsproblemerne eksisterer latent i forbindelse med navnlig 1500- og 1600-tallets musik, og som derfor bør overvejes.

Paradoksalt nok drejer det sig om noget så elementært som musikkens byggesten, altså det aktuelle udvalg af toner ordnet i det såkaldte tonesystem, og den akustiske fiksering af disse toner som den udtrykkes i det aktuelle stemningssystem samt dets eventuelle temperering. Perioden fra slutningen af 1500-tallet og

til et stykke op i 1700-tallet var præget af mange komplicerede overvejelser over, hvorledes tonematerialet skulle benævnes og noteres, samt hvorledes de enkelte toner skulle stemmes i forhold til hinanden. Og mange af disse overvejelser fortsatte også efter, at den ligesvævende temperatur omsider havde fået teoretisk fodfæste i 1700-tallets første årtier.⁴ Uden at komme nærmere ind på de mere tekniske sider af sagen skal her peges på nogle mangler, som karakteriserer mange moderne undersøgelser, samt meddeles et bud på årsagerne hertil.

Selvom der er tale om en gunstig periode, hvad angår overleveringen af musik, musikteori og tilmed af musikinstrumenter, så synes de fleste moderne undersøgelser at befinde sig i ét af de førnævnte forskningsmetodiske yderpunkter. I såvel satstekniske som tonalitmæssige studier af musik fra perioden kan man finde redegørelser for, hvornår eksempelvis tonen *ais* eller tonen *des* første gang ses noteret i et bestemt repertoire.⁵ Omvendt findes der en række specialundersøgelser af teoretikernes bestræbelser på – lidt populært sagt – at få antallet af toner i skalaen til på en passende måde at gå op med antallet af tangenter på cembaloet eller klavikordet.⁶ I tilfældet musikanalysen savnes således næsten altid den indlysende inddragelse af stemningsteorien, og omvendt: det er sjældent, at de komplicerede beregninger af mere eller mindre forslugne ulvekvinter og andet inkompatibelt intervalmateriale anvendes til konkret musikanalyse.

På samme måde som vandmærker, trykkekunst, håndskriftstudier, o.s.v. anvendes i dateringsmæssigt øjemed, må en sammenkædning af studiet af stemnings- og temperatursystemerne med studiet af de notationsmæssige konventioner i 1600-tallet kunne kaste noget af sig, for eksempel hvad angår datering, proveniens, autorskab, instrumentudvikling, opførelsespraksis og – måske? – tonalitätsudviklingen. Det er ikke umuligt, at man ud fra overleverede oplysninger om de anvendte stemnings- og temperatursystemer kan slutte noget om selve repertoirets beskaffenhed; eller omvendt, at man ud fra de overleverede repertoier kan slutte noget om de i praksis anvendte stemninger og temperaturer (hertil knytter sig også det meget interessante aspekt om forskellen mellem de enkelte tonearter, altså toneartskaraktistikken, samt naturligvis omfanget og karakteren af det stigende samspil mellem det vokale og det instrumentale medium i 1600-tallet). Eller sagt med andre ord: man bliver nødt til at stille de samme spørgsmål til datidens teori og praksis, som man for eksempel kan stille til de dele af den moderne kompositionsmusik, som eksperimenterer med en yderligere fragmentering af de musikalske byggesten og eksempelvis opererer med kvarttoner.

Der er selvfølgelig foretaget studier af stemnings- og temperatursystemerne i relation til bl.a. notationskonventionerne, men overvejelser af denne kaliber indgår så afgjort ikke som en selvfølgelig parameter på linje med eksempelvis melodik, harmonik eller teklslægning ved analyse af tidlig musik. At dette endnu

ikke er tilfældet – altså årsagen til de nævnte mangler – skyldes givetvis, at sådanne sammenlignende studier ikke bare kræver en interesse ud over det 'normale', men tillige regnetekniske og analytiske forudsætninger langt ud over det normale, forudsætninger som almindeligvis ikke oparbejdes hos vore dages musikstuderende. Tilegnelsen af analyseredskaber kan med andre ord udgøre en endog meget stor opgave og i værste fald blive så kompliceret, at kun trænede specialister kan håndtere en bestemt undersøgelses metode og resultater, og mere generelle overvejelser over, "hvad en forskningsopgave som sådan går ud på" – for nu at forudgribe en senere problemformulering – bør altså suppleres med dels en vurdering af nye analysemetoders resultatpotentiale, dels hvorvidt de overhovedet kan forventes ibrugtaget også udenfor specialisternes rækker.

Overvejelser over analytiske metodologier

I det foregående er redegjort for et par af de tematikker, som i reglen enten ikke inddrages i studiet af musik og musikteori fra 1500- og 1600-tallet eller som kun eksisterer som en underforstået, ikke-reflekteret basis for sådanne studier. I det følgende rettes opmærksomheden mod den musikalske praksis og den musiklitterære produktion. Vanskelighederne med at få fastslået deres status i samtiden – såvel hver for sig som i forhold til hinanden – skal fortsat holdes i erindring, samtidig med at den dimension, der ligger i de moderne forskningstraditioner – altså udformningen og styrken af de projektører, vi fra vort århundrede retter mod datidens musik og musikteori – også trænger sig på og kræver stillingtagen.

At studere en periodes musiklitteratur – og i særdeleshed den mere teoretiske del heraf – kræver forudsætninger. Man skal have fat i skrifterne, man skal kunne læse sproget (eller kunne få fat i en oversættelse, hvis en sådan findes), man skal kunne forstå fagterminologien og man skal meget gerne have et kendskab til, hvor teorierne så at sige 'kommer fra' og 'hvor de er på vej hen'. Alt i alt en stor, men alligevel relativ tilgængelig opgave.

At studere en periodes musik kræver også forudsætninger. Men hvor man med musiklitteraturen kan komme et godt stykke af vejen 'på egen hånd', ser det anderledes ud med hensyn til musikken. Hvis man ønsker at supplere og udvide det indtryk af musikken, som en umiddelbar afsyngning eller aflytning efterlader, må man igang med en eller anden form for analyse, og denne opgave er ikke så umiddelbart tilgængelig og entydig som studiet af en musiktraktat.

Forudsætningerne for at komme videre er nogle analyseværktøjer og en strategi for analysen. Det vil imidlertid ofte være sådan, at der eksisterer forskellige analysemetoder, som afviger fra hinanden på såvel det strukturelle som det indholdsmæssige som på det terminologiske niveau. Et ganske kort – og tillige me-

get forenklet – rids af to af de analysemetoder, der kan komme på tale ved studiet af toneartsforholdene i 1500-tallets vokalpolyfoni, kan tjene som illustration heraf. I det ene tilfælde etableres analysen udelukkende på 1500-tallets egne præmisser, i det andet foretages analysen med en teoretisk konstruktion fra vor egen tid.

Ved siden af navnlig Knud Jeppesen vil den tyske musikforsker Bernhard Meier (1923-1993) stå som en af vor tids største kendere af 1500-tallets vokalpolyfoni. Hans studier udmøntede sig i to bøger samt en lang række artikler, som alle er præget af en overordentlig ensartet tilgang til studiet af toneartsforholdene. En af grundpillerne i hans metode var at få etableret, hvad der kunne se ud som et slagfast sammenkoblingspunkt mellem musikken og musikteorien. Ideen er at tage udgangspunkt i de stykker musik, som er umiddelbart toneartsbestemte, d.v.s. at de i deres titel indeholder en toneartsbetegnelse, f.eks. "5. modus" eller "lydisk", eller at tonearten f.eks. er meddelt af komponisten i et forord eller findes beskrevet i et teoretisk værk. Meier har fremdraget hundredevis af sådanne musikstykker; i hans første bog behandles vokalpolyfonien i anden halvdel af 1500-tallet, i hans anden behandles instrumentalmusikken til et stykke op i 1600-tallet.⁷ Disse musikstykker analyseres så med udgangspunkt i de samtidige teoretikeres redegørelser for modiene, idet de vigtigste analytiske parametre er final-tone, stemmernes ambitusforhold, den melodiske konfiguration og kadencehierarkiet.

Meier når med stor autoritet frem til også at analysere og modusbestemme værker, som der ikke foreligger samtidige vidnesbyrd om, og hans resultater og hans analytiske metode har vundet stor anerkendelse verden over. At hans bestræbelser på at få etableret, hvad man kan kalde en standardiseret, almindelig grammatik for de modale regler, i sidste ende sigter mod at kunne komme med autoritative udsagn om forholdet mellem musikken og den sungne tekst, er i nærværende forbindelse derimod ikke så vigtigt; her er man under alle omstændigheder ovre i en anden analytisk boldgade.

Det kunne nu synes nærliggende at bringe Meiers landsmand og mangeårige modspiller i disse spørgsmål ind på banen, nemlig Carl Dahlhaus (1928-1989), som kortfattet og meget kontant har formuleret væsentlige kritikpunkter i relation til Meiers metodologiske *approach*, og som navnlig har sat spørgsmålstegn ved relevansen i at sondre mellem to beslægtede tonearter med samme fokustone, altså den såkaldte autentisk-plagale dikotomi.⁸ Men en både præcis og relativt let anvendelig analysemetode i stil med Bernhard Meiers har Dahlhaus – hans kolossale betydning for forskningen i tonalitetsudviklingen ladet ufortalt – ikke etableret. Det har derimod den amerikanske musikforsker Harold Powers (*1928).

Powers er måske bedst kendt som forfatter til den skelsættende artikel om modus i *New Grove Dictionary*,⁹ men han har tillige siden 1970'erne i en række artikler formuleret en ny analysemetode, som i lighed med Bernhard Meiers har dannet skole.¹⁰ Powers tager ikke udgangspunkt i kompositioner, som er toneartsbestemte, men derimod i en række samlinger af flerstemmig vokalmusik fra 1500-tallets anden halvdel, hvor kompositionerne har vist sig så at sige at være 'sorteret' efter tre elementære karakteristika, nemlig for det første, hvorvidt kompositionen er noteret i den ene eller den anden af de på den tid to almindeligst anvendte diatoniske skalaer, såkaldt *cantus durus* (uden fortegn) eller *cantus mollis* (med ét fast *b*). For det andet: hvilken kombination af nøgler – altså g-, c- og F-nøgler – ses anvendt i kompositionens stemmekompleks? Karakteristisk for den klassiske vokalpolyfoni er her anvendelsen af to grundkombinationer, som udskærer en enten højere- eller lavereliggende del af det forhåndenværende tonemateriale.¹¹ Og for det tredje: kompositionens finaltone.

En given kombination af disse tre karakteristika – som der meget praktisk kan etableres forkortelsessignaturer for – betegner Powers en *tonal type* og det er disse tonale typer, en række forskere har taget til sig nærmest som en analytisk åbenbaring. I den forbindelse skal det understreges, at denne sorteringsproces kun er konstateret i den praktiske musik, og kun i et begrænset antal samlinger (forekomstfrekvensen er dog stigende op gennem 1500-tallet); kombinationen af de tre faktorer som en form for toneartslig enhed ses med andre ord ikke beskrevet i samtidens lærebøger eller samtidens musikteori, og begrebet en 'tonal type' eksisterer folgelig heller ikke på denne tid. Desuden skal det retfærdigvis nævnes, at denne moderne konstruktion ikke er Powers' opfindelse, men stammer fra den tyske musikforsker Siegfried Hermelink.¹² Det er imidlertid Powers' fortjeneste, at den har fået slagkraft og vundet så stor international anerkendelse.

Powers negligerer på ingen måde datidens musikteori; den inddrages bare ikke som grundforudsætning for musikanalysen som hos Meier. Dét faktum, at både komponister og forlæggere har sorteret et antal kompositioner efter bestemte retningslinier, tager Powers som et andet, eller måske snarere et supplerende udtryk for datidens tonalitetsopfattelse i forhold til de mere 'officielle' toneartssystemer bestående af enten otte eller tolv modi, som sorteringerne i parentes bemærket dog ofte viser sig at være overensstemmende med. I modsætning til Bernhard Meier er essensen i dette analyse-approach, at den overleverede musik og den overleverede musikteori ikke nødvendigvis skal undersøges og forstås på egne præmisser, ej heller at der nødvendigvis må eksistere et relevant forklaringsforhold mellem kontemporær teori og praksis.

Trekløvet Bernhard Meier, Carl Dahlhaus og Harold Powers repræsenterer forskningsindsatser, som her i 1990'erne må siges at udgøre et helt studium i sig selv,¹³ og den foregående meget forenkledte sammenfatning af henholdsvis

Meiers og Powers' analysemetode har blot udpeget nogle få af de problemer, der må tages i betragtning, hvis man beskæftiger sig med denne tidlige musik. Med udgangspunkt i de to modeller udvides i det følgende synsfeltet til at omfatte det komplicerede metodologiske trekantforhold, der eksisterer mellem en periodes musik, dens musikteori og de moderne forskningstraditioner, et spændingsfelt som indeholder yderligere en række væsentlige problemstillinger.

Overvejelser over analyse af 1600-tallets musik

At sætte sig ind i en bestemt analysestrategi med dens særlige parametre og valg af terminologi kan som nævnt udgøre en stor opgave, og der findes følgelig mange forskellige eksempler på 'mono-analytiske' studier. Med hensyn til studierne af musik fra 1500- og 1600-tallet forholder det sig i mange tilfælde således, at forfatterne bekender sig til enten den ene eller den anden skole, og altså i tilfældet tonalitetsanalysen eksempelvis Meiers eller Powers'. Dette betyder ikke nødvendigvis, at den enkelte forsker ikke har kendskab til eller ligefrem afsværger andre tilgangsvinkler, men dog ofte, at den analysemetode, som man nu har tilegnet sig en vis færdighed i at håndtere, forekommer tilstrækkelig. Samtidig risikerer man, at de analytiske resultater etableres med en række forbehold, som kan umuliggøre en sammenligning med resultater etableret ved hjælp af andre analysemetoder. Alene med hensyn til fagterminologien er man selv efter årtiers intensiv forskning ikke på alle områder nået frem til fælles, entydige begrebsæt. Desuden er det vigtigt, at man – midt i alle disse bestræbelser på så objektivt som muligt at få beskrevet de tonalitetsmæssige udviklingslinier – en gang imellem i det mindste forsøger at rette fokus mod analysemodellerne selv. I det følgende skal peges på et par konkrete vanskeligheder ved studiet af navnlig 1600-tallets musikalske praksis. Der er ikke tale om et bud på en ny analysemodel, men et bud på, hvilke begrebsmæssige forudsætninger, man må være indstillet på at skulle tilegne sig, hvis opgaven skal udføres på betryggende vis.

Såvel Meiers som Powers' model støder på grund i 1600-tallet, hvilket der for så vidt ikke er noget specielt bemærkelsesværdigt ved, eftersom de jo er konstrueret til besejling af helt andre farvande, nemlig primært den klassiske vokalpolyfoni i 1500-tallet; begge modeller kræver så at sige et bestemt brændstof for overhovedet at fungere. Men selv i de tilfælde, hvor man i 1600-tallet kan etablere et afgrænset musikalsk undersøgelsesmateriale, som kunne synes at matche eksempelvis den klassiske vokalpolyfoni, vil der opstå problemer. Det er nemlig ikke tilstrækkeligt at lokalisere tastaturmusik med obligat stemmeantal, hvor Meiers ambitus-analyse kan udfolde sig; ej heller at lokalisere tastaturmusik noteret i partitur, hvor Powers' nøglesætnings-analyse kan fungere. Og hvis man

dykker ned i 1600-tallets musik udstyret med de gængse analytiske redskaber fra den dur-mol-tonale periode, vil man erfare, at de i reglen også er utilstrækkelige.

Denne 'uhåndterlighed' karakteriseres af Benito Rivera på følgende måde: "To a listener schooled exclusively in tonal harmony, the music of the seventeenth century sounds equally familiar and strange. Much of the repertory displays chordal patterns and procedures no different from those found in conventional present-day textbooks. Every now and then, however, an isolated harmonic quirk crops up, revealing a difference of syntax, a difference of conception, thus setting the music apart from the so-called period of common practice".¹⁴

Problemet er – som allerede antydnet i overvejelserne relateret til stemnings- og temperatursystemerne – at ikke bare én, men en række af musikkens grundparametre ganske enkelt ændres i denne periode – og det uanset om man snakker kirkelig eller verdslig, vokal eller instrumental musik.

Tonesystemet udvides, og problematikken i, hvilke toner, der kan defineres som essentielle, altså grundlæggende i forhold til de accidentielle, de kromatiske altererede, skærpes. Selve opfattelsen af, hvad en tone er, ændres desuden fra en relativ fiksering i en række beslægtede solmisationssystemer til en absolut fiksering på et klaviatur, på en *clavis*, en tast. Det århundredgamle notationsmæssige ideal, hvor anvendelsen af bilinier forsøgt undgået ved anvendelse af mange forskellige nøgler, afløses af en tiltagende standardisering med relativt få faste nøgleopstillinger.

Indholdet af kadencebegrebet ændres også fra en grundlæggende intervalprogression mellem to stemmer til en harmonisk akkordprogression. Musikstykker indeholdende kadenceprogressioner, som er fuldt analysérbare med det funktionsharmoniske begrebssæt og som tilmed kun får mening i netop denne analytiske kontekst, eksisterer samtidig med musik som opviser afsnitsdannelser, hvor kadencen fortsat udformes tostemmigt, eksempelvis i overstemmerne (ofte som en sekst-septim-sekst-oktav-progression) og måske tilmed sluttende på en tone, som afviger fra bassens kadencetone (f.eks. på tonen *e* over et *A* i basstemmen), hvilket ikke giver mening med udblik fra 1700-tallets forståelsesramme. Og tilsvarende grundlæggende forandringer er manifesteret i flere andre henseender, som har betydning i relation til tonalitetsudviklingen; eksempelvis selve begrebet om transposition.

Disse forhold kan med en vis rimelighed jævnføres med dét, der sker ved overgangen fra den såkaldte romantiske harmonik til ganske andre harmoniske tonesprog i vort århundrede, for eksempel det dodekafone eller dét, man kan finde i modal jazz. Den funktionsharmoniske analyse, som – selvfølgelig med sine begrænsninger – fungerer for et stort repertoire, bliver i disse tilfælde stort set irrelevant og ubrugelig, fordi dens altoverskyggende grundelement, nemlig den tertsstablede samklang erstattes af klange opbygget efter andre grundprincipper, eksempelvis kvartstablinger eller tone-clusters.

Nu kunne det lyde som om, problemerne hober sig op i en sådan grad, at det nærmest forekommer umuligt at beskæftige sig med 1600-tallets musik i analytisk henseende. Dette er selvfølgelig ikke tilfældet, men som påpeget eksisterer der en række problemer, som er særligt markante i netop denne periode; problemer, som man i en vis udstrækning slipper for, hvis man i stedet for kaster sig over musik fra 1500-tallet eller fra 1700-tallet, og da navnlig, hvis man udvælger sig bestemte, klart afgrænsede repertoarer. Problemerne afspejles også i det faktum, at der ikke er analyseret så meget 'på' 1600-tallet som på de andre perioder, samt at såvel analysemetoder som analyseresultater er meget varierende.

Det samme gør sig gældende med hensyn til studiet af toneartsteorien i 1600-tallets Europa, men inden disse problemstillinger opridses nærmere, er det værd at understrege, at man forud for en analyse i almindelighed og en analyse af 1600-tallets musik i særdeleshed kan overveje at indtage de tidligere nævnte to forskningsmetodiske yderpunkter; og det vel at mærke ikke af nød, men ganske frivilligt. Der kan med andre ord være god fornuft i dels at betragte det musikalske materiale *som om* der ikke var overleveret samtidige skriftlige udsagn, dels at betragte en periodes musikteori uden forpligtelser i retning af nødvendigvis at skulle vurdere, om den i forhold til den klingende musik var adækvat og tidssvarende.

I visse tilfælde befinder man sig imidlertid i én af disse positioner ganske ufrivilligt, som tilfældet er det med Danmarks gamle folkeviser, hvor man kun har det musikalske materiale til sin rådighed, og dette endog via en primært mundtlig overlevering med alt hvad det kan indebære af forvanskninger og deslige. Finn Mathiassens studium af "Gammeldansk folketonalitet", d.v.s. "studiet af de tonale forhold i Danmarks gamle folkevisemelodier",¹⁵ er følgelig et forskningsmetodisk eksempel fra den ene af disse positioner; et eksempel, som i kraft af Mathiassens metode-overvejelser relateret til studiet af tonalitetsproblematikkerne er yderst tankevækkende, men som det vil føre for vidt at komme nærmere ind på her. Vigtig i nærværende sammenhæng er imidlertid Mathiassens pragmatiske konstatering af,

at "tonale realiteter [...] repræsenterer i hvert enkelt tilfælde en forskningsopgave, hvis løsning hverken forudsætter eller er givet med noget én gang for alle fastslået tonalitetskriterium [...], men slet og ret kræver et begreb om hvad opgaven som sådan går ud på".¹⁶

Den nutidige forsker har altså frie hænder og kan med god samvittighed smøge alskens teoretisk tankegods af sig, skulle han have lyst til det. Og én af læresætningerne, som man kan udtrække af Mathiassens arbejde, er, at selv i de tilfælde, hvor der faktisk eksisterer en enten fortidig, samtidig eller eftertidig teori, så kan korrelationen mellem teori og praksis i hvert fald ophæves tentativt, altså som et eksperiment. Dette betyder så også, at Mathiassens analyseresultater – man kan

måske kalde dem teoretisk 'uafhængige' – jo ikke ville miste værdi, selvom det meget hypotetiske tilfælde skulle indtræffe, at man fandt et samtidigt, skriftligt vidnesbyrd om tonalitetsforholdene i de gamle danske folkeviser, eksempelvis at de kunne indordnes i det oktodiske modalsystem.

Som afrunding af overvejelserne vedrørende analyseproblematikkerne skal blikket kort kastes tilbage på Bernhard Meiers metode, som tog udgangspunkt i de af samtiden toneartsbestemte musikstykker. Selv denne indlysende – man fristes til at sige logiske – fremgangsmåde, som etablerer et tilsyneladende slagfast sammenkoblingspunkt mellem praksis og teori må overvejes nøje. Alene hvad angår toneartstitlerne kan man jo spørge sig selv, om der her er tale om en meddelelse fra fortiden, der er karakteriserende, provokerende eller polemisk? – er toneartsbetegnelsen opstået i en didaktisk sammenhæng? – har den anakronistisk eller progressiv karakter? – er den opførelses-relateret eller udgivelses-relateret? – er den eventuelt bestilt af komponistens arbejdsgiver? – kan det måske dreje sig om en vittighed fra komponistens side? – eller i værste fald: kan der ganske enkelt være tale om en trykfejl? Og konklusionen på disse overvejelser er et komplekst og åbent spørgsmål, som enhver analytiker så må forsøge at finde sit eget svar på, nemlig: er det overhovedet muligt at etablere en 'autentisk' problemstilling, altså en forskningsmæssig indfaldsvinkel, hvor man dels forudsætter en meget vidtgående indsigt i datidens praktiske og teoretiske realiteter, dels insisterer på relevansen i at sammenholde de to sfærer?¹⁷

Fra Modus til Toneart [...]

Med henblik på afslutningsvist at redegøre for nogle af de aspekter i min afhandling (*Fra Modus til Toneart. En undersøgelse af 1600-tallets europæiske toneartsteori*; Aarhus Universitet 1996), som løber parallelt med og tillige belyser de i det foregående berørte problemstillinger, skal indholdet af dette arbejde i det følgende resumeres i meget korte træk.

Formålet med denne undersøgelse af 1600-tallets europæiske toneartsteori har været at afdække, hvorledes middelalderens og renæssancens toneartssystemer dels levede videre, dels blev videreudviklet i den periode, der strækker sig fra slutningen af 1500-tallet til begyndelsen af 1700-tallet, og som efterhånden ledte frem til dét, man betegner dur-mol-systemet.¹⁸ Valget af netop denne periode bygger dels på en konstatering af, at den om nogen er *den* centrale tonalitetsmæssige brydningstid i europæisk musik, og at det følgelig er her, man skal lede efter de afgørende udviklingstendenser, dels på en konstatering af, at perioden i både musikhistoriske og musikteoretiske fremstillinger ofte fremstår som et

toneartsteoretisk ingenmandsland mellem to velkendte fikspunkter, nemlig mellem de såkaldte kirketonearter og dur-mol-tonearterne.

I afhandlingens to indledende kapitler¹⁹ tages der hul på en række af de begrebslige, teoretiske og terminologiske problemer, som en behandling af dette emne og denne periode nødvendigvis må indeholde. Vigtigst for fremstillingen er her udskillelsen af toneartsbegrebet fra selve tonalitetsbegrebet, men samtidig er netop overvejelserne over, *hvad* tonalitet er og hvorledes tonalitet gennem tiderne er forsøgt defineret og beskrevet, de mest interessante, de sværest forståelige og de mest uafklarede. Her leveres med andre ord stof til mange nye skeletter i skabet, og det er naturligvis heller ikke tilfældigt, at afhandlingen bærer titlen "Fra Modus til Toneart" og ikke f.eks. "Fra Modalitet til Tonalitet".²⁰

Afhandlingens temaramme må ikke desto mindre betegnes som meget bred i forhold til flertallet af beslægtede studier, som ofte er karakteriserede ved på den ene side at redegøre for tonearter eller tonalitet, men på den anden side at indskrænke undersøgelsesfeltet til ofte meget afgrænsede sammenhænge. Eksempelvis har en af prototyperne for en lang række Ph.D.-afhandlinger fra de seneste årtier været at oversætte en enkelt musiktraktat og tilføje denne oversættelse en passende kommentar samt visse perspektiveringer.²¹ Eftersom nærværende studie er karakteriseret ved ønsket om et overordnet vue over den vestlige musiktraditions toneartslære i en relativ lang periode – og dermed ikke er underlagt begrænsninger i retning af en enkelt traktat, en enkelt teoretiker, et enkelt land eller et mere snævert tidsrum – har det været nødvendigt at foretage begrænsninger på andre leder og kanter. Den optimale metodiske tilgang til netop denne opgave er lige så indlysende som den er umulig at gennemføre i praksis i løbet af et 3-årigt licentiatstudium, nemlig at studere alle primærkilderne. Jeg har i stedet for valgt at skyde genvej ved så at sige at stå på skuldrene af de nutidige forskere, som har oversat, kommenteret og sammenlignet primærkilderne, hvorfor afhandlingens redegørelse for 1600-tallets toneartslære i første række er etableret på basis af en læsning af en lang række studier primært fra anden halvdel af vort århundrede, i anden række på et dybtgående studium af et mindre antal primærkilder.²²

Resultatet af denne metodiske tilgang er beskrevet i kapitel 5, 6 og 7, som repræsenterer forfatterens bud på 1600-tallets toneartslige realiteter, såvidt som de findes beskrevet i den samtidige musikteori.²³ Kendetegnende for fremstillingen er opdelingen i tre parallelltløbende toneartssæt, nemlig henholdsvis modalteorien (kap. 5), orgel-tonearterne (kap. 6) samt dur- og mol-tonearterne (kap. 7). De fleste vil nok umiddelbart hæfte sig ved de såkaldte orgel-tonearter, som i modsætning til de to andre mere velkendte toneartssæt normalt ikke findes behandlet i de gængse fremstillinger. Ikke desto mindre er der tale om et sammenhængende system bestående af otte tonearter, som dels ikke kan betrag-

tes som blot en afledning af det middelalderlige oktodiske modussystem, som dels er karakteristisk for netop 1600-tallet (dets første beskrivelse findes i Adriano Banchieris *Cartella musicale* fra 1614, mens dets slutstadium kan lokaliseres et århundrede senere hos Johann Mattheson i *Das neu-eröffnete Orchestre* (1713)), og som havde en tilstrækkelig gennemslagskraft og geografisk udbredelse (navnlig i Italien og Frankrig) til at regnes på lige fod med de to mere velkendte systemer.

Hvad angår dur- og mol-tonearterne og deres forstadier forholder det sig – måske lidt overraskende – anderledes, end man at dømme efter de fleste andre studier umiddelbart skulle tro. Megen forskning har været præget af en tendens i retning af kun at fokusere på forstadierne til dur og mol, hvilket til en vis grad har skævvredet billedet af 1600-tallet. Det viser sig nemlig, at de enkelte forudsætninger for dette toneartssystem findes meget ujævnt fordelt over så godt som hele århundredet og dette for samtlige nationers vedkommende, dog med det meget progressive England som en markant undtagelse. Det er således interessant og påfaldende, at selvom systemets grundidéer (det drejer sig kort sagt om treklangen som harmonisk enhed, om sontring efter tertskvaliteten og om adskillelse af skala og fokustone) – med Gioseffo Zarlino som ankermand helt tilbage i 1558 – allerede beskrives af Johannes Lippius og Thomas Campion omkring 1610-15, så er det først op mod 1600-tallets slutning, at der er tale om en reelt fremherskende tendens på europæisk plan.

Det toneartsteoretiske system, der oftest beskrives i 1600-tallet, er modalteorien, altså de fra middelalderen og renæssancen stammende otte eller tolv modi i deres forskellige ordninger. Og man kan således konkludere, at hvis den traditionelle modstilling af modalsystemet og dur-mol-systemet med 1600-tallets musikteori som arena skal afgøres til den enes fordel, så må perioden i højere grad siges at være kendetegnet af en stædig overlevering og delvis videreudvikling af modalteorien end af dur-mol-systemets gradvise opståen og tiltagende dominans.²⁴

Afslutning

Afslutningsvist kunne man stille det spørgsmål, om forfatterens afhandling så rent faktisk ikke repræsenterer den forskningsmetodiske praksis, hvor en overleveret musikteoretisk produktion studeres, som om der ikke var overleveret samtidig musik? Hertil må imidlertid svares et klart nej. Afhandlingens bidrag til tonalitetsudviklingens historie er ikke et udtryk for, at tonalitätsrelaterede studier kun kan udføres på denne måde, eller at dette kapitel af historien dermed er færdigskrevet, men derimod et udtryk for en konkret forskningsmetodisk overvejelse, en afvejning af mål og midler under de givne omstændigheder. Og

hvis man insisterer på netop et overblik over 1600-tallets europæiske tonearts-teori, så koster det på andre fronter, hvilket i dette tilfælde har betydet, at studiet af den praktiske musik *ikke* er blevet defineret som værende uvæsentligt men blot er blevet nedprioriteret.

Afhandlingen vil forhåbentlig udgøre et fundament for arbejdet med fremtidige kapitler af tonalitetsudviklingens historie, hvor man dels kan inddrage musikken mere direkte, dels vil have bedre mulighed for at vurdere det problematiske forhold mellem på den ene side 1600-tallets teori, der som nævnt tegner sig meget uensartet men dog er præget af konservative 'modale' tendenser, og på den anden side den store del af det overleverede musikalske materiale (her naturligvis meget overordnet betragtet), som i kontrast hertil udviser stærke tendenser i retning af det dur-mol-tonale allerede fra periodens begyndelse.

At der fortsat kan og bør skrives nye kapitler til denne historie, synes hermed indlysende, og i det foregående er peget på nogle af de aspekter, dels overleveringsproblematikken, dels aspektet vedrørende stemning og temperatur, som måske burde overvejes nøjere og indgå mere direkte i undersøgelserne, end tilfældet hidtil har været. Selvom forskningen – med Meier, Dahlhaus og Powers som nogle af dem, der mest prægnant har sat dagsordenen – i løbet af det seneste kvarte århundrede utvivlsomt har taget nogle af de rigtige skridt i den rigtige retning, er dette endnu ikke resulteret i en afklaret og velkonsolideret opfattelse af, hvorledes tonalitetsbegrebet udviklede sig fra senrenæssancen til op i barokperioden. Opgaverne er altså mangfoldige, og på samme måde som afhandlingens titel ikke indeholder ordet tonalitet, så har jeg i det foregående med velberåd hu bestræbt mig på ikke at opstille forkromede løsningsmodeller for hvorledes studiet af tonalitetsbegreberne nødvendigvis skal bedrives, men i stedet peget på en række teoretiske og metodiske problemer i relation til dette studium – og dermed forhåbentlig bidraget til at anskueliggøre "hvad opgaven som sådan går ud på".

Noter

1. Thomas Holme Hansen: *Fra Modus til Toneart. En undersøgelse af 1600-tallets europæiske toneartsteori*. Licentiat-afhandling, Ph.D. Aarhus Universitet 1996; s. 11.
2. *Ibid.*, s. 14.
3. Eksempelvis hos Gioseffo Zarlino i hans *Le Istitutioni harmoniche* fra 1558 (4. del, s. 313): "[...] there have been some who have added other modes beyond the twelve shown, such as the thirteenth mode, [...], and the fourteenth mode, [...]"; her citeret efter V. Cohen: *On the Modes. Part Four of 'Le Istitutioni Harmoniche', 1558, by Gioseffo Zarlino*. Transl. by V. Cohen. Edited with an introduction by C.V. Palisca. (Music Theory Translation Series, 3). New Haven, etc. 1978; s. 41. Jvf. T. Holme Hansen: *op.cit.*, s. 82, samt note 351.

4. Den antageligvis første redegørelse for den ligesvævende temperatur "i ren form" stod at læse i Johann Georg Niedhardts *Sectio Canonis Harmonici* (1724); jvf. Finn Egeland Hansen: "Ars Nova og Renæssancen"; *Gads Musikhistorie*. Red. af S. Sørensen og B. Marschner. Kbh. 1990; s. 180.
5. Jvf. f.eks. Robert Frederick Bates: *From Mode to Key: A Study of Seventeenth-Century French Liturgical Organ Music and Music Theory*. Ph.D.-dissertation, Stanford University 1986; s. 98-131 (kap. IV: "New notes, new keys, and tonal modulations").
6. Eksempelvis F. Egeland Hansen: *En oversigt over de vigtigste europæiske toneartssystemer fra antikken til vore dage og en kritisk redegørelse for deres akustiske og æstetiske teorier*. Prisopgave, Aarhus Universitet 1962; s. 211-246 (kap. XI: "Den rene stemning i det 17.- og 18. århundrede, samt en oversigt over de vigtigste tempereringssystemer").
7. Bernhard Meier: *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie. Nach den Quellen dargestellt*; Utrecht 1974 (eng. oversættelse: *The Modes of Classical Vocal Polyphony. Described According to the Sources*. (transl. by Ellen S. Beebe). New York 1988). B. Meier: *Alte Tonarten. Dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts*; Kassel, etc. 1992.
8. Jvf. eksempelvis Carl Dahlhaus: "Zur Tonartenlehre des 16. Jahrhunderts. Eine Duplik"; *Die Musikforschung*, 29, 1976, s. 300-303; samt Dahlhaus' recension af Bernhard Meiers *Die Tonarten* [...]; *Die Musikforschung*, 29, 1976, s. 354-356.
9. Harold S. Powers: "Mode"; *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (6th Edition). Ed. by S. Sadie. London 1980. Bd. 12, s. 376-450.
10. Artiklen "Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony" (*Journal of the American Musicological Society*, 34, 1981, s. 428-470) må i denne forbindelse siges at repræsentere Powers' egentlige 'program-erklæring'.
11. Standardkombinationen, også betegnet SATB-kombinationen, bestod af en c-nøgle på hhv. første, tredje og fjerde linie (regnet fra neden i et 5-linie-system) samt en F-nøgle på fjerde linie, forkortet c1-c3-c4-F4. Heroverfor stod den højereliggende *chiavette* bestående af kombinationen g2-c2-c3-F3; T. Holme Hansen: op.cit., s. 100. De forskellige nøglesætninger anvendtes muligvis til bestemmelse af tonearten i et stykke musik på samme måde som musikstuderende idag anvender forskellige tommelfingerregler; Anne Smith: "Über Modus und Transposition um 1600"; *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, 6, 1982, s. 12.
12. Siegfried Hermelink: *Dispositiones Modorum. Die Tonarten in der Musik Palestrinas und seiner Zeitgenossen*; Tutzing 1960.
13. Jvf. T. Holme Hansen. op.cit., s. 32-35.
14. Benito V. Rivera: "The Seventeenth-Century Theory of Triadic Generation and Invertibility and Its Application in Contemporaneous Rules of Composition"; *Music Theory Spectrum*, 6, 1984, s. 63.
15. Finn Mathiassen: "Gammeldansk folketonalitet. En introduktion til studiet af de tonale forhold i Danmarks gamle folkevisemelodier (DgF XI)"; *Cæcilia*, 1992-93, s. 89-162.
16. *Ibid.*, s. 102.
17. I den forbindelse kan henvises til Peter Schuberts arbejde "Authentic Analysis" (*Journal of Musicology*, 12, 1994, s. 3-18), hvor navnlig Bernhard Meiers metodologiske standpunkter kritiseres.
18. Jvf. T. Holme Hansen: op.cit., s. 9.
19. *Ibid.*, Kap. 1: "Indledning" (s. 9-26) og Kap. 2: "Tonesystem – toneartssystem – tonalitet" (s. 27-54).
20. Tilsvarende bærer Bernhard Meiers hovedværk titlen "*Tonearterne i den klassiske vokalpolyfoni*" (jvf. note 7) og ikke f.eks. "Den klassiske vokalpolyfonis *tonalitet*".
21. Jvf. T. Holme Hansen: op.cit., s. 20.
22. *Ibid.*, s. 20-21.
23. I afhandlingen er kapitlerne 5, 6 og 7 samlet under overskriften "Toneartslæren i 1600-tallet"; *Ibid.*, s. 107-233.
24. *Ibid.*, s. 236.