

Supplerende bemærkninger til Jörgen Jersilds Positionsteori

Indledning

Inden for den klassiske musikvidenskab, nærmere bestemt den systematiske, den der holder sig strikt til den musikalske struktur uden skelen til strukturens udenværker, har en række danske teoretikere op gennem det tyvende århundrede givet deres bud på begrebsapparater til beskrivelse af de harmoniske forbindelser i dur-mol-tonal musik. Fra Høffdings første "Harmonilære"¹ og frem til Rasmussens magisterkonferens² pågår hos forfatterne Gram,³ Hamburger,⁴ Westergaard,⁵ Høffding igen⁶ samt Larsen/Maegaard⁷ en stadig mere nuanceret udbygning af det begrebsapparat Hugo Riemann udviklede,⁸ hvis kernefunktioner udgøres af Tonika, Subdominant og Dominant samt deres paralleller, eller "stedfortrædere" om man vil, Tp, Sp og Dp. Bevægelsen i disse udgivelser synes drevet af et ønske om "en sproglig/logisk sammenhæng mellem akkordernes funktion og de termer, vi bruger om dem",⁹ hvor særligt benævnelserne Tp, Sp og Dp har været udsat for kritik og i de fleste tilfælde er blevet erstattet af andre termer.

Ved siden af disse forfatters stadig begrebsforfinelser har to andre teoretikere, Mortensen¹⁰ og Jersild¹¹ udkastet modeller for funktionsharmoniske analyser, der baserede sig på erkendelsen af akkordmønstre gennem andre principper end den

- 1 Finn Høffding, *Harmonilære* (København: Wilhelm Hansen, 1933).
- 2 Jens Rasmussen, *Harmonik og tonalitet i Brahms' sene klaverværker og "Vier ernste Gesänge" med henblik på den funktionsanalytiske metodes anvendelighed i forhold til såkaldt romantisk harmonik* (Aarhus Universitet: Konferensafhandling, 2011). Denne afhandling er den seneste i rækken og den mest konsekvent udførte af dem alle.
- 3 Peder Gram, *Analytisk Harmonilære* (København: Ejnar Munksgaard, 1947).
- 4 Poul Hamburger, *Harmonisk Analyse* (København: Aschehough Dansk Forlag, 1951).
- 5 Svend Westergaard, *Harmonilære* (København: Wilhelm Hansen forlag, 1961).
- 6 Finn Høffding, *Harmonilære AI+II* (København: Edition Wilhelm Hansen, 1976, 1979).
- 7 Teresa Waskowska Larsen og Jan Maegaard, *Indføring i Romantisk Harmonik* (København: Engstrøm og Sødring 1981).
- 8 Se f.eks. Hugo Riemann, *Geschichte der Musik-theorie im IX.-XIX. Jahrhundert* (Leipzig, 1898) eller Hugo Riemann, *Handbuch der Harmonielehre*, 6. ed. (Leipzig, 1918).
- 9 J. Rasmussen, *Harmonik*, 64.
- 10 Otto Mortensen, *Harmonisk analyse efter grundbas-metoden* (København: Wilhelm Hansen, 1955).
- 11 Jörgen Jersild, *De funktionelle principper i Romantikens Harmonik belyst med udgangspunkt i Cesar Franck's harmoniske stil* (København: Wilhelm Hansen 1970) og Jörgen Jersild, *Analytisk harmonilære* (Egtved: Edition Egtved, 1989).

Riemannske grundliggende to-delning i tre hovedakkorder T, S og D og tre biakkorder Tp, Sp og Dp.¹²

Det hovedspørgsmål, som Mortensen og Jersild adresserer, er hvorledes man med modeller fra Kirnbergers grundbas-teori begrebsligt kan fremstille den overordnede harmoniske fremdrift, som funktionsharmonisk musik udviser fra musikkens ansats til dens afsluttende kadence.¹³ Dette fokus har medført en ændring af vægtningen af detailbeskrivelser. Hvor udbygningerne af den Riemannske arv har sigtet på størst mulig analytisk præcision i den lokale bevægelse fra akkord til akkord, er Jersilds analysemetode udviklet med henblik på på enklest vis at generere et samlet overblik over det musikalske forløb.

Kriteriet for hvorvidt Jersilds projekt, hans såkaldte "positionsteori",¹⁴ er lykkedes, er således ikke teoriens evne til gennem aksiomatisk metodiske overvejelser at skabe en teoretisk funderet forklaring for funktionsmusikkens virkekraft, i stil med Riemanns og Grams¹⁵ forskellige forsøg på at skabe teoretisk funderede forklaringer for dur og mol. Kriteriet er, at terminologien formår at gengive det overordnede sammenhængende målrettede harmoniske forløb på en enkel elegant og konsistent måde.

Det gør Jersilds positionssystem langt hen ad vejen. Men ligesom Riemanns teorier har krævet justeringer og nuanceringer for at kunne fungere optimalt, har også Jersilds oprindelige system behov for at blive justeret med udvidelser og tilføjelser.

Sigtet i det følgende er at fremlægge en række sådanne udvidelser og tilføjelser. Det vil ske i dialog med dels de kritikpunkter Jan Maegaard¹⁶ og Jens Rasmussen har formuleret, dels Daniel Harrisons teori om "skalatrinsfunktioner",¹⁷ som vil blive appliceret på Jersilds begrebsapparat. Al denne dialog er i sagens natur holdt inden for samme snævre praksisnære klassiske teoribegreb, som har dannet baggrund for udviklingen af de specifikt Riemannske begreber.

12 Eller hvilke benævnelser, disse nu kan gives.

13 Johann Phillip Kirnberger, *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie* (Berlin und Königsberg, 1773). De to forfattere knytter an til teksten på forskelligvis. Jersild bygger videre på Kirnbergers rubricering af akkorder ud fra deres kadencemæssige afstand til tonika (Kirnberger, *Die Wahren*, 6), mens Mortensen primært baserer sin teori på fremstillingen af grundlæggende grundbas-bevægelser (Kirnberger, *Die Wahren*, 50-51).

14 Positionsteorien grupperer akkorder i "positioner", der angiver en given afstand til tonika defineret gennem den tonale kadence og dens udvidelser. Tonika benævnes "1. position" og en dominant vil derfor være 2. position. I den klassiske kadence kan denne dominant forudgås af en række forskellige akkorder hvoraf de almindeligste er Subdominant, Vekseldominant, altereret Vekseldominant. Positionsteorien placerer derfor alle disse akkorder i 3. position. De akkorder, der i en udvidet kadence placerer sig før en 3. positionsakkord, placerer sig derved i 4. position og så videre. Denne teori medfører altså at en tonika med tilføjet septim eller sekst ikke længere er en 1. positions akkord, men en 4. positionsakkord. Teorien implicerer at enhver funktion i princippet lader sig tritonussubstituere.

15 Riemanns "duale molteori" er almen bekendt. Mindre velkendt er Grams teori om dur- og mol-skalaens relation til den lydiske og doriske skala (Gram, *Analytisk*).

16 Jan Maegaard, "Romantikens harmonik?" *Dansk Musiktidsskrift*, Vol. 46, No.1 (1971): 11-18 og "Et svar fra Jan Maegaard", *Dansk Musiktidsskrift*, Vol. 46, No. 2 (1971): 49--50.

17 Se Daniel Harrison, *Harmonic Function in Chromatic Music – a Renewed Dualist Theory and an Account of its Precedents*, (Chicago: The University of Chicago Press, 1994).

Positionsteoriens kritikere

Jersilds positionsteori publiceredes i 1970 og fulgtes i 1989 op af en efterfølger, der relancerede samme teori som værktøj til analyse af den samlede musik fra 1600-1900, dvs. i princippet al funktionstonal musik.

Begge versioner af teorien blev bedømt i pressen umiddelbart efter deres fremkomst. I sin gennemgående kritiske anmeldelse af Jersilds første bog forsøgte Jan Maegaard¹⁸ til en vis grad at være imødekommende, omend dette forsøg delvis strandede på den store afstand, der var mellem Jersilds og Maegaards indfaldsvinkler til emnet.¹⁹ Maegaard havde sin helt egen dagsorden; en meget anderledes opfattelse af, hvorledes den romantiske harmonik burde beskrives, nemlig gennem en (yderligere) forfinelse af den Riemannske arv. En forfinelse han senere (sammen med Teresa Waskowska Larsen) udfoldede i bogen, "Indføring i romantisk harmonik" (1981), otte år senere fulgt op af en uddybende artikel.²⁰

En helt anderledes spontan forståelse udviste Poul Nielsen,²¹ der i sin anmeldelse bl.a. omtalte Jersilds teori som en "pædagogisk, meget fordelagtig metode til at få overordnet hold på komplicerede harmoniske sammenhænge.[...] kuppet er, at han kobler [funktions-analyse-systemet] sammen med et akkord-positions-system, der altid gør en tonal analyse af denne harmonik oversigtlig og netop tonalt gennemskuelig." En beskrivelse, jeg helt kan tilslutte mig.

Jersild 1989 blev anmeldt af Per Erland Rasmussen,²² der også var overvejende positiv og kunne konkludere, at bogen havde "så oplagte kvaliteter", at forfatteren "ikke tøver med at bruge den ved førstkommende lejlighed".²³

Den nyligste kritik af Jersild finder man hos Jens Rasmussen,²⁴ der giver Jersild 1970 følgende skudsmål: "Det er en bog, man stadig kan lære af – ikke mindst i detail-analyserne af Francks musik – men Jersilds projekt rummer så mange og så store metodiske problemer og inkonsekvenser, at det som helhed må betragtes som forfejlet".

Desværre præciserer Rasmussen ikke i en samlet fremstilling hvori disse problemer og inkonsekvenser består, hvorfor kritikken unægtelig er svær at imødegå.²⁵

18 Maegaard, "Romantikkens".

19 Denne manglende forståelse for Jersilds projekt, virkede åbenbart ligefrem stødende på Jersild. Den affødte i hvert fald en forurettet kommentar fra Jersild (Jörgen Jersild "Kommentarer til en anmeldelse", *Dansk Musiktidsskrift*, Vol. 46, No. 2 (1971): 45-49), der efter svar fra Maegaard (Maegaard, "Et svar.") fulgtes op af nok et svar (Jörgen Jersild, "Et svar fra Jörgen Jersild", *Dansk Musiktidsskrift*, Vol. 46, No. 5 (1971): 148-50).

20 Jan Maegaard, "Harmonisk analyse af det 19. århundredes musik", *Musik og forskning* 15 (1989-90): 79-110.

21 Poul Nielsen, "Fremragende, men ensidig". *Berlingske Tidende*, 17.3.1971. Denne anmeldelse optrådte ganske vidst ikke i et fagtidsskrift, men i et dansk dagblad. Vurderingen er dog alligevel inkluderet her pga. forfatteren Poul Nielsens status som en af sin tids fremmeste musikvidenskabsmænd inden for landets grænser.

22 Per Erland Rasmussen, "Analytisk harmonilære af Jörgen Jersild", *Dansk Musiktidsskrift*, Vol. 64, nr. 6 (1989-90): 211-212.

23 Ibid. 212.

24 J. Rasmussen, *Harmonik*, 45.

25 Men konkrete indvendinger optræder dog rundt omkring i teksten, og disse vil i et vist omfang imødegås.

Jan Maegaards kritik er til gengæld specifik og konkret. Og i den følgende gennemgang af systemets mangler, som jeg ser dem, vil vi finde, at de så godt som alle blev påpeget af Maegaard allerede i 1971. Maegaards kritikpunkter var nemlig slet ikke urimelige.

Kritikpunkterne

Ét er den lille detalje, at Jersild placerer forudhold for dominanten i "3".²⁶ Værre har det vist sig at være at skulle acceptere, at en akkord betegnes som dominant uanset, om den er dur eller mol.²⁷ Der kan angives mange gode grunde for at anvende en sådan terminologi, men man kommer ikke uden om et basalt terminologisk problem i forhold til akkorderne i de højere positioner. Som Maegaard også påpeger²⁸ optræder disse jo ikke kun som bidominant til andre dominanter, men har lige så ofte funktion af at være vekseldominant eller subdominant i en bikadence.

Der er også et problem i forhold til tritonusbewægelser generelt og til tritonusbewægelse fra ^bII²⁹ i særdeleshed. En grundtanke i teorien er, at tritonusbewælgte akkorder tilhører samme positionskategori. Imidlertid er det rent akustisk sådan, at selve tritonusprogressionen i sig selv umiskendeligt opleves kadencerende, dvs. som udtryk for en følge af "3" og "2", i form af ^bII – V. Lader man positionsangivelserne afspejle denne oplevelse, forrykkes dog hele systemet, og den grundlæggende systematik for positionerne bryder sammen.

Heller ikke argumentationen for antallet af mulige positioner synes overbevisende. Maegaard drog den konklusion, at eftersom akkordindholdet fra "3"-"1" gik igen i "6"-"4", måtte tre positioner være nok. Jeg drager en anden konklusion.

Dertil kommer, at Jersild ikke har taget stilling til forholdet mellem akkorder, der optræder inden for samme position, endskønt man som lytter tydeligvis oplever en målrettet bewægelse også mellem sådanne akkorder. Maegaard kritiserer, at der ikke er retningslinjer for hvornår en akkordprogression udviser positionsskift, og hvornår den ikke gør. Han foreslår i sin kritik en særlig kategoriseringsteknik baseret på fællestoner, som Jersild dog effektivt tilbageviser.³⁰

Endelig må man også give Maegaard ret i, at det en svaghed i teorien, at Jersild konsekvent afviser muligheden af, at lade akkorder i stor tert afstand repræsentere samme funktion.

26 Positionsangivelser vil konsekvent blive angivet som understreget tal mellem to citationstegn: "3" = 3. position.

27 Indvendingen mod denne udligning af tonekønnene findes i moderat form hos Maegaard (Maegaard, "Romantikkens" 12-13), men udvides hos Rasmussen til at være udtryk for "en stor metodisk misforståelse" (J. Rasmussen, *Harmonik*, 148). Til det må man sige, at om det er en metodisk misforståelse afhænger af, hvad analysen prætenderer at vise. Er det vigtige element i analysen, at påpege en akkords placering som tredjesidste akkord i en kadence, vil denne placering faktisk være uafhængig af akkordens tonekøn. Den manglende fokus på tonekøn vil derfor næppe kunne kaldes en metodisk fejl. Skulle det ønskes, kan dette tonekøn i øvrigt til enhver tid udtrykkes i Jersilds teori.

28 Maegaard, "Romantikkens", 14.

29 Trintal henviser til akkordens benævnelse i en trinanalyse.

30 Ibid., 15-16, Jersild, "Kommentar", 46.

Ingen af disse forhold anfægter imidlertid teoriens kerne. Dens forklaringskraft er på trods af alle disse skavanker intet mindre end unik. Men jeg nærer omvendt heller ingen tvivl om, at et forsøg på at afhjælpe disse problemer ville styrke teorien. Den grundkonstruktion, Jersild har fremsat, er nemlig stærkere end hans egen forståelse af den. Det gælder såvel i forhold til hans analyser, som ikke altid følger den konsekvens, hans teori lægger op til, som i udformningen af teoriens detaljer og de opsatte grænser for, hvad Jersild har ment kunne rummes inden for denne teori.

Som konsekvens af denne overbevisning vil jeg argumentere for en justering af Jersild's terminologi og begrebsapparat. Denne justering vil jeg applicere på 6 punkter:

- 1) Positionsangivelse af forudholdsakkorder.
- 2) Antallet af mulige positioner.
- 3) Tritonusforbindelser.
- 4) Terminologien for akkorder i positioner højere end "4".
- 5) Muligheden for at beskrive positionsinterne akkordfølger.
- 6) Muligheden for at inkorporere tertssubstitutioner.

1) Positionsangivelse af forudholdsakkorder

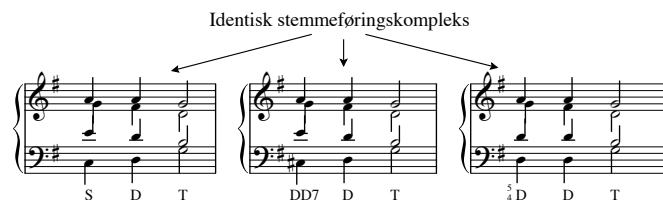
Som Maegaard anførte i sin kritik af Jersild 1970, forekommer det "mere end tvivlsomt at anbringe begge dominantforudhold i 3. position. Deres opløsning i dominant må efter de givne kriterier snarere være et klangskift inden for samme position".³¹ Inden jeg i samdrægtighed med Maegaard ganske enkelt stadfæster dette, vil jeg dog kort eksemplificere en mulig argumentation for Jersilds synspunkt: Sammenligner man stemmeføringsnormer for følgende tre kadencer, S6-D-T, DD-D-T og $\frac{5}{4}$ D-D-T (fig.1) ser man, at disse tre kadencer primært adskiller sig fra hinanden med hensyn til bassens bevægelser. Det stemmekompleks, der realiserer og opløser dissonansen, er identisk i alle tre udformninger. Derfor kan man argumentere for, at disse tre udformninger positionsmæssigt bør behandles ens.

Jeg hører dog i dette tilfælde bastonen som så repræsentativ for akkordfunktionen,³² at den overskygger det stemmeføringsmæssige fællesskab, og jeg vil derfor – sammen med Maegaard – plædere for, at forudhold for dominanten konsekvent henregnes til "2".

31 Maegaard, "Romantikens", 12.

32 Se også Harrison, "Harmonic..", og Swinden, Kevin J. "When Functions Collide: Aspects of Plural Function in Chromatic Music". *Music Theory Spectrum*, 2005, pp. 249-282.

Fokus på på baslinjen er del af Harrisons teori om skalatrinsfunktioner, som vil blive præsenteret længere fremme i forbindelse med beskrivelsen af positionsinterne akkordprogressioner. Swindens artikel bygger på Harrisons teori, og benytter basbevægelser som metode til at funktionsbestemme akkorder, hvis funktion kan være flertydig. Som han skriver det; "If we privilege the status of bass scale steps, we can categorize chords according to their linear configurations." (Swinden, When Functions..., 253)



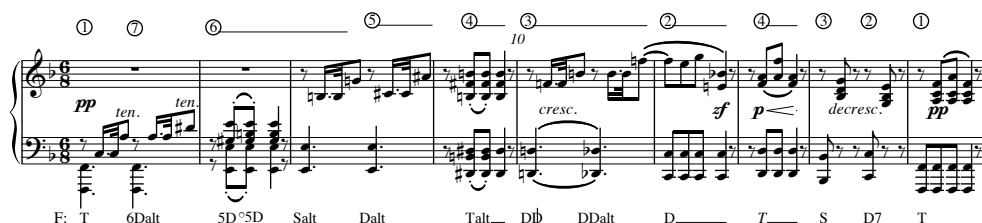
Figur 1 De tre kadencers identiske stemmeføringskomplekser

2) Antallet af mulige positioner

Et andet mindre punkt, jeg vil foreslå korrigeret, er Jersilds begrænsning af mulige positioner til kun 6, en korrektion, Orla Vinther faktisk allerede etablerede i praksis i 1981, hvor han opererer med 8 positioner i en Bach-analyse.³³

Dette strider imod Maegaards observationer. Han ender i sin anmeldelse af Jersild med at betragte positionsteorien som "et rotationssystem"³⁴ bestående af tre positioner, hvis indhold til stadighed gentages. Men når han gør det, overser han betydningen af hvilken afstand til tonika, disse positioner udtrykker. Betegnes en Salt-Dalt-Talt kadence som "3"-"2"-"1" vil det give et misvisende billede af, hvad der reelt foregår. Kadencen til Talt kan *ikke* sidestilles med en kadence til Tonika. Positionerne "3"-"2"-"1" vil her ganske enkelt være misvisende. Talt er ikke tonika, forstået som "1", men derimod, hvad man må betegne som, en *potenseret* repræsentant for tonika. Derfor må kadencen til Talt udtrykkes gennem *højere* positioner, nemlig positionerne "6"-"5"-"4".

Til gengæld havde Maegaard fuldstændig ret i samme steds (før han nåede sin konklusion) at eksperimentere med positioner højere end "6". I en teori, der søger at begribe og fremstille et tonalt univers manifesteret i et kromatisk rum, er det nemlig ikke indlysende, hvorfor antallet af mulige positioner skal defineres af den diatoniske skalas tonemateriale.³⁵ Foregå den ovenfor omtalte Salt-Dalt-Talt kadence af en akkord, der fungerer enten dominantisk til Salt eller subdominantisk/vekseldominantisk i forhold til Dalt, må denne i sagens natur udtrykke en "7". Som i åbningen af Beethovens Op. 53, anden sats.



Eksempel 1. Beethoven, op. 53, II, takt 1-9.

33 Orla Vinther, "Indføring i Romantikens Harmonik", *Dansk årbog for musikforskning* Vol. 12, (1981): 123.

34 Maegaard, "Romantikens", 15.

35 Jersild går ikke nøjere ind på en argumentation for positionsantallet, men noterer blot, "at der i alt findes seks positioner, idet [en syvende position] svarer til "1"-planets altererede form." (Jersild, *De funktionelle*, 43).

Beethoven iværksætter her sin bevægelse ud i et tonalt yderområde igennem en ekstrem animering af T. Denne får tilsyneladende "blot" tilføjet en septim; men opløsningen af denne viser, at den ikke kan tolkes som blot en "4"-akkord, der jo ville skulle fortsætte over "3" til "1". At forklare fortsættelsen fra denne tonikaseptim-akkord til 5D som et yderligere opsving, ville på den anden side være at foregive en overraskende videreførelse af F7-akkorden, hvad der jo ingenlunde er tale om. Fortsættelsen af F7 afspejler nøje notationen af T's 7: Dis, der går til E, og ikke Es, der går til D. Det, der derfor vil afspejle det musikalske forløb mest præcist i dette tilfælde, er at betegne F7 som 6Dalt (DDalt i forhold til en forventet 4D). Da 4D er "5" må akkorden, der fungerer som DDalt i forhold hertil, F7, placere sig to positioner højere, som "7".

Til gengæld medfører anden takts permutation af E-dur akkorden til en Em nok funktionsskift, men ikke positionsskift. Uanset om akkorden optræder som E-dur, 5D^{"6"},³⁶ dominant til 4D^{"5"} eller som Em, subdominantisk i forhold til H-dur, Talt^{"4"}, vil den placere sig i "6".

Jeg anbefaler derfor, at man følger Vinther, og lader positionsantallet afhænge af den specifikke musikalske kontekst.

3) Tritonusbevægelser

"Selv om det nok findes beskrevet hos tidligere forfattere, er det dog her for første gang foldet ud i sin fulde konsekvens og dette forekommer mig at være bogens originaleste og værdifuldeste bidrag til den harmoniske analyse."³⁷

Med disse ord afslutter Maegaard sine bemærkninger til selve fundamentet for 12-positionsteorien, nemlig at enhver funktion kan repræsenteres af to forskellige akkorder i indbyrdes tritonus-afstand. Når Jersild i sit svar til Maegaard) tilsyneladende fuldstændig overser denne cadeau til teoriens grundpræmis, skyldes det Maegaards forudgående uenighed med Jersild i hvorledes dominantens tritonussubstitution, akkorden på ^bII, skal bedømmes.

"De funktionelle principper." udtrykker nemlig en vis ambivalens overfor denne akkord. Selvom Jersild ikke udtrykkeligt udelukker, at Dalt kan optræde som "2", angiver han dog forskellige grunde³⁸ til, at den hyppigst vil placere sig i "3". Dels vil sådanne alterationer i "2" virke toneartsforflygtigende hvorfor "disse altererings-typer af tonalitetssstabiliserende grunde almindeligvis er uegnede til at indtage næstsidste-pladsen inden finalpositionen".³⁹ Dels "bemærker man, at den har tonereper-

36 Denne notation angiver at 5D placerer sig i "6": 5D^{"6"}.

37 Maegaard, "Romantikkens", 14. Denne tritonusudvekslelighed indbefatter også subdominanten, der således kan repræsenteres af sin tritonussubstitution, Salt. For Jens Rasmussen er denne betegnelse udtryk for endnu en "metodisk fejlslutning" fra Jersilds side (J. Rasmussen, *Harmonik*, 61). Da akkorden rent faktisk ikke sjældent er at finde som tredjesidste akkord i en kadence skyldes den påståede fejlslutning imidlertid ikke manglende empiri. For en påvisning af Schumanns brug af denne harmoniforbindelse se f.eks. s. 96f i, Svend Hvidtfelt Nielsen, "Mediantforbindelsers harmoniske funktion." *Musik og Forskning*, Vol. 31 (2008): 85-117.

38 Jersild, *De funktionelle*, 37-38.

39 Ibid., 38.

toire tilfælles med den neapolitanske subdominant (i c:des-f-as= f-as-des). Dette sammenfald [...] præger akkordens adfærd, da den i sin optræden hyppigere har karakter af en 3-akkord end virker som hørende til 2-gruppen".⁴⁰ Placeret efter en autentisk slutkadence, bemærker Jersild i forlængelse heraf, at Dalt-T kadencen får "karakter af en improvisationsagtig tilføjelse af plagal-agtig virkning".⁴¹ Disse forhold er for så vidt uproblematisk i forhold til positionsteorien. Om man vælger at betragte Dalt-T kadencen som plagal, frygisk halvslutning eller en variant af den autentiske kadence⁴² ændrer ikke ved positionssystemet. Eftersom "3" ikke er defineret ved S-Salt-DD-DDalt-aksen, men ved enhver akkord, der i musiklitteraturen optræder i en fast vending på "3"s plads i en kadencestruktur, er Jersilds system åbent for også at inddrage andre end "akse-akkorderne" på denne plads.

7 ① ③ ② ① ④² ③ ② — ①

c: T S D T DDalt Dalt D T

7 ① ③ ② ① ③ ② — ①

T S D T DDalt Dalt⁴¹ D T

Kvintfald!

Foreslået løsning: Udvidet dominantkadence

?? Kadence?

Eksempel 2. Chopin, op. 28, nr. 20, takt 7-8.

Implikationer for systemet har til gengæld en anden begrundelse for den særlige kategorisering af Dalt. Jersild⁴³ angiver, at Dalt – T oftest forbindes af en mellemliggende D,⁴⁴ i forhold til hvilken Dalt naturligt placerer sig som "3". I "De funktionelle.." er dette illustreret ved Chopins prælude i c-mol, Opus 28, No. 20 (eks. 2).

Eksemplet rammer direkte ned i en særlig problematik vedrørende tritonussubstitutioner, når de optræder som del af en kvintskridtsbevægelse. Når en sådan tritonusprogression fortsættes kvintvis nedad, opleves tritonussubstitutionen *ikke* nødvendigvis som en følge af to akkorder inden for samme position. Denne bevægelse kan med lige så stor ret høres som en variant af II-V-I kadencen: $^b\text{II}-\text{V}-\text{I}$. Placeres ^bII som "3" vil det potentielt implicere en forrykkelse af samtlige positionsbetegnelser forud for den. I de tilfælde hvor bevægelsen er en del af en kvintskridtssekvens (DDalt-Dalt-D-T), som i Chopin, Op. 28 nr. 20, giver det to muligheder: Enten skal DDalt pludseligt rubriceres som "4", eller man skal som lytter acceptere at ignorere det positionsskift som kvintfaldet i DDalt-Dalt bevægelsen indikerer.

40 Jersild, "Et svar...", 149.

41 Ibid. 150.

42 Jeg hælder selv til de to første tolkningsmuligheder, og vil anse Dalt-T-kadencen for et modalt islæt i en funktionsharmonisk sats. Samme tolkning kan man også læse i Larsen et al, *Indføring*, 59, som altså (heller) ikke er helt klar i målet angående $^b\text{II}-\text{I}$ forbindelsen.

43 Jersild, *De funktionelle*, 37

44 Ibid., 38, og Jersild, "Et svar", 150

Vælges første løsning kan systemet i sidste ende bryde sammen,⁴⁵ vælges anden løsning opgives en eksakt analytisk repræsentation af det hørte. At Jersild i sin omtale af eksemplet⁴⁶ elegant fortier denne problematik, gør den ikke mindre. Det peger blot på, at Jersild enten ikke har villet indse de fulde konsekvenser af sin teori på dette punkt, eller at han bevidst søger at afmontere en potentiel kritik ved at omgå problemet.⁴⁷

Men fænomenet *har* betydning. Det vil potentielt påvirke enhver position hvori en tritonusprogression efterfølges af en faldende kvint. Ikke bare i forbindelse med Dalt-D, men ethvert sted i positionssystemet. Eksempel 3 viser en tilsvarende situation som forløber i "6" i stedet for "2".

f: 5Dalt^{III} 5D 4D DS DD D
En (bII-V)-4D bikadence

Eksempel 3. Chopin op. 55, nr. 1, takt 71-72.

I dette citat fra Chopins Nocturne i f-mol, Op.55, No 1, optræder tritonusbevægelsen mellem B^b akkorden⁴⁸ og E akkorden, som fortsætter kvartvis (som bidominant) til A. Følger man Jersilds logik, ville denne bevægelse skulle høres som en blot og bar om-lægning fra altereret til ualtereret form uden implikationer for den funktionsharmoniske forståelse af forløbet. Spiller man frasen, er det imidlertid (i mine ører) uomgængeligt, at forstå vendingens sammenhængsskabende kraft som betinget af dens funktion som bikadence til A-dur-akkorden. 5Dalt fungerer ikke som bare en anden farve af 5D, men derimod aktivt som ^bII i forhold til 4D. Men skal 5Dalt i konsekvens heraf tilforordnes en højere position end 5D, forrykkes positionsbetegnelsen for ikke bare 5Dalt, men også den foregående akkord, der som led i et overordnet kadenceforløb placerer sig yderligere en position over 5D.

Skyder denne problematik så ikke bare hele Jersilds teori i sæk? Nej, det vil jeg ikke mene. I hvert fald ikke mere end teorien om, at VII fungerer som ufuldkommen dominant, skydes i sæk af VII's placering som selvstændig treklang (endda i grundform!) når *den* indgår i en kvintskridtssekvens.

Jeg vil foreslå, at problemet løses helt pragmatisk ved indførelsen af et begreb, der udtrykker, at denne tritonusbevægelse, om end den rent teknisk er beskrevet som udfoldende sig inden for kun én position, faktisk i de tilfælde hvor anden akkord fort-

45 Det vil det f.eks. kunne gøre, hvis bevægelsen afslutter en lang kvintskridtssekvens, hvis positioner derved alle må forrykkes.

46 Jersild, *De funktionelle*, 37-38

47 Eller det kan være udtryk for, at Jersild anser det for uproblematisk, at to akkorder der står i et kvintforhold til hinanden, på én og samme tid kan udtrykke dette kvintforhold og begge stå som "3".

48 Ved becifringsangivelser benyttes konsekvent termerne B^b og H for akkorder baseret på tonerne B og H.

sætter med dominantisk (eller bidominantisk) funktion udfolder, hvad man kunne beskrive som, en "udvidet dominantkadence". Jeg vil foreslå denne kadence indikeret ved suffikset ^{bII}: Dalt^{bII} –D– T, (eksempel 2) eller som i eksempel 3: 5Dalt^{bII}-5D-4D.

4) Terminologien for akkorder i positioner højere end "4".

En anden problemstilling i positionsteorien, som Jersild ikke forholder sig til, er, hvorledes man i de højere positioner udtrykker hvorvidt akkorder optræder dominantisk, vekseldominantisk eller subdominantisk. Maegaard rammer nemlig endnu et centralt punkt i sin stadige påpegning af det faktum, at inden for dette system vil enhver position kunne indeholde en dominant, subdominant og vekseldominant.⁴⁹ At Jersild selv i nogen grad er opmærksom på problemstillingen fremgår af navngivningen af T, når den optræder i "4". Her vil den ikke virke tonikalt men derimod enten som dominant til subdominanten (subdominantens dominant, SD) eller som subdominant til dominanten (dominantens subdominant, DS). Som vekseldominant ville T pege mod SS (vekselsubdominants vekseldominant, SSDD), hvilket dog kun sjældent vil være aktuelt, hvorfor Jersild da også undlader at opliste denne betegnelse.

Men som Maegaard angiver, kan ikke kun T, men akkorder i alle positioner fungere som bi-subdominanter og bi-vekseldominanter. Dette fænomen bør positionsteoriens terminologi afspejle. Vekseldominantfunktionen er på forhånd indbygget i terminologien i og med, at Jersild betegner såvel dur- som mol-versionen af vekseldominanten som "DD".⁵⁰ 5D vil jo være en gyldig betegnelse for såvel akkorden, der fungerer som dominant til 4D (D+4D=5D) som akkorden, der fungerer som vekseldominant til 3D (DD(=2D)+3D=5D). Og det uanset akkordens tonekøn. Fungerer akkorden som subdominant er det en anden sag. Det er det også, hvis akkorden er vekseldominant til subdominanten. Netop dette vil dominanten ofte være, når den fungerer som "5" i stedet for "2". Som "5" kan dominanten kun med rette kaldes D, hvis den er dominant til DS, altså til subdominanten i en kadence, der leder tilbage til D. Optræder den som vekseldominantens subdominant eller subdominantens vekseldominant kræves en anden terminologi. Vekseldominantens subdominant må analogt til betegnelsen for dominantens subdominant betegnes "DDS", mens subdominantens vekseldominant følgelig må hedde SDD.⁵¹

49 Maegaard, "Romantikens", 14.

50 Denne labilitet i forhold til vekseldominanten findes i øvrigt også helt tilbage hos Louis og Thuille (Rudolf Louis og Ludwig Thuille, *Harmonielehre*, 7th ed. (Stuttgart 1910): 97), hvor vekseldominanten beskrives og eksemplificeres som en molakkord. Peder Gram (Gram, *Analytisk*, 68) har et tilsvarende syn herpå som cementeres af Hamburgers præsentation af de historiske forudsætninger for denne sammenhæng (Poul Hamburger, *Subdominante und Wechseldominante* (København: Nyt Nordisk Forlag, 1955): 33-34, 137, 154), en præsentation, der også influerer på Westergaard (Westergaard, *Harmonilære*, 32-33). Også Harrison (Harrison, *Harmonic*, 53) ønsker at kunne forstå såvel dur-terts som molterts som repræsenterende dominantfunktion. Mens jeg vil mene, at DD er lige velfungerende som DD uanset om den er dur eller mol, vil jeg dog betragte durtertsen som afgørende for selve dominantfunktionen, "2".

51 For et eksempel på dette begrebsapparat brugt til at påvise funktionaliteten i Nielsens hyppige brug af moldominanter se (Svend Hvidtfelt Nielsen "Alternative Neo-Riemannian approaches to Carl Nielsen." *Carl Nielsen Studies*, Vol. 5, København (2012): 122-24).

Dette kan naturligvis også appliceres på de højere positioner. Bikadencen (S-D)-4D kunne efter denne logik betegnes: 4DS-5D-4D. Der, hvor man må overveje terminologi overfor enkelhed, er i de langt mere komplicerede forhold, der kan opstå. Som i eksempel 3, hvor D_2^b optræder som en særlig type subdominant i en bikadence, hvis forløb bliver udsmykket af en tritonussubstitution, der i sig selv antyder nok en (b II-V) kadence. Her har vi glæde af indførelsen af begrebet "udvidet dominantkadence", eftersom muligheden af at udtrykke denne *uden* at skulle angive ekstra positioner, gør det muligt samtidigt at fastholde også den kadencestruktur, D_2^b -akkorden indgår i (se eksempel 3a). D_2^b fungerer i denne sats som $S4^{52}$ i forhold til 4Dalt. Altså "4DaltS4". Denne størrelse finder jeg uhåndterlig og vil derfor anbefale, at man her – og i alle lignende tilfælde hvor suffikset "alt" indgår – benytter sig af det faktum, at 4Dalt's $S4$, og 4D's $S4alt$ i sidste ende er én og samme akkord og derfor konsekvent placerer suffikset "alt" bagerst ("4DS4alt"). I begge tilfælde vil resultatet set ud fra tonearten E^b -dur (som akkorden her tolkes i forhold til) blive D_2^b . I disse komplekse situationer, vil jeg, hvor muligheden tillader det, foretrække at tydeliggøre forbindelserne ved bikadencer. Det er imidlertid ikke en mulighed i eksempel 3. Passagen er endnu et eksempel på behovet for at operere med "Z" til korrekt at afspejle forløbets positionsbevægelser (se eksempel 3a).

Sammenligning med Jersilds analyse

Jersild har selv analyseret samme passage,⁵³ men har gjort det på, hvad jeg ser som, en mekanisk, ureflekteret måde. D^b er betegnet som DDalt og B^b som S. Det medfører, at præcis den harmoniske progression, der muliggør en funktionstonal opfattelse af bevægelsen imellem akkorderne D^b og B^b (nemlig bikadencen: S4-D) reduceres til omlægning inden for samme positionskategori. En omlægning, der fortsættes i og med, at S går til Salt. Dermed ignoreres det netværk af forbundne bikadencer, der sammenkitter denne passage. Analysen bliver snarere en blind optegning af akkorder ud fra et forud fastlagt system end en faktisk afspejling af det musikalske forløb. Det finder jeg ærgerligt, da én af teoriens styrker jo netop er dens evne til præcis at tydeliggøre sådanne forløb.

Jersilds analyse medfører, at A-dur må være SSalt. Men for at forklare hvorledes denne kan relatere sig til de følgende akkorder må den omtydes.

Tredjesidste akkord, Fm, har Jersild ligeledes givet en for mig at se misvisende betegnelse, nemlig 3D. Ganske vist giver denne betegnelse en smuk faldende dominantisk bevægelse, og det er da også givet, at det er Fm-akkordens lighed med $Dm^{7b}5$, der gør akkordsammenhængen så intuitiv rigtig. Men det forvandler altså ikke i sig selv Fm til blot de øverste tre toner af en $Dm^{7b}5$ -akkord.

52 $S4$ er betegnelsen for akkorden på bVII , når den optræder subdominantisk i en kadence. Jersild angiver to forskellige terminologier for denne akkord i henholdsvis 1970 og 1989. 1989 betegner akkorden S^{bVII} , mens $S4$ -betegnelsen er den oprindelige. Jeg vil her benytte mig af $S4$ betegnelsen, da dens perspektiv på akkorden – en subdominant med dobbeltsænket kvint – gør det enkelt at tolke dens akkordtoner ud fra en subdominantisk vinkel, således at bVII -akkordens kvint og septim kan tolkes som Subdominantens grundtone og terts. Rasmussen tolker ligeledes akkorden som del af en fast kadenceenhed, men betegner den i stedet "kvintspaltet molvekseldominant" (J. Rasmussen, *Harmonik*, 101, 169-70).

53 Jersild, *Analytisk*, 32.

Eksempel 3a viser den udvidede terminologi til betegnelse af netværket af bikadencer, inddragelsen af "7" samt min og Jersilds analyser noteret over hinanden (Jersild nederst). Jersild har ingen positionsangivelser i sin analyse. Styrken i at operere med en udvidet dominantkadence tydeliggøres, som tidligere nævnt, her, eftersom denne gør det muligt at gengive dobbeltfunktionen i bevægelsen fra B^b til E. Dels udfolder den en ^bII-V-kadence, dels er den en udvidelse af dominantplanet (med en tritonusforrykning af kadencens tonika til følge) i S4-D-bikadencen.

f: D DDalt 4DS4alt 5Dalt 5D 4D DS DD D

Jersild 1989, 32 f: D DDalt S Salt SSalt 4D 3D DD D

Eksempel 3a. Chopin op. 55, nr. 1, takt 71-72.

I min analyse må jeg til gengæld operere med to betegnelser for D^b. Først DDalt, som angiver dens forbindelse tilbage til D og derefter 4DS4alt, som er den funktion den permuterer til og som betinger dens fortsættelse. Jeg vil dog mene, at denne indledende omstemning giver bedre forståelse af det harmoniske forløbs indre funktionelle logik, end den omstemning Jersild foreslår.

5) Muligheden for at beskrive positionsinterne akkordfølger

– Daniel Harrisons skalatrin-funktioner.

Maegaard overvejer i sin kritik af Jersild muligheden for at opstille normer, for hvornår en harmonisk bevægelse holdes inden for én og samme position, og hvornår, den bevæger sig fra position til position. Maegaard foreslår, at antallet af fællestoner mellem akkorderne kan være afgørende,⁵⁴ et forslag Jersild, som tidligere nævnt, pure afviser.⁵⁵

At et håndfast kriterium for hvornår, der er tale om positionsskift og hvornår ikke, er påtrængende, er jeg enig i. Men mindst ligeså påtrængende er også behovet for et værktøj, der kan betegne den bevægelseslogik, som rent faktisk altid udspilles i positionsinterne akkordfølgers stemmeføring. Altså en teori for stemmeføringsbaserede sammenhænge.

For et sådan værktøj kan det være givtigt at vende blikket mod USA. Teorier for stemmers linjeføring er nemlig et centralt emne i amerikansk harmonisk teori, som aldrig rigtigt har sluppet den Schenkerske⁵⁶ tanke om stemmeføringsbevægelsernes store betydning for forståelsen af musikalske fænomener. Selv teoretikere, der under-

⁵⁴ Maegaard, "Romantikkens", 15-16.

⁵⁵ Jersild, "Kommentarer", 47.

⁵⁶ Se f.eks. Heinrich Schenker, *Free Composition*, Ed.. Ernst Oster. (New York og London, 1979).

streger harmonikkens forrang fremfor stemmeføringen, mener, at uden stemmeføringsgrafer kan et fuldt billede af satsens iboende kræfter ikke formidles.⁵⁷ Blandt disse teoretikere, skiller Harrisons "Harmonic Functions..." sig ud. De stemmeføringsbetingede principper, han her opererer med, er i den grad indlemmet i en funktionsharmonisk forståelse, at de kan bruges som udvidelse af Jersilds begrebsapparat.

Harrisons skalatrinsfunktioner

Harrisons arbejde står på mange måder som en milepæl i amerikansk musikteori. Her præsenteres for første gang en harmonisk teori, der bryder fundamentalt med den på den tid altdominerende Schenkerske analysetradition. Harrison griber tilbage til den Riemannske dualisme, som han gentænker og bruger som fundament i sin, som titlen angiver, "fornyede dualistiske teori". Denne teori adapterer ikke Riemanns forestillinger om mol som en omvendt repræsentation af dur i alle dens aspekter. Men den fokuserer på en funktionsmæssig todeling i Dominant-funktion og Subdominant-funktion. Disse to får, forstået som modsat rettede kræfter, en helt anden mere håndfast betydning hos Harrison, end de har hos Jersild, for hvem "3"s akkorder primært er defineret gennem deres plads i kadencen, som det man med et udtryk lånt fra amerikansk litteratur kunne kalde "Dominantforberedende" akkorder.⁵⁸

Det dualistiske element i teorien spiller ind, når Harrison fastlægger, hvad der er selve kernen i dominantiske og subdominantiske funktioner. Harrison forlægger funktionaliteten fra den enkelte akkord til de særlige skalatrini i akkorden, der så at sige "udløser" funktionerne. Akkorder forstås nemlig ikke som faste enheder, men som en samtidighed af tre eller flere nøje definerede elementer.⁵⁹ Disse defineres af deres plads i treklangen, dvs. af deres rolle som grundtone, tert, kvint eller tilføjte tone.

Bassen kaldes "Base" (*Ba*), tertsen "Agent" (*Ag*) og kvinten "Associate", hvilket kan oversættes til "partner" eller, som jeg gør det, "Assistent" (*Ass*).

Base er ikke kun lig med akkordgrundtone. Den er i flere sammenhænge også fundamentet for en given funktion, selv hvis de overliggende stemmer synes at udtrykke en anden akkord, end den bastonen angiver. Man kan med et lån fra Rasmussen⁶⁰ skelne mellem en *strukturel* og en *funktionel* grundtone og sige, at Base er betegnelsen

57 Jf. f.eks. med den amerikanske teoretiker Smith (Charles J. Smith, "The Functional Extravagance of Chromatic Chords". *Music Theory Spectrum*, Vol. 8 (1986): 94-139), som på baggrund af Beethovens op. 53, II, takt 1-9 (eksempel 2) effektivt demonstrerer, hvordan stemmeføringsbaserede forklaringsmodeller er utilstrækkelige i forhold til at forstå bevægelserne i funktionsharmonisk musik. På trods af denne påvisning mener han alligevel, at: "... working with chords in no way releases us from the responsibility of also looking for larger linear patterns" (ibid. 115). Eller jf. med Swinden, hvis ærinde er et rent funktionsharmonisk baseret på funktionsbærende basbevægelser, som alligevel føler sig kaldet til følgende "statement"; "I believe it is neither necessary nor appropriate to discard many of Schenker's most important contributions." (Swinden, "Functions", 251)

58 Dette begreb, introduceredes af Allen Forte i 1962 (Allen Forte, *Tonal Harmony in Concept and Practice*, (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1962), 91-92), og har siden vundet indpas i amerikansk litteratur som betegnelse for akkorderne på II, IV, VI og ^bVI, akkorder, der alle på nær VI hos Jersild ville betegnes "3".

59 Harrison, *Harmonic*, 45f.

60 J. Rasmussen, *Harmonik*, 48f.

for en akkords *funktionelle* grundtone. Dette kommer f.eks. til udtryk i dominantkvart-sekstakkorden såvel som i II₅ og den ufuldkomne subdominant, hvis bastone fungerer som Base, dvs. bærer af den givne funktion, på trods af, at den egentlig ikke er den *strukturelle* akkordgrundtone. Hvor Base kan fremstilles som funktionens fundament er det Agenten, der er den deciderede bærer af funktionskraften.⁶¹ Det er agentens fortsættelse, der udløser en given funktion. Harrison udtrykker det som, at agenten udløser funktion *på* den følgende akkord.⁶² Akkordens kvint, Assistenten, derimod bærer ingen funktion. Den er neutral og uden funktionsharmonisk betydning.

Da funktionsteoriens vigtige treklange er S, T og D når Harrison ved en opstilling af deres *ba*, *ag* og *ass* frem til en karakteristik af hvert enkelt trin i durskalaen. Det giver følgende resultat:⁶³

S består af skalaens 4. (*Ba*), 6.(*Ag*) og 1. (*Ass*) trin.

T består af 1.(*Ba*), 3.(*Ag*) og 5.(*Ass*) trin.

D består af 5. (*Ba*), 7.(*Ag*) og 2.(*Ass*) trin.

Her observerer Harrison, at mens 1., 2., 4. og 5. skalatrin optræder som såvel Base som Ass., optræder 3., 7. og 6. kun i rollen som Agent. Harrison definerer dominantfunktion som udløsning af dominantens agent på tonika i bevægelsen 7.-1.. Dualismen – og gælden til Riemann – i Harrisons teori ses i definitionen for subdominantens funktionsudløsning. Hvor dominantfunktion udløses *opad* til 1., udløses subdominantfunktion *nedad* fra 6. til 5. En fuldstændig analogi mellem disse bevægelser ville kræve det lave sjette trin, ^b6.-5., hvilket Harrison da også betragter som den paradigmatisk udløsning af subdominantfunktion. I analogi med, at både 6. og ^b6. fungerer som subdominantagenter indregner Harrison, som ovenfor nævnt, også ^b7. som dominantagent.⁶⁴ Denne konsekvens vil jeg dog undlade at drage.

I forståelsen af firklanges tilføjede tone betoner Harrison, at denne altid vil have en tendens mod en særlig opløsning. I udførelsen af denne opløsning vil den tilføjede tone optræde i særlige mønstre i forhold til Agenten. Den er relateret til agenten som en "projektion" af agenten med deraf medfølgende funktionskraft.⁶⁵ Harrison kalder disse tilføjede toner "Accompaniments",⁶⁶ her oversat til "Akkompagnement" (*Akk*).

"Akkompagnementer" vil i deres videreførelse enten blive liggende eller bevæge sig trinvist. Det sidste kan de gøre i enten *parallel* bevægelse eller i *kontrær* bevægelse (modbevægelse) til agenten. Altså enten "*par*" eller "*kon*". Disse bevægelser kan foregå inden for en given skala eller i realføring. Det første kalder Harrison for "*generisk*", det andet "*specifik*" bevægelse .

61 "... the agents are the central participants not only because of their innate functional powers but also because they *must* move in any progression involving change of functions" (Harrison, *Harmonic*, 91).

62 "One function does not merely give way to another; rather it *discharges* on another, with the result that there is a sense of movement of tonal energy among the different functional states"(ibid., 90).

63 ibid., 45.

64 Ibid., 53.

65 Ibid., 108

66 Ibid., 102f.

Hermed har Harrison oplistet en enkel terminologi til beskrivelse af romantikkens stemmeføring. Tilmed en terminologi, der i modsætning til den Schenkerske tradition fremstiller stemmeføringen som dikteret af harmoniske kræfter snarere end omvendt.⁶⁷ Et Ag-Akk par kan således optræde i *generisk* eller *specifik par-* eller *kon-bevægelse*. Akk's videreførelse kan også være *statisk* (tonegentagelse). I sådanne tilfælde betragtes *akk* ikke som en projektion af *ag*, ligesom en *statisk akk* kan medføre en mindre stærk funktionsudløsning, idet den jo implicit anticiperer en tone fra den akkord funktionen skal udløses på.

En særlig position blandt *akk* har #4. og $\flat 2$.⁶⁸ #4. optræder ofte subdominantisk som *specifik-kon akk* til $\flat 6$. (og til 6. som bogens eks. 3.22 (s.118) viser det) og $\flat 2$. optræder dominantisk som *specifik-kon akk* til 7. (i en $D7^{\flat 5}$) eller subdominantisk som *specifik-par* til $\flat 6$. (i f.eks. Sn). Harrison angiver at disse to *akk* også ofte optræder alene, dvs. uden at de underforståede agenter er til stede. #4 optræder altså ifølge Harrison *ikke* som altereret base men som *akk*. Jeg vil i min brug af Harrisons begrebsapparat udvide denne forståelse af #4. til også at gælde 4., således at også den kan betragtes som *akk* til subdominant-agenten, 6..

Hele dette begrebsapparat vil jeg nu applicere på Jersilds teori. I denne proces får Jersilds begreb om akkorders "omstemning" en central plads. Sådanne omstemninger er nemlig altid omstemning af agent og eventuelle akkompagnementer. Begrebet kan bruges i forbindelse med afgørelser om positionsskift. Udløser en agent sin funktion er der tale om positionsskift. Omstemmes agenten blot, eller permuterer den, er der ikke.⁶⁹

I eksempel 1 bevirker "6"s permutation af E-dur til e-mol intet positionsskift. Agenten, Gis, udløser nemlig ikke sin dominantfunktion af bi-7. (biskalatrinsfunktioner noteres i anførelsestegn, "7."), men permuterer til subdominantisk " $\flat 6$."

I eksempel 3a underbygges tolkningen af $D_2^{\flat}$ som S4 af basbevægelsen $C^{\flat}$ -B, her tolket som udløsning af subdominantagenten " $\flat 6$." - "5." i forhold til $E^{\flat}$, 4D, det foreløbige mål for kadencen (som imidlertid aldrig nås pga. tritonussubstitutionen af 5D). Tritonusbevægelsen, der følger, medfører ikke positionsskift, da *ag* og *akk* blot bytter plads. Tertsen i $B^{\flat}$ bliver septim i E og omvendt. Først ved bevægelsen til A-dur udløses disse i en *generisk-kon-bevægelse* (set ud fra A-durs skala, da A-dur er målet for kadencen). Fra Fm til G-dur udløser basbevægelsen " $\flat 6$.-5." bi-subdominantfunktion. Men hvad med bevægelsen fra A-dur til Fm? I Jersilds tolkning af Fm som del af en underforstået $Dm7^{\flat 5}$ udløses *ag* ("7.-1.") og *akk* ("4.-3.") implicit, hvis – og kun hvis – tonen D, målet for A-durs *ag*, underforstås. Analyserer vi forløbet ud fra de toner, der rent faktisk klinger, bliver resultatet et andet. Jersild gør opmærksom på, at i bl.a. en 3D-S-progression vil kvinten fungere som ledetone.⁷⁰ Kvinten opfører sig altså som C-durs agent, som "7." i forhold til Fm. I dette lys må Cis og A ses som to *akk*, der

67 "... voice leading in chromatic music is not the colleague of harmony [...] but rather its servant since it does not control the choice, progression, or resolution of chords." (Ibid., 124).

68 Ibid., 115f

69 Bortset fra dominanten, "2", der automatisk vil omstemmes til subdominant, "3", idet dens terters (7.) permuterer til molterts ($\flat 6$). Når dominanten sådan omstemmes vil den bevæge sig fra "2" til "5".

70 Jersild, *De funktionelle*, 79.

i *specifik-kon* bevægelse videreføres som henholdsvis " $\flat 6$ " og formindsket "4" (skalatrinen " $7.$ ", " $\flat 6.$ " og " $\flat 4.$ " er her betegnet i forhold til en F-dur-skala).

Positionsinterne forbindelser

Nedenfor følger to eksempler på skalatrinsanalyse af akkordbevægelser inden for samme position. Disse eksempler skal belyse, hvorledes Harrisons skalatrinsfunktioner kan betegne den linearitet i funktionernes udfoldelse, som Jersilds teori fortier. Efter som det oftest er dominantforberedende akkorder, der har tendens til at ophobes, vil de skalatrinsfunktioner, vi vil koncentrere os om, være skalatrinsfunktioner, der relaterer til dominantforberedende akkorder. Det vil i Harrisons teori sige de skalatrin, der udtrykker subdominantfunktion.

Figur 2 viser en opstilling af de akkorder Jersild anser for at høre til " 3 ".⁷¹ Disse meget forskellige akkorder afslører, set fra et skalatrinfunktionsperspektiv, en ny håndfast sammenhæng: Alle indeholder de subdominantens agent og base/akkompagnement: 6. og 4., enten som 6., $\flat 6.$, 4. eller $\sharp 4.$. Hvorvidt 4. her vil optræde med funktion af *ba* eller *akk* vil afhænge af den musikalske kontekst. En eksponeret 6./ $\flat 6.$ i bassen vil som agent dog normalt forvandle 4. til akkompagnement.

Skalatrinsfunktioner i dominantforberedende akkorder

75

ass: 1

ag/akk:6/4

6/4

6/4

6/4

6/4

ba:4

F: S4 D#9 S6 S6 S7 DDalt S#9 Salt DD S6 Sn

Figur 2. Skalatrinsfunktioner i dominantforberedende akkorder.

Figur 2 viser også forskellige sammenhænge mellem " 3 "s akkorder registreret som firklange.⁷² Klammerne angiver hvilke akkorder, der indeholder *ass.*, hvilke, der har 4. som base, samt hvorledes skalatrinen 6., $\flat 6.$, 4. og $\sharp 4.$ grupperer sig blandt akkorderne.

De oplyste akkorder indeholder alle flere *akk* end bare skalatrin 4. Disse kan noteres, således, at bevægelserne mellem akkorderne kan beskrives gennem disse transformationer af *akk*. Harrison bruger skalatrinsfunktionerne i en anden sammenhæng, og har ikke udformet en særlig notationspraksis. Jeg foreslår følgende: *ba/ag/akk*. Dvs. en notation hvor assistenten som hovedregel ignoreres. Med denne notation ville progressionen i de fire første akkorder af fig. 2 kunne analyseres som følger (akkorderne adskilles af en lodret streg): $4.\flat 6./\flat 7.-2.$ | $4.\flat 6./7.-2.$ | $4.\flat 6./1.-2.$ | $4.\flat 6./1.-\flat 3.$ Skulle fortsættelsens bevægelse fra 4. til $\sharp 4.$ tydeliggøres, måtte man imidlertid omtyde *ba* til *akk*. Fra fjerde akkord ville det give følgende resultat: $0.\flat 6./4.-1.-\flat 3.$ | $0./\flat 6./\sharp 4.-1.-\flat 3.$ | $0./6./\sharp 4.-1.-\flat 3.$ | $0./6./\sharp 4.-7.-\flat 3.$ etc. Ofte vil man dog få det klareste

71 Ibid., 24-40, 126.

72 Kun som firklange indeholder samtlige akkorder versioner af 6. og 4.. Det er da også som firklange deres dominantforberende karakter træder stærkest frem.

overblik ved at fokusere på bevægelserne mellem 6. $|^b6.$ | 4. og $\#4.$, dvs. ved at udelade første element, *ba*.

Eksempler på applikation af skalatrinsfunktionsanalyse

Nedenfor følger tre eksempler, på skalatrinsfunktionsanalyserede bevægelser inden for "3".

Første eksempel er to hyppigt brugte vendinger. Eksemplet gengiver to passager fra Schumanns "Er, der Herrlichste von allen" (Opus 42 nr. 2). I første passage er "3" udtrykt gennem en S-DD-progression, hvis væsentligste kendetegn er 4- $\#4$ -5, og i den anden er progressionen vendt om (DD- $^{\circ}$ S), udtrykt gennem skalatrinsfunktionerne 6- b6 -5.

Eksempel 4. Schumann, op. 42, nr. 2, takt 10-13 og 29-31.

Et mere komplekst eksempel er hentet fra Jersild 1970, hvor det figurerer som eks. 22.⁷³ Det stammer fra tredje sats af Francks Symfoni i d-mol.

Citatet præsenterer et forløb bestående af fire forskellige "3"-akkorder: $C^{\#}7$, H° , B^b7 og $A7$. Disse akkorder forbindes af en baslinje, der fører fra $C^{\#}$ til $F^{\#}$ over tonerne H-B-A-G- $F^{\#}$. Denne baslinje signalerer dog ikke bare en stærk sammenhæng mellem akkorderne, men også en funktionstonal bevægelse, som Jersilds analyse, ikke giver udtryk for. (Denne mangel, en angivelse af funktionaliteten i akkordprogressionen B^b7 - $A7$, søger min tilføjelse af den indklammede progression 5D-4Dalt at råde bod på).

Set gennem Harrisons skalatrinsfunktioner bliver passagen imidlertid entydig "3". Den funktionstonale 5D-4Dalt bevægelse bryder ikke dette mønster, eftersom de to væsentligste funktionelle aktører fra "3"-gruppen, 6 og 4, er til stede gennem hele forløbet og samlet giver dette akkordisk meget sammensatte forløb retning gennem deres $6/\#4$ | $^b6/4$ | $5/4$ progression, en *specifik-par* progression, der udløser på D med *statisk akk*.

73 Ibid., 31. Jeg har i anden takt tilføjet en udvidelse af Jersilds analyse ved at anføre, at bevægelsen fra B^b7 til $A7$ henter sin logik fra associationen til en 5D-4Dalt bevægelse, i skalatrinsbevægelser udtrykt gennem målaakkordens (D-dur) skalatrins b6 -5. Denne progression er dog sat i klammer, da den ikke får betydning for det videre forløb.

Eksempel 5. Franck, Symfoni i D-mol, III, takt 114-116.

Det sidste eksempel, eksempel 6, er et uddrag fra Cesar Francks koral i E-dur. Det udviser en tilsvarende struktur. Blot ligger agenten nu i bassen det meste af tiden. Vi genfinder den kromatiske 6^b6 -bevægelse henover taktstregen i *specifik-par* bevægelse med tre *akk* ($0/6^b3-1^{\#}4 - 0^b6/2-7-4$). I dette citat skifter b6 stemme ved udløsningen, som her forsinkes i det såkaldte "Mozart"-forudhold.⁷⁴ Idet b6 flytter fra bassen op til mellemstemmen varetages funktionssammenhængen af en *ba* 4-1 bevægelse i bassen ($4/6/4-7-2^{75} | 1^b6/4-7-2 | 1/5/3-1-1$). Her er det således akkordernes base, der formidler funktionsskiftet, idet agentens udløsning er forsinket af forudholdet.

Eksempel 6. Franck, Koral i E-dur, takt 13-15.

6) Muligheden for at inkorporere tertssubstitutioner.

Jan Maegaards begrebsverden.

Skønt Jersilds positionssystem overbevisende formår at redegøre for funktionaliteten i en meget stor del af de tertsforbindelser, man finder i romantikkens harmonik, er der dog typer af tertsprogressioner overfor hvilke, den kommer til kort.

En type er bevægelsen T-Tp.⁷⁶ En sådan bevægelse kender Jersilds teori kun som *opsving*, og ikke som farvning af tonikaakkorden. Tertssubstitution i kæder af små tertser er ganske vidst indbygget i alle teoriens positioner højere end "2" – f.eks. "3": S-DDalt-Salt-DD, -men en sådan kæde udtrykker kun akkordernes fælles position, i dette tilfælde deres dominantforberedende funktion. Ikke den meningsgivende progression mellem akkordene.

⁷⁴ Om Mozartforudhold kan man bl.a. læse i Rasmussen (J. Rasmussen, *Harmonik*, 105).

⁷⁵ Skalatrin 4 optræder her både som *ba* og som *akk*.

⁷⁶ Det kan dog være problematisk at tolke bevægelsen T – Tp som en funktionstonal *harmonisk* progression, eftersom T-Tp først og fremmest beskriver et tonalt forhold. Se også Rasmussens diskussion af dette (J. Rasmussen, *Harmonik*, 202-203).

I Maegaards teori er beskrivelsen af sådanne lille-terts-relationer til gengæld et centralt element.⁷⁷ Med inddragelse af det Riemannske "variant"-begreb kan sammenhængen i en subdominantisk kæde af små tertser udgående fra S udtrykkes således: S-°Sp-°Spvp-°Spvpvp. Om end denne beskrivelse kan virke næsten komisk i sine begrebskonstruktioner, har den den styrke, at den "processuelt" oplister de transformationer, der fører fra første til sidste akkord.⁷⁸

De korte overvejelser Jersild har omkring Tp, leder ham ikke til muligheden af, at lade T og Tp dele samme positionskategori i særlige tilfælde. Til gengæld nævner Jersild ueksemplificerede tilfælde af Tp-T og Dp-T forbindelser, som han angiver, ville kunne kategoriseres som "2"- "1" bevægelser.⁷⁹ Udsagn, som jeg i samklang med Maegaard "med skam at melde ikke forstår".⁸⁰

Decideret problematisk er Jersilds teori i sin afstandtagen til den traditionelle antagelse, at akkorder i stor tertsafstand kan repræsentere hinanden. Dette medfører, at en bevægelse som I-III-IV-V vil volde Jersild problemer, da han ikke vil kunne benytte de begreber som "forlængelse"⁸¹ eller "gennemgang",⁸² der er udviklet til at betegne netop denne progression.⁸³ Tolkningen: T-Tf-S-D eller T-Tg-S-D er altså for Jersild *ikke* en mulighed. Ligeledes vil Jersild heller ikke kunne give en klar beskrivelse af IV-VI-V-I (S-Sf-D-T), da han ikke vil kunne definere VI som Sf, og dermed som en dominantforberedende akkord.⁸⁴

Også disse forbindelser står centralt i Maegaards terminologi. Udover "aflednings"- og "gennemgangs"-begreberne til beskrivelse af tertsbevægelser introduceres her også det kraftfulde "neapolitaniserings"-begreb.⁸⁵

77 Se Maegaard, "Harmonisk analyse", 95-96.

78 Betegnelsen "processuel" om akkordfølger har jeg lånt fra Rasmussen (J. Rasmussen, *Harmonik*, 114). Funktionsangivelse ved brug af suffikserne "v" og "pv" er dog også blevet mødt med skepsis. Vinther (Vinther, "Indføring", 120) kalder en sådan konstruktion "en konstrueret navngivning, der intet forklarer" og Rehding (Alexander Rehding, "Tonality between Rule and Repertory; Or, Riemann's Functions-Beethoven's Function" *Musical Theory Spectrum* Vol. 33, (2011): 109-123) karakteriserer den som "entirely hypothetical" (117-118). At terminologien brugt rigtigt kan udgøre et analytisk værktøj med stor forklaringskraft demonstreres dog til fulde hos Rasmussen (J. Rasmussen, *Harmonik*, 224-231). Principperne bag denne terminologi er i øvrigt fuldstændig identiske med principperne bag den såkaldte Neo-Riemannske transformationsteori. Se f.eks. Brian Hyer, "Reimag(in)ing Riemann", *Journal of Music Theory*, Vol. 39, No.1 (1995): 101-138.

79 Jersild, *De funktionelle*, 82-64, 126.

80 Maegaard, "Romantikkens", 15.

81 Høffding, "Harmonilære Al..", 140.

82 Larsen et al, *Indføring*, 32f.

83 Høffdings begreb, "forlængelse", (markeret med suffikset "f") vil blive brugt her i en lidt indskrænket form i forhold til Høffdings brug. Høffding opererer nemlig med såvel nedadgående som opadgående tonikaforlængere og lader sin skelnen mellem begrebet "forlænger" og begrebet "mediant" afhænge af om akkorden fortsættes trinvist (forlænger) eller tertsvis (mediant). Termen "forlænger" har det fortrin frem for begrebet "gennemgang", at dets sproglige betydning naturligt karakteriserer den repræsenterende akkord, også når den ikke optræder i en decideret gennemgangsbevægelse.

84 På dette punkt afviger Jersilds definition af "3" som nævnt fra den amerikanske forståelse af dominantforberedende akkorder, hvor VI teoretisk set står centralt (om end den kun sjældent indgår i konkrete analyser). Se bl.a. Forte (Forte, *Tonal*, 91), Stein (Deborah Stein, *Hugo Wolf's Lieder and Extensions of Tonality*, (London, 1985), 22) og Smith (Smith, "Functional", 110). Også Schoenberg (Arnold Schönberg, *Harmonielehre* (Universal Edition, 1966, 158)) anser VI for en akkord velegnet til at optræde før D.

85 Se Larsen et al, *Indføring*, 33f, 38 og Maegaard, "Harmonisk analyse", 91.

Sådanne begreber er bevidst fraværende hos Jersild.⁸⁶ Men det faktum, at Jersild ikke selv så tertsrepræsentationer som del af sin teori, er ikke ensbetydende med, at teorien ikke kan omfatte dem. Der, hvor problemerne kan opstå, er i forbindelse med Jersilds positionsbestemmelser. Disse følger jo i vid udstrækning en særlig systematik baseret på tritonus- og (i yderste konsekvens) lille-terts-substitutioner.

Inddragelsen af Dalt, Sn og S4 i "3", samt antydningen af at inddrage Dp og Tp i "2" viser imidlertid til fulde, at Jersild *ikke* anså sine positionsbestemmelser for at være funderet i en rigid *systematik*, men derimod i en levende praksis. Der er derfor intet principielt til hinder for at udvide positionskategorierne yderligere. Én og samme akkord kan sagtens tilhøre forskellige positioner defineret af hvilken sammenhæng akkordfølgen indgår i (som f.eks. S4 og 4Dalt). Positioner højere end "3" er nemlig *ikke* hjemsted for kun én funktion hver, men kan netop huse såvel dominantiske som dominantforberedende funktioner.

Afledning og Forlængelse

I forbindelse med aflednings- og gennemgangs-begreberne er positionsbestemmelse oftest problemfri. Bevægelsen T-Tf-S-D vil med fordel kunne udtrykkes gennem positionerne "1"- $\underline{1}$ "-"3"- $\underline{2}$ ", ligesom progressionen IV-VI-V-I kun vinder i tydelighed ved at fremstilles som S $\underline{3}$ "-Sf $\underline{3}$ "-D $\underline{2}$ "-T $\underline{1}$ " fremfor som S $\underline{3}$ "-3D $\underline{4}$ "-D $\underline{2}$ "-T $\underline{1}$ ".

Afledningsakkorder kan ligeledes problemfrit beskrives som T-Ta (eller Taf), begge "1". I en T-Ta-S bevægelse vil forsættelsen fra Ta til S imidlertid ikke kunne udtrykke funktionssammenhæng eftersom, "analysen af relationen mellem anden og tredje akkord (Taf-S) [strengt taget ikke] fremgår af de tre tegn".⁸⁷ Det er her styrken ligger i Jersilds terminologi, der jo i kraft af positionsapparatet ville kunne forklare denne 3D-S sammenhæng som "4"- $\underline{3}$ ". Analysen måtte i dette tilfælde da operere med to tolkninger af VI. Én for dens indføring og en anden for dens videreføring: T-Ta|3D- S.

Neapolitanisering

Inkorporeringen af Maegaards neapolitaniseringsbegreb i Jersilds positionsteori kræver lidt overvejelse. Et første spørgsmål er hvilken funktion Tn og Dn repræsenterer. For mens der ingen tvivl er om Sn's status som subdominant, er de to andres repræsentative funktion ikke entydig. Er f.eks. Tn, som navnet antyder, en repræsentation af T ("1") eller er den, som dens akkordstruktur kunne indikere, en repræsentation af S (°Sp, "3")?

I Jersilds terminologi ville Tn til enhver tid beskrives som DDalt, altså en "3"-akkord. Men hele pointen med at indføre begrebet Tn, er jo netop at beskrive denne position som en farvning af tonika. En farvning, som ved videreførelse til dominanten kan permutere til DDalt.

Maegaard selv skifter mellem sine beskrivelser. I 1981 beskrives neapolitaniseringen som en *subdominantisering* af akkorden⁸⁸ som en "i dur forekommende S-form

86 Se Jersilds overvejelser i Jersild, *De funktionelle*, 90-91.

87 J. Rasmussen, *Harmonik*, 51.

88 Larsen et al, *Indføring*, 38.

overført til T.⁸⁹ Senere betragtes akkorden som dels "substitutklang" for tonika, dels som en akkord med "selvstændig harmonisk værdi".⁹⁰

Rasmussen holder sig i sin afhandling til Maegaard 1981 og kalder neapolitanisering "en art subdominantisering"⁹¹ og fortsætter med at stadfæste, at den neapolitaniserede akkord ofte vil optræde som bisubdominant i en bikadencesammenhæng. Rasmussen understreger, at dette forhold ikke overflødiggør tolkningen som neapolitaner, da denne tolkning relaterer tilbage til den akkord den kommer fra, mens bisubdominanttolkningen relaterer sig til den følgende akkord. Når neapolitaneren indføres er det altså som Maegaardsk "substitutklang". Længere nede bemærker Rasmussen, at den "neapolitanske funktion er [...] i udgangspunktet [...] en mol-funktion, men den har samtidig en strukturel dur-form (og således altid dominantisk omtydningspotentiale)".⁹²

Det subdominantiske islæt bliver hos Rasmussen præciseret til at være knyttet til en mulig bisubdominantisk videreførelse og medfører altså ikke nødvendigvis, at Tn kun kan optræde med subdominantisk funktion. Den udbyggende beskrivelse af Tn som en "mol-funktion" med dur-struktur sammen med betoningen af dens tilbagevisende indførelse som "substitut"-akkord peger da også på en tonikal funktion. Rasmussen oplister også de to måder Tn oftest indføres som værende enten parallelt til T-Taf eller parallelt til D-TT.

Ofte forlænges Tn til en hel tonal region udbygget med kadencer. En sådan region kan betegnes som Tn-region.⁹³ Bibeholdes "1" som betegnelse for Tn vil de kadencer, der her udfoldes være konsekvente i forhold til positionssystemet i og med, at Sn vil optræde som "3".

Nu er Tn imidlertid lige så lidt T som Talt er det. Det er en farvning af T, som bevirker en tonikal "potensering". I dette begreb ligger implicit, at pågældende repræsentation af T kan udøve en selvstændig tonikal funktion men på et *højere* positionsniveau end T. Derfor vil jeg i analogi med overvejelserne ovenfor omkring positionsplaceringen af Salt-Dalt-Talt kadencen foreslå, at Tn kategoriseres som "4", og Dn i forlængelse heraf som "5". Det vil placere Sn i "6", når den optræder i neapolitaner-regioner, en rimelig placering, der indikerer en vis positionsmæssig distance til den upotenserede T. En distance, som indførelsen af D efter Sn naturligvis med ét ville kunne eliminere.

En sidste følgevirkning af denne positionsplacering ville være, at permutationen af Tn til DDalt ikke beskrives som et opsving, – altså en bevægelse bort fra T, – men derimod som en gradvis tilnærmelse til T, en beskrivelse, der er i overensstemmelse med formålet med at omdanne Tn til DDalt: Nemlig at bringe os fra det på én gang nære og fjerne neapolitanerplan tilbage til T.

89 Ibid., 49.

90 Maegaard, "Harmonisk analyse", 96 og 99.

91 J. Rasmussen, *Harmonik*, 141.

92 Ibid., 142.

93 Larsen et al, *Indføring*, 148-49.

glei - ten. Will ja treu sein und ver - schwie - gen, Tags dem klein - sten Win - ke
lau - schen, Nachts auf dei - ner Schwel - le lie - gen, mag auch Sturm und Ha - gel rau - schen.

E: D Dn₃ Tn₃ Sn₆ Dn Sn₃ Dn₃ Tn DDalt D

Eksempel 7. Schumann, op. 30, nr. 2, takt 17-25.

Et uddrag fra Schumanns "Der Page" eksemplificerer hvorledes en sådan analyse ville tage sig ud i forbindelse med den neapolitaniserede akkords udfoldelse af en hel neapolitaner-region (eksempel 7).

E♭: T D D[#]9 D[#]9 D T S D S SS(Dalt) D TpnS [#]9 T7=DS f: S4 D

Eksempel 8. Reger, Strygekvartet op. 109, I, takt 1-6.

Regers strygekvartet Opus 109 (Eksempel 8) viser et eksempel på en mere tvetydig brug af den neapolitaniserede akkord, og fremviser samtidig endnu et eksempel på tritonussubstituerings ^bII-V-struktur. Den neapolitaniserede akkord optræder her i en kadence, hvor den ville kunne karakteriseres som skuffende kadence, var det ikke fordi den optræder som sekstakkord. En indledende harmonisk bevægelse fører til E^b-durs subdominant. Denne underbygges plagalt af sin egen subdominant, SS, som imidlertid tritonussubstitueres før den vender tilbage til A^b-dur akkorden, toneartens S. Men i og med denne tritonussubstitution opstår en udvidet dominantkadence, ^bII-V, som den følgende A^b-dur sekstakkord opleves som neapolitaniseret tonika til. Det medfører positionsmæssigt en dobbelttydighed. For som en SS-SSalt-bevægelse, der går til S,

ville den jo være plagal, "5"-"3". Men oplevet som udvidet bidominantkadence med afsæt i SS resulterer den i en autentisk kadence til den neapolitaniserede Tp, Tpn, som – som en potenseret (ja, faktisk dobbeltpotenseret) tonikarepræsentant – placerer sig i samme position som Tn, "4".⁹⁴ Denne dobbelttydighed kan dårligt beskrives, og dermed begribes, uden brug af neapolitaniseringsbegrebet. Bemærk, hvorledes placeringen i "4" også positionsmæssigt lader Tpn fremstå som mål for den udvidede dominantkadence i "5".

Dobbelt neapolitanisering – Mediantisering

Forholdet til overtertsen har Maegaard aldrig fået løst overbevisende. Maegaard behandler muligheden for at forstå bevægelser i stigende store tertser som udtryk for T-Tn bevægelsens reversibilitet, altså som Tn-T. Dette følges op af en figur, der tyder på, at også udtydningen T-Tnn var en mulighed, dette kommenteres dog ikke i teksten.⁹⁵

Den stigende store terts betegner dog ikke altid en "hjemkomst-fra-n"-bevægelse (Tn-T) hvorfor Maegaards forklaring her som minimum må suppleres. Ligeledes forekommer det mig dubiøst at betragte en tertsvis stigende bevægelse som resultat af to underforståede faldende bevægelser (T-Tnn). Maegaard understreger, at denne akkordfølge ikke er sædvanlig. Oftest vil en stigende stor terts fra T nemlig føre til en akkord, der viser sig at fungere som (D) til Tp.⁹⁶ Dog er der eksempler på stigende bevægelser, der fungerer som potensering af tonika. Jeg vil til beskrivelse af disse tilfælde foreslå, at man ganske enkelt benytter en særligt udspecificeret brug af mediantbegrebet for denne bevægelse, som – analogt med neapolitaniseringsbegrebet – kunne betegnes som en "mediantisering" af tonika, Tm⁺. Da mediant-begrebet af visse teoretikere bruges til at betegne overtertsen, når den optræder som selvstændig og ikke accidental akkord⁹⁷ tilføjes et "+" for at indikere bevægelse op til durakkord. Denne mediantiserede T må så ligesom Tn tilhøre "4".

Mens T-Tn resulterer i en molfarvning af tonika, er effekten af T-Tm⁺ ganske modsat. Nærmest som en ekstra skærpelse af dur-klngen. En T-Tn bevægelse sænker T's durterts til mol og omstemmer 1. fra akkordgrundtone til akkordterts, mens T-Tm⁺ resulterer i en kromatisk hævnning af 5., samt at 3. omstemmes fra at være T's akkordterts til at være grundtone i Tm⁺. Der er altså en kvalitativ forskel i de to progressioner, som underbygger en beskrivelse baseret på to forskellige begreber. Eksempel 7 viser et eksempel på en mediantisering. Schuberts lied veksler fra vers til vers uformidlet mellem G-dur og H-dur og tilbage igen. Herved kommer H-dur til at fremstå som en mediantisering af T snarere end en regulær modulation.

94 Man kunne spørge om ikke en potensering af en "4"-akkord burde medføre omstemning til "7"? Jeg vil i forlængelse af Jersilds meget pragmatiske brug af positionssystemet mene, at det er mest hensigtsmæssigt kun at operere med én position for potenseret såvel som dobbeltpotenseret tonika.

95 Maegaard, "Harmonisk analyse", 91, 94, 95.

96 Schumanns lieder f.eks., udviser adskillige eksempler på neapolitaniseringer, men kun få eksempler på den modsatte bevægelse. Og i de få eksempler der er, fungerer overmedianten som dominant til Tp. Se Hvidtfelt Nielsen, "Mediantforbindelsers", 111-113.

97 Anders Müller, *Musikalske Strukturer*. 2. udgave (København: Rytmisk Musikkonservatorium, 2008), 149, 153.

70

Denn wie ich bei der

G: D T Tm*

Eksempel 9. Schubert, *Der Musensohn*, op. 92, nr. 1, takt 70-73.

Rasmussens "Overtertsstedfortræder"

For fuldstændighedens skyld vil jeg til sidst foreslå tilføjelsen af et begreb lanceret af Rasmussen.⁹⁸ Også dette er et begreb, der sjældent er brug for, men som dog kan gøre stor nytte i beskrivelsen af de tilfælde, hvor en dominantakkord opløser sig skuffende på III. Den bevægelse kan gå til enten durskalaens III eller molskalaens III. Går bevægelsen til durskalaens III vil begrebet kun være aktuelt i forbindelse med opløsning til den skalaegne moltreklang. En bevægelse fra Dominant en lille terts ned til en durakkord vil i stedet for skuffende kadence signalere en S4-D-vending. Rasmussen foreslår betegnelsen T_{otst} for fænomenet i forlængelse af hans notation af den skuffende kadence som Tst. Da jeg foretrækker at notere den skuffende kadence med kursiveret *T* vil jeg foreslå fænomenet angivet blot ved tilføjelsen af suffikset ov : T^{ov} .

Eksempel 10 viser takt 15-16 af Brahms' opus 119 nr. 2, som står i E-mol. Fra en éntydig kadencebevægelse i G-dur opløses G-durs dominant til en Em akkord. En bevægelse, der kun er forståelig som en overtertsstedfortræderkadence, man kunne kalde den "overskuffende", i C-dur. Eksemplet er fra Rasmussen.⁹⁹

C: S D7 T^{ov} S

Eksempel 10. Brahms, op. 119, nr. 2, takt 15-16.

Bevægelsen fra en dominant til treklangen på molskalaens terts kan have flere udtydningsmuligheder. Den kan opleves enten som en neapolitanisering af D eller som en overskuffende kadence afhængigt af betoningsforhold, af hvor tydeligt D-T-kadencens toner fremhæves, samt af hvorvidt og på hvilken måde T^{ov} etablerer sig som selvstændigt tonal region. Sammenlign selv eksempel 7 og 11. I eksempel 7 tolkes bevægelsen som en neapolitanisering, i eksempel 11 som en overskuffende kadence.

⁹⁸ J. Rasmussen, *Harmonik*, 121f.

⁹⁹ Ibid. 118.

8 10

Weg wie lang! O wär er zur Ruh und

$\frac{6}{4}D$ D T^{ov}

Eksempel 11. Schumann, op. 40, nr. 3, takt 8-9.

Jeg vil med hensyn til beskrivelse af kadence til III og bIII foreslå samme brug af T^{ov} som for T . Skalaegne opløsninger angives med et T , mens bevægelse til sænket skalatrin angives med TT^{ov} . Positionsmæssigt vil jeg følge Jersilds eksempel og placere overstedfortræderne i den position de normalt vil tilhøre ifølge deres skalatrin, III = " $\underline{5}$ ", bIII = " $\underline{4}$ ", hvorved disse positioner står i samme relation til hinanden som de to stedfortræderpositioner.

Til sidst

Med denne sidste kategorisering påkaldes nok engang Maegaard,¹⁰⁰ der i sin kritik påpeger, at Jersilds system er "dårligt forligeligt med [...] med [...] teorien om stedfortræderakkorder".¹⁰¹

Spørgsmålet er dog, hvad Maegaard mener med "forligeligt"? Stedfortræderfunktionen er en del af systemet hos Jersild. Blot indtager de forskellige stedfortrædere forskellige positioner. Det gør de fordi der er forskel på dem. Denne forskel er endda inkorporeret i det traditionelle funktionssystem i og med betegnelserne "skuffende" og "dobbeltskuffende". Jersilds system bygger, som tidligere anført, *ikke* på et én til én forhold mellem "funktion" og "position". Det har derimod sin egen logik, at Jersilds systematik, der er bygget til at skulle kunne beskrive en gennemkromatiseret tonalitet, anlægger en absolut betragtning på forskellen mellem VI og bVI . I sidste ende er positionsbestemmelsen dikteret af praktiske hensyn i forhold til, hvorledes den eksisterende musikalske litteratur bedst – og enklest! – lader sig beskrive.

Og dette er netop teoriens styrke. Den besidder en grundlæggende fast systematik samtidig med, at den er åben for inddragelse af fænomener, der i og for sig kan siges at stride mod systematikken (som f.eks. inddragelsen af bVII i " $\underline{3}$ ", og fleksibiliteten omkring bII).

Denne egenskab er det, der i sidste ende gør teorien så funktionsdygtig som den er. Det er den egenskab jeg for nærværende har søgt at udnytte langt over de grænser, Jersild selv havde forestillet sig.

Må han tilgive mig oppe i sin himmel!

100 Senere skulle Maegaard i øvrigt selv komme til at foreslå forskellige benævnelser for stedfortræderen på VI og bVI . VI kaldes stedfortræder, mens bVI nu foreslås benævnt *neapolitansk helslutning* (Larsen et al, *Indføring*, 49).

101 Maegaard, "Romantikkens", 15.

Abstracts

Den danske komponist, musikforsker og musikpædagog Jörgen Jersilds positionsteori har fået en meget blandet modtagelse i det danske musikteoretiske samfund. Nogle finder ham næsten genial, andre finder hans projekt for inkonsistent og atter andre finder det blot ligegyldigt. Forfatteren finder teorien særdeles vellykket og frugtbar, men også at den kan forbedres yderligere. Dette er artiklens primære sigte og det sker i dialog med – dels Jan Maegaards oprindelige kritik af teorien fra 1971, dels Jens Rasmussens magisterafhandling om romantisk musik fra 2011. Derudover inddrages begreber og teorier hentet fra amerikanske studier såsom begrebet om en "dominant-forberedende" funktion, samt Daniel Harrisons beskrivelse af harmonisk affinitet som beroende på skalatrinsfunktioner.

The Danish composer, music researcher and pedagogue Jörgen Jersild's theoretical position has had a very mixed reception in Danish musicology circles. Some view him as a genius, others find his work inconsistent and yet others view him as quite unimportant. The author finds the theory very articulate and fruitful but also rough around the edges. This is the article's primary focus and it is structured as a dialogue between Jan Maegaard's original critique of the theory from 1971 and Jens Rasmussen's 2011 Master's thesis on romantic music. Also included are concepts and studies drawn from American theoreticians such as the concept of a "dominant preparatory" function as well as Daniel Harrison's description of a harmonic affinity that is based upon the scale's function.