

DANSK MUSIKFORSKNING ONLINE  
DANISH MUSICOLOGY ONLINE

VOL. 9, 2018-2019

|                                                                                                                                            |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Redaktionelt                                                                                                                               | 3   |
| <i>Tore Tvarnø Lind</i><br>Solbrud. Stormlyd                                                                                               | 5   |
| <i>Svend Hvidtfelt Nielsen</i><br>Parallel og Stedfortræder                                                                                | 23  |
| <i>Thais Nicodemo</i><br>Music Censorship and Brazilian Popular Music (MPB)<br>throughout Brazil's Civil-Military Dictatorship (1964-1985) | 62  |
| <i>Mads Krogh</i><br>Music-Genre Abstraction, Dissemination and Trajectories                                                               | 82  |
| <i>Astrid Maaløe</i><br>Uden ord: Om æstetiske oplevelser som vej ud af fordomme                                                           | 108 |

Redaktion:

Lea Wierød Borčak, Tore Tvarnø Lind, Kristine Ringsager, Mads Walther-Hansen



DANISH/DANSK  
MUSICOLOGY/MUSIKFORSKNING  
ONLINE

Dansk Musikforskning Online vol. 9, 2018-2019 /  
Danish Musicology Online vol. 9, 2018-2019  
ISSN 1904-237X

© forfatterne og DMO

DMO publiceres på [www.danishmusicologyonline.dk](http://www.danishmusicologyonline.dk)

*Udgivet med støtte fra Forskningsrådet for Kultur og Kommunikation*

KRISTINE RINGSAGER, TORE TVARNØ LIND,  
LEA WIERØD BORČAK OG MADS WALTHER-HANSEN

## Redaktionelt

*Velkommen til det sidste ordinære DMO-nummer i dette årti!*

I løbet af de sidste to år har DMO lagt platform til to særnumre. I 2018 var Charlotte Rørdam Larsen (Aarhus Universitet) og Anja Mølle Lindelof (Roskilde Universitet) gæsteredaktører på et særnummer om *Musikkens institutioner*, og i 2019 udkom særnummeret *Ny dansk musikvidenskab – i et kort format*, der var redigeret af DMO's faste redaktion. Sidstnævnte er resultatet af en skriveworkshop med Tine Wirenfeldt Jensen, ph.d. i læring og uddannelse og ejer af MeToDo, som DMO havde arrangeret for musikvidenskabelige dimittender i marts 2019. Skriveworkshoppens blev efterfulgt af en paneldebat om akademisk skrivning, hvor Morten Michelsen (professor i Musikvidenskab, Aarhus Universitet), Sune Anderberg (redaktør på Seismograf), Tine Wirenfeldt Jensen (MeToDo), Line Dalsgård (lektor i Antropologi, Aarhus Universitet) diskuterede akademisk skrivning som genre, på hvilke måder denne adskiller sig fra journalistik, poesi og fiktion, og hvordan akademisk skrivning kan beriges og provokeres af andre skriveformer. Debatten blev modereret af Anna Ullman (journalist og kommentator, Weekendavisen).

Sideløbende med disse særnumre har DMO udgivet en håndfuld andre artikler, der er samlet i denne ordinære udgave af DMO vol. 9 (2018-2019), og som rummer bidrag fra den danske såvel som internationale aktuelle musikforskning. Nummeret åbner med en akademisk montage med titlen "Solbrud. Stormlyd" forfattet af musikantropolog Tore Tvarnø Lind (Københavns Universitet). Montagen er baseret på Linds feltarbejde i den danske black metal-scene og tager udgangspunkt i hans møde med det københavnske band Solbrud. Gennem forskellige materialer og fragmenter fra sit feltarbejde – og fra sprækkerne mellem disse fragmenter – søger han at nærme sig en forståelse af stormlyden i Solbruds musik.

Dernæst følger Svend Hvidtfelt Nielsens (Københavns Universitet) artikel "Parallel og Stedfortræder", der er en dybdegående gennemgang og diskussion af danske fremstillinger af funktionsteori. Hvidtfelt Nielsen afsøger forskellige distinktioner mellem stedfortrædere og paralleller og peger på en række misopfattelser, der igennem årene har præget gymnasie- og universitetsundervisningen i funktionsteori.

I artiklen "Music Censorship and Brazilian Popular Music (MPB) throughout Brazil's Civil-Military Dictatorship (1964-1985)" undersøger Thais Lima Nicodemo (Universidade Estadual de Campinas, Brasilien), hvordan og hvorfor populære sange blev underlagt censur under det brasilianske militærdiktatur (1964-1985). Gennem analyser af populære artisters sange såvel som af censurrapporter viser Nicodemo,

hvordan sangenes metaforiske sprog fungerede som symbolske modstandsrum samtidig med, at censuren af disse sange var sammenfiltret med musikindustriens interesser.

Den sidste artikel i den peer-reviewede del af denne DMO-udgave er Mads Kroghs (Aarhus Universitet) artikel "Music-Genre Abstraction, Dissemination and Trajectories". Artiklen er udformet som et teoretisk begrundet argument for en ikke-teleologisk forståelse af de mønstre, som den temporale spredning af en musikalsk genre medfører. Kroghs genreforståelse er positioneret i post-strukturalisme og pragmatisme og er inspireret af perspektiver fra assemblage-teori og aktør-netværksteori (ANT).

Endelig er vi glade for at bringe en ikke-peer reviewet artikel, "Uden ord: Om æstetiske oplevelser som vej ud af fordomme", hvor Astrid Maaløe (KA-studerende ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet) med udgangspunkt i sit personlige møde med en afghansk mand reflekterer over, hvordan æstetiske oplevelser kan være med til at overskride fordomme og skabe empati i mødet med "den fremmede".

Rigtig god læselyst!



TORE TVARNØ LIND

# Solbrud. Stormlyd

Det oldvestnordiske "stormr" kommer af det fælles-germanske "sturma", der igen er afledt af "stura", som betyder forstyrrelse (Etymologisk Ordbog, 2000).

## Mødet

Vi sætter os ved et kommunalt træbord. Solbrud har et par dage forinden sagt ja til at mødes og tale om stormlyden i deres musik. Det er, som om Solbrud bliver til stormen selv, når de spiller. For at blive klogere på den lader jeg stormlyden rive mig med. Jeg tager del i den som lytter, som feltarbejdende metalforsker. Samtidig forsøger jeg at trække mig fri af stormen ved at gribe ud efter noget at holde fast i – noget konkret, nogle teoretiske greb.

Solbrud er hovednavnet på en lille, dedikeret mørkmetal-festival, der bærer navnet Bornhell. Jeg er gået langt fra min fætters hus ved Rø Plantage, hvor jeg overnattede, til det smukke forsamlingshus, Kyllingemoderen, midt i Bornholms klippeskov, Almindingen. Et par kilometer fra festivalpladsen bliver jeg mødt af to kulsorte ravne i flugt.

Ravnenes mørke, rungende stemmer giver ekko i nåleskoven og overdøver småfuglenes vedvarende lyde i krattet og de tætte graner. Et minuts tid efter blander sprøde, massive elguitarer sig med sensommerlydene i skoven: Solbrud har lydprøve på et monstrum af et lydanlæg, der er stadig et stykke vej til festivalpladsen. Senere erfarer jeg, at lydkvaliteten har været arrangørernes højeste prioritet: De



Bornhell-festivalplakat. Teltlejren talte 12 telte. Gengivet med tilladelse.

har lejet det musikanlæg, der tidligere stod på Plænen i Tivoli. Og her står jeg i duften af nåletræ og muldjord og ser på fugle. Ravnene, der siden 1980'erne er vendt tilbage til Bornholm som standfugl for at tage sig af vejkantens ådsler, varsler stormens komme for en nat midt i skoven.<sup>1</sup> Jeg tænker på trafikdræbte dyr, som atter bliver en del af livets kredsløb, når ravnene fortærer dem. Stormen efterlader ådsler i Solbruds atmosfæriske black metal, en påmindelse om livets endeligt.

tråd | [e-mail d. 11. september 2015, 09:10] Mange tak for samtalen på Bornhell om stormlyden i jeres musik! Må jeg komme forbi jeres øvelokale i næste uge og hente de to lp'er – vil det fungere? Mh Tore

## Montageformen

Denne akademiske montage udspringer af mine musikantropologiske møder med Solbrud i perioden 2015-2018. Men hvorfor forfatte dette møde i montageform?

Solbruds musik er stemningsfremkaldende på måder, der minder om montageprincippet og giver associationer til det musikalsk-æstetiske træk fra romantikken: formbrud. Når jeg lytter, fører Solbrud mig tålmodigt gennem musikkens forskellige elementer, sekvenser og stemninger.

Jeg præsenterer materialet i montageformen<sup>2</sup> i den hensigt at yde det retfærdighed: Jeg ønsker at tage dets fragmenterede karakter på ordet, ikke at gøre vold på det. Musikstudier har ofte noget fragmentarisk over sig, der er sprækker og huller mellem de konkrete former for materiale, man undersøger. Man stykker det sammen. Men i stedet for at fylde sprækkerne ud med teoretisk-narrativ spartelmasse, i stedet for at glatte sammenføjningerne ud, ønsker jeg her at lade dem være, som de er.

Muligheden for flertydige forståelser af stormlyd står dermed åben i sprækkerne mellem de kontrasterende elementer. Det betyder ikke, at jeg udelader teori. Men den teori, jeg tager i brug, fungerer også som et kontrasterende element; den tjener ikke til en akademisk lukning som sådan.

Formen her – helt formløs er montagen trods alt ikke – rummer ganske vist et element af førelse, eftersom jeg har valgt tekstafsnittenes rækkefølge. Ligesom på film, hvor rækkefølgen af sekvenser og scener ikke er tilfældig, men valgt ud fra ønsket om at fremkalde en vis stemning. Sådan er det også her. Men som en relativt åben tekst er det meningen, at det usagte i fragmenternes kontrastfuldhed gerne skulle invitere læseren til selv at føje betydninger til.

Samtalerne med Solbrud finder sted sporadisk, og mange aftaler over en e-mailtråd må aflyses, før det endelig lykkes at mødes igen efter samtalen på Bornhell. I denne tråd etableres dialogen, og her i montagen er den grafisk letgenkendelig:

1 Se en kort *teaser* med uddrag af Solbruds musik til Bornhell her: <https://www.youtube.com/watch?v=XGxA5cBnMyg>

2 Under arbejdet med denne montage har jeg hentet inspiration i antropologen Anne Line Dalsgårds akademiske montage med titlen "Being a montage" (Dalsgaard 2013).

tråd | [e-mail d. 17. september 2015, 20:20] Selv tak for sidst, det var en fornøjelse. Jo, det skulle nok være til at finde ud af. Jeg tror vi øver mandag og onsdag aften næste uge. Hvis du kan være der 18.30 en af dagene er det fint. Vi kan evt. lige skrives ved når vi nærmer os? Mvh. Adrian

I pauserne mellem samtalerne med bandet tyer jeg til andre former for materiale, der kan fortælle noget om stormlyden. Det betyder, at min forståelse af Solbruds musik er en proces, idet jeg bevæger mig fra element til element. Elementerne er forskellige: E-mail-tråden, ord som stormlyd fra Solbruds egen hjemmeside og fra pressen, en lyd-kulisse fra en udstilling om storm og en roman, der omhandler mørke. Lyrikken, billedmaterialet og uddrag fra mine samtaler med musikerne gør deres stemmer nærværende. Og endelig skal deterritorialisering og formsprængning hjælpe mig med at åbne stormen op.

### Jærtegn

Det urnordiske ord "jærtegn" betyder varsel. Solbruds andet studiealbum, *Jærtegn* (2014), er et varsel, som både spalter og forener etymologi, fonogram og live-optræden – et sortmetallisk stormvarsel.

Man kan lytte til albummet *Jærtegn* her: <http://solbrud.bandcamp.com/album/j-rtegn>



*Jærtegn* (2014). "Det er et album-sleeve i varme farver til en kold og ond musik", siger Adrian Utzon Dietz, som har stået for det grafiske layout. Midt i ildstormen skimtes en stregtegnet menneskeskikkelse, der understreger, at stormen i musikken på flere måder er menneskerelevant. Gengivet med tilladelse.

## Solbrud

En kollega gav mig en dag en tallerken. En spisetallerken med en orangegul blomst. Solbrud, står der på undersiden. Solbrud kendte hverken til blomst eller spisestel, da de fandt på deres navn. Bruden, der føres til solen, er en offerhandling, måske er musikken bruden. Navnet er også et spil om lys og mørke: Solbrud rummer solens lys og sollysets brydninger, såvel som det endelige mørke, et brud i solen ville efterlade. Jeg er ganske vist mest interesseret i stormlyden, men efter at have læst et udkast til denne tekst understreger bandet, at lys/mørke-relationen er lige så vigtig (samtale d. 26. september 2018).

## Stormtale

Hvordan Solbrud selv forstår deres musik, fremgår af deres hjemmeside: "... the aim [is] to forge melodic and evocative compositions in a raw, storm-like expression [...] creating an intense and atmospheric soundscape – or in fewer words: Black metal" (www.solbrud.com).

Storm stikker ud som et af de ord, der definerer det klangideal i Solbruds musik, som særligt kommer til udtryk på *Jærtegn*: Stormlyd er både bandets musikalske signatur og en klar genremærker for black metal. Solbrud er som skabende band selv med til at bestemme musikkens lyd.

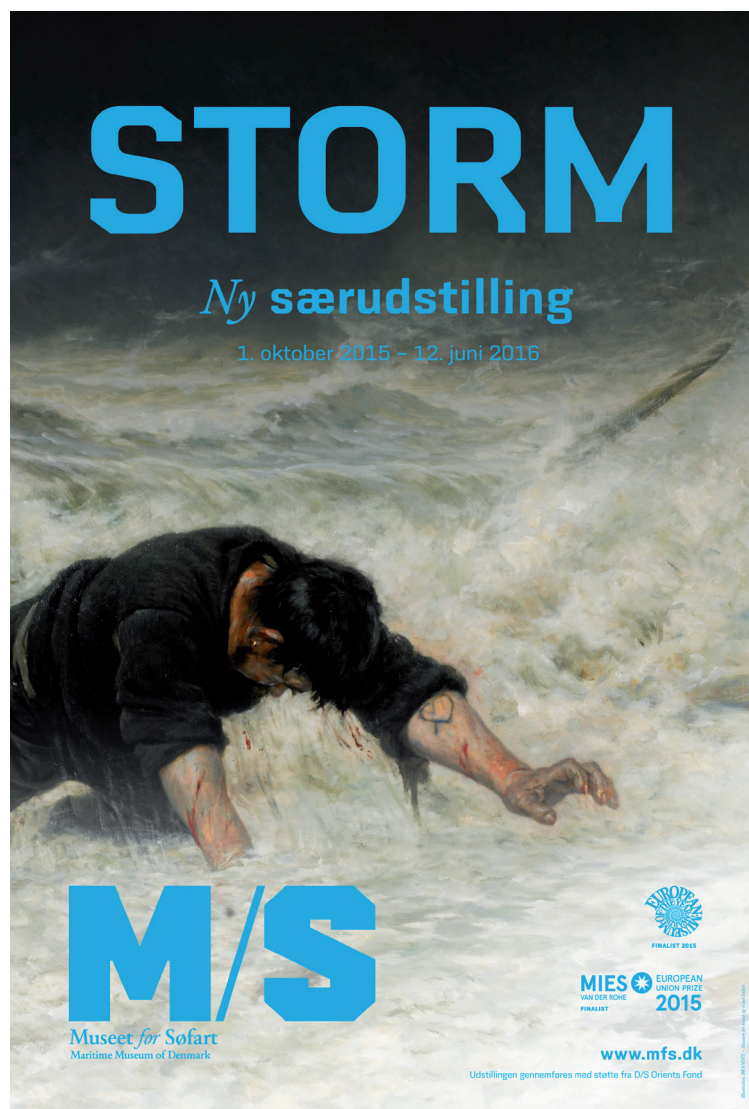
Anmelderne lod sig blæse omkuld af stormmetaforene. Anmelder på webmagasinet *gfrøck*, Ken Damgaard Thomsen (2014), anfører, at albummet "er et sandt sansebombardement med regn og stormslag piskende i ansigtet [...], så det føles som om huden skrælles af [...] du står bare i stiv modvind fra musikken med åben mund og armene bredt ud så du kan blive rensset godt igennem når et nummer, som "Sortedøden" raser fremad".

**tråd** | [e-mail d. 23. september 2015, 13:11] Hej Adrian. Jeg kan komme forbi senere i dag ved 18:30-tiden eller senere, sig til, hvad der passer jer bedst. Mh Tore

Der er en velkendt klang over ordet "storm", som i efterårsstormene, ikke som tyfon og tornado. Men i den lyriske vending "som en storm soten rammer hårdt" fra sangen "Sortedøden" er storm noget både dramatisk og fantasy-episk, og sprogbrugen har et strejf af urtid over sig, som gør den krav på en gammel sandhed. Stormtalen placerer Solbruds musik umiskendeligt i Norden og i en black metal-tradition, der samles om det frostdidte og vindblæste.

## Lydkulisse

På Museet for Søfart i Helsingør hærger stormen over havet på en udstilling, som Solbrud har opfordret mig til at besøge, særudstillingen "Storm". Museets huskomponist, Hans Sydow, har produceret udstillingens lydkulisse, i hvilken han mikser Solbruds sang "Ursult" med reallyde: susende vind, mågeskrig og brusende bølger. Også den danske komponist Hakon Børresens 2. symfoni, op. 7 (1904), satsen, der hedder "Havet", er med. Sydow fletter Solbruds melodiske og atmosfæriske black metal sammen med gotismerne i Børresens orkestermusik og kobler den til søfartshistoriens



Plakat fra særudstillingen Storm med uddrag af "Frelst" (Valdemar Irmingier, 1891), Museet for Søfart (2015). Gengivet med tilladelse.

talrige og tragiske forlis. Udstillingen viser stormen som en uomgængelig del af sømændenes arbejdsliv, den har altid været håndgribelig og har haft skæbnesvanger betydning. Solbrud skrives ind i lydsporet til denne fortælling og bidrager til den lydlige dramatisering af stormen til søs.

tråd | [e-mail d. 23. september 2015, 13:17] Hej Tore, Jeg havde lige svedt det ud, men vi øver ikke i aften. Til gengæld er vi derude det meste af lørdag og søndag, fra kl. 12 af, hvis det fungerer. Mvh. Adrian



Plakaten fra udstillingen viser et brudstykke af den danske maler Valdemar Irmingers højdramatiske billede "Frelst" (1891). Den frelste kravler ud af stormen, og jeg spørger mig selv, om billedet egentlig handler om stormen? Er stormen ikke blot det, sømanden må igennem, for at gense sin elskede? Det vidner det tatoverede hjerte på venstre arm om, den blodige arm, der løftet fra havets fråde rækker ud af stormens mørke.

Irmingers storm er på sin vis en meget konkret sømandsstorm, som Solbruds black metal-stormlyd er tilpasset, mikset sammen som den er med reallyde og Børresens symfoniske nyromantik. Solbrud synes godt om udstillingen og finder det spændende, at andre kan bruge deres musik til at se sammenhænge, de ikke selv har overvejet. Det, jeg undersøger her, er imidlertid Solbruds stormlyd som noget, der er knapt så konkret og kontekstbestemt som stormen på udstillingen.

I sangen "Ursult" findes intet tegn på begær efter en elsker hinsides stormen, og ingen frelsende kyst er i sigte: Stormen i "Ursult" er menneskehedens undergang, musikken er mørkets altfortærende kraft, og kroppene, der er skyllet op på land, er de afsjælede ådsler, ikke de frelste.

I en senere samtale bekræfter Ole Luk: "Nej, der er ikke specielt meget frelse og sådan noget at finde i vores musik". Troels Hjorth bifalder: "Nej, det går bare under, det hele" (samtale d. 26. september 2018).

### Klippemennesket

Mit møde med Solbrud strækker sig over tid. Det er, som jeg nævner ovenfor, et møde i sin vorden. Vi mødes, bliver afbrudt. Jeg bliver inviteret, de aflyser, og e-mailtråden dør lidt ud, men tages så op igen. Flere gange. Vores samtale er i udstrakt tilblivelse, og en række mere eller mindre tilfældige møder med bandmedlemmerne under koncerter med andre bands bliver til små, men afgørende gennembrud.

I en uventet lang e-mail i tråden bekræfter Ole Luk, at det er rigtigt set, når jeg i "Klippemennesket" genkender Platons hulelignelse, en af klassikerne i den europæiske idéhistorie. E-mailen rammer mig, ligesom en pludselig regn overrumpler en støvet vandringsmand. Ole uddyber:

"Jeg synes Platons hulelignelse er utroligt aktuell i dagens samfund. Der er bålet og spejlbillederne så bare byttet ud med et fjernsyn/iPad/mobiltelefon. Det bliver folks virkelighed og dermed også det, de baserer deres viden på. Men det er jo ofte en sløret virkelighed, [som det] kan være svært at se ud over [...], når man er blevet præsenteret for den længe nok" (e-mail, d. 10. april 2015).

**tråd** | [e-mail d. 3. december 2015, 17:05] Hej Tore, du sagde til By the Patient-koncerten, at du godt kunne tænke dig at snakke med os igen. Skal vi finde ud af noget i den nærmeste fremtid? Mvh  
Troels

I sangen skimtes en vis utålmodighed med samfundets dårer, ikklædt Ole Luks lyriske, særegne udtryksform. Historiefortællerens sprog lugter af gamle salmebøger og orakelvisdom, og samtidig emmer tonen af menneskekritik og foragt for dem, der blot stiller sig tilfredse med livsløgne:

*Løgnens flammer sender skygger på jagt – foregiver en sørgelig sandhed. Blot intet end en illusion – næring for de trælbundne sjæle. // Det hule menneske med skyggelagte sind, så fastholdte, jeg fyldes af ubehag. Thi for de i forstanden slemt tilredte, der vil sandhed svie som løgn. // Vækkes vil de ej, selv når sandhed åbenbares. Min retfærdige vrede overgås kun af deres fattige evne. Fanget i flammernes indelukkede mørke. I løgnens højborg, men oh, så salige. Lad de ubefæstigedes lys skinne for de nedbøjede. Lad solen herske de kyndiges rige. // Vandrer bort i ensomhed – alene væk fra det grufulde sted. Jeg vandrer til tåbernes sang dør ud, og hulens lys bliver besejret af mørke. Begravet levende, lad flammerne æde de allerede døde.*

## Storme i rocken

Jeg taler om Solbruds stormlyd som noget enestående, selvom storme er både hørt og set mange gange før i musikhistorien. Sange, hvori stormen er et billede på menneskets trængsler, hvad enten de er af eksistentiel karakter eller symboliserer alt det grusomme, de elskende må gå igennem, før de kan forenes, er talrige. Tag fx "Riders on the Storm" (The Doors), "Through the Storm" (Aretha Franklin), "In from the Storm" (Jimi Hendrix), "Storm Out on the Sea" (Dixie Chicks), "The Storms of Life" (Randi Travis), "Raging Storm" (Cindy Lauper), og "Stormbringer" (Deep Purple). Rod Steward krydser "stormy waters" i hittet "I am Sailing". Listen er lang og inkluderer storme i Vivaldis barokmusik og talrige operaer, og en klaversonate af Beethoven bærer navnet "Der Sturm" (nr.17, op. 31, 2).

The Storm er også navnet på et tidligere dansk poprockband, og et ganske nyt hardcore act kalder sig We Are Among Storms. Solbrud er langt fra de eneste i metalscenen, der refererer til storm: Det elektroniske opslagsværk *Encyclopaedia Metallum* har registreret 211 navne på metalbands og ikke færre end 5.394 titler på metalsange, hvori ordet storm indgår (emnesøgninger på [www.metal-archives.com](http://www.metal-archives.com), besøgt d. 10. september 2018).

Stormen er en arketype. Hos Solbrud er stormen imidlertid ikke af den slags, som helten i et kvad eller sømanden i et kunstværk overlever; den er hverken bandnavn eller sangtitel, og storm-statistikken gør mig ikke klogere. Nok er den et tema, men det centrale ved stormen her er, at den peger på et særligt træk ved Solbruds lyd. Den er noget andet og mere end en metafor.

## Storm-i-sin-vorden

Jeg rækker ud efter den idé om deterritorialisering af lyd, ifølge hvilken musik ikke så meget betragtes som en *repræsentation af noget i verden*, men snarere er i konstant tilblivelse som noget, der *griber ind i verden*. Idéen stammer fra Gilles Deleuzes og Félix Guattaris værk *Mille Plateaux* (1980), på dansk *Tusind plateauer* (2005), og sættes i relation til metalmusik af litteraten Ronald Bogue: "... words do not represent things as much as they *intervene* in things, performing 'incorporeal transformations' of bodies through sound and speech-actions" (Bogue 2004, 107-108).

Der er noget her, som måske kan bruges til at forstå, hvad stormlyden er, når den ikke er en repræsentation eller imitation af en bestemt stormlyd, men lyden af en

storm, der etableres i den musikalske situation, hvad enten musikken spilles *live*, som på Bornhell eller i Vega, eller bare derhjemme på grammfonen. Jeg begynder at forstå stormen som noget, der bliver til i musikken, ligesom fuglestemmerne i Messiaens musik:

Ifølge Bogue er Olivier Messiaens værk *Calalogue d'oiseaux* (1956-58) en musikalsk fuglebog, hvor komponisten interagerer med fuglesang. Fuglenes sangstemmer skal forstås som deterritorialiserede fra deres fuglebiologiske verden og omarbejdet til klaverstykker eller fuglestemme-musik. Disse stykker imiterer ikke fuglestemmerne, melodierne repræsenterer ikke fuglestemmerne: I menneskets klaverhænder bliver fuglestruberne formet til *nye* lyde:

For Deleuze and Guattari, Messiaen's interaction with birdsong is a paradigmatic instance of the musical process of becoming other, a becoming-bird in which something passes between the fixed coordinates of human music and birdsong to produce new sounds (Bogue 2004, 97).

Er det mon også sådan, Solbrud interagerer med storm? Solbruds musik er ikke en repræsentation af en bestemt storm, deres musik *er* storm. Eller snarere, storm-i-sin-vorden: Solbruds musik er en storm i tilblivelse, en *becoming-storm*, mens den spiller. Den er i konstant tilblivelse og afvikling, en vekselvirkning, som er central for idéen om deterritorialisering:

"The becoming-animal of the human being is real, even if that something other the human being becomes is not" (Deleuze & Guattari 2014, 278). Deleuze og Guattari tager udgangspunkt i dyreriget, men idéen er også anvendelig på vejrliget, tænker jeg. I black metal er det altid dårligt vejr. Stormen skal ikke forstås som en tilstand, men som det "andet", dyret, eller stormbæstet, der er i endeløs tilblivelse og forvandling, når Solbrud spiller. Måske forvandlingens betydninger kun viser sig i fragmenter, kun lader sig forstå i glimt?

**tråd** | [e-mail d. 7. december 2015, 16:21] Hej Troels. Ja, lad os det.  
Hvornår kan I? Og hvad er adressen? Mh Tore

Når musikken stopper, bringes storm-spillet til ophør. Men i kroppen og sindet efterlader det spor af glimtvisse åbninger mod det mulige. Er det måske derfor, jeg som lytter føler mig oplivet over, hvor sort det ser ud for menneskeheden? Det er måske det paradoksale ved Solbruds black metal: På den ene side er musikken en kritik af menneskeheden og varsler dens undergang, på den anden side rummer den en frigørelse, som overskrider undergangen.

## Rumklang

Vi har aftalt at mødes *backstage* på spillestedet Vega i forbindelse med en koncert. Solbrud spiller på A Colossal Weekend, en festival for alternativ, mørk og progressiv musik. Under den lange samtale beskriver Solbrud de hurtige tempi som et "aggressivt drive" (samtale d. 14. maj 2016). De mange lag af *distortion* i guitarerne, der spilles tremolo, overlader *drivet* helt og holdent til Troels Hjorths trommespil, som pisker





Solbrud spiller live på Godset, Kolding 2013 [download fra <http://solbrud.com/downloads/>]. Foto: Katja Michaelsen. Gengivet med tilladelse.

derudad i trioler og 16-delsfigurer: *blast beats*, en rytmisk reference til intense og ødelæggende fænomener som fx en sprængning, der matcher guitarernes "ubønhørlige og fræsende lyd". De to guitarer har forskellige lyde: Ole Luk fremhæver diskant og bas-tone i sin forvrængede guitarlyd, og hans guitar er stemt ned i *drop-d*, så han kan tage en dyb d-akkord. Den er ofte i brug. Adrian Utzon Dietz spiller derimod i *standard tuning* og har en mere varm mellemtone i sin guitar. I underbunden dunder Tobias Hjorth pulserende på bassen. Sådan opbygger Solbrud kollektivt store, brede akkorder; massive mure af klang over flere oktaver.

Akkordskiftene er flydende som lysbrydninger i tåge, der smelter sammen. Som andre metalbands vægter Solbrud præcise akkordskift højt. I starten, da jeg lyttede til *Jærtegn*, hørte jeg overgangene mellem akkorderne som "perfekt ujævne". Det var de ord, jeg syntes bedst beskrev det, jeg hørte. Men Solbrud kan ikke genkende deres akkordskift som ujævne; det lyder forkert, og de bruger andre ord. Da vi ved en senere lejlighed taler sammen, byder de ind med en teknisk forklaring og mener, at det, jeg hører som *ujævnt*, måske snarere skyldes lydeffekter som *rumklang* og *delay*, som Solbrud bruger på albummet sammen med de mange lag af *distortion*:

"Når vi spiller en storm, så bruger vi rumklangen... så smelter det hele sammen [...] Vi skifter [akkorder] samtidig, men med rumklangen så bliver det mere flydende [...]. Sammensmeltning bruger vi tit om det. Vi taler om, at det flyder sammen" (Troels Hjorth, samtale d. 26. september 2018).

Adrian Utzon Dietz tilføjer, at *delay*-pedalen både forsinker lydsignalet med nogle millisekunder og får det til at lyde, som om der er en guitar mere, hvilket gør, at anslagene også kan drukne i lydbilledet. Dertil kommer *reverb*- og *overdrive*-effekter på bassen, som er en slags forvrængning, der også får bassen "til at lyde mere *powerful*. Og er med til at gøre hans [Tobias Hjorths] måde at spille på mere sammenflydende [...] Så den ikke lyder for meget som en helikopter". Adrian tilføjer: "I virkeligheden kan man sige, at strengeinstrumenterne er som strygere. Der er selvfølgelig også kras i anslaget, men det kommer mere over mod at være en konstant og jævn flod af lyd".

### Når vi spiller en storm

Når Solbrud bruger udtrykket "når vi spiller en storm", fortæller det mig, at stormlyden er et veldefineret musikalsk element, forstået på den måde, at musikerne hver især ved, præcis hvad de skal spille, når de spiller en storm. Det var nemlig ikke så klart i de første svar, Solbrud gav, da jeg talte med dem på Bornholm. Dengang havde jeg en fornemmelse af, at samtalen cirklede om stormlyden i stedet for at komme den nærmere, og jeg måtte selv lytte og analysere mig frem til den. Men under den seneste samtale i København, tre år efter vores første møde på Bornholm, tilbyder Troels denne definition af stormlyden:

"En storm er et traditionelt *blast beat*, så har vi guitarerne, der picker 16-delene i samme tempo som *blast beat*et, med samme underdeling og med rumklang på. Og så har bassen *overdrive* på, og hvis der er vokal med, så er den helt smurt ind i rumklang. Og følelsesmæssigt, så er det sådan, at man giver sig selv... jeg er i hvert fald lidende, når jeg spiller de trommer der [...] Den [stormen] ligger altid mellem 150 og 180 bpm [...] Man lever sig helt ind i det. [...] Det er, som om vi låser sammen i de 16-dele". Og Adrian bifalder: "Ja, alle *Jærtegn*-numrene er ligesom i maks.-tempo af, hvad der kunne lade sig gøre" (samtale d. 26. september 2018).

### Formsprængning

Samspillet mellem trommerne, der giver form og struktur i sangene, og de strukturflygtige guitarer med de mange lydeffekter, minder om elementer i den formsprængning, der kendetegner Richard Wagners musikalske æstetik.

Det er de flydende overgange mellem akkorderne i Solbruds musik, der får mig til at tænke på formsprængningerne i romantikkens musik fra det 19. århundrede. Wagner så sin tids overleverede kunstneriske former som pålagte og løgnagtige og gjorde op med dem for at sikre det frie udtryk i kunst og musik. I stedet for at lade sig binde af traditionelle formskemaer sigtede Wagner mod at skabe en "følelsesstemning" i sin musik – en stemning, der dog ikke er formløs, men rummer "et element af førelse" (Damm 2011: 117; de la Motte-Haber 2000: 186-188). Sammensætningen af Wagners musik er ikke tilfældig: Overgangene mellem de enkelte, ofte kontrasterende elementer skulle forløbe "umærkeligt" og føres med kunstnerisk sans. Der er tale om en "overgangens kunst" (Damm 2011: 117). Hans hyppige brug af synkoper, som fx i for-

spillet til 3. akt i operaen *Parsifal* (de la Motte-Haber 2000: 187-188), kan tolkes som en sløring af det formmæssige grundmønster.

tråd | [e-mail d. 8. december 2015, 08:45] Hvordan passer det dig med d.15. dec., kl. 19-22, eller d.17. dec., kl. 19-22? Det er den sidste bunker i gaden. Mvh Troels

For Wagner betød formsprængningen også et opgør med de sociale omgangsformer og samfundets traditioner i det hele taget. Ifølge litteraten Thomas Theilmann Damm betragtede Wagner de overleverede former som "politisk betændte" og mente, at flertallet af borgerne levede "ufrit, det vil sige under bestemmelser, som er pålagte og tilfældige, uden "indre nødvendighed". Det er slaveri af gavn. Opgøret med konventionerne indebærer derfor afviklingen af staten [...]" (Damm 2011: 118). Når jeg dvæler ved dette element, skyldes det, at der skimtes en vis anarkisme i dette formopgør; en samfundskritik, som også findes i Solbruds følelsesstemning-skabende musik. Det falder lige for at sammenligne vendinger som *trælbundne sjæle* og *løgnens højborg* fra sangen om "Klippemennesket" med Damms ordvalg – om end Solbruds musikalske univers og politiske samtid i øvrigt er ganske anderledes end Wagners.

Jeg lytter til sangene og hæfter mig ved deres form. De har et klart montage-præg – stykket sammen af fragmenter. Tag "Ursult" som eksempel: Sangens riffs eller melodiose temaer og de fire vers (der er intet omkvæd) følger det ene efter det andet i sekvens (a + b + c + d + osv.) med enkelte korte mellemspill og sagte passager af ro og lys, der bryder lydintensiteten. Hovedtemaet og akkordsekvenserne går igen gennem hele sangen, som afsluttes med et par minutters guitarstøj og ambiente støjlyde, der fader ud. Overgangene mellem sekvensens enkelte led er glidende.

Jeg overfører idéen om *overgangens kunst* på sangens sekventiske form og de flydende overgange på akkordskiftene i Solbruds musik – på et musikalsk opførelsespraksis-niveau er de konkrete *overgange*. Det er imidlertid i samspillet med trommerne, strengeinstrumenternes rolle bliver tydelig. Den fremdrift, guitarerne undslår sig, findes i trommerne, der leverer den klare rytmiske struktur, som ifølge guitaristerne er ekstremt vigtig: "Det kan være svært for os at høre de dybe trommeslag oppe på scenen [...], hvis ikke der var markeringer på bækkenerne, så kan det godt komme til at sejle" (Ole Luk, samtale d. 26. september 2018). De klare betoner i Troels' trommer har altså den praktiske funktion at levere en puls, som musikerne kan følge sammen. De kontrasterende, *forvrængede* og flydende strømme af guitarlyd kan på den baggrund høres som en musikalsk gestus, der skaber desorientering og truer strukturen med opløsning i både praktisk og psykologisk forstand. Betyder det, at stormlyden er transcenderende? Er det i rumklangen, kimen til frigørelse sidder?

I forhold til romantisk musik er det under konfrontationen med denne opløsning af objektets klarhed og orden, at subjektet selv trues med at gå i opløsning. Jeg antydede tidligere, at stormen hos Solbrud må være menneskerelevant. Måske er dette det eksistentielle spørgsmål, individet må tumle med, måske er det netop *muligheden* for samfundets og egoets opløsning, erfaringen af Solbruds stormlyd tilvejebringer?



Koncert på festivalen A Colossal Weekend, spillestedet Vega i København, d. 14. maj 2016.

Foto: Peter Troest. Gengivet med tilladelse.

## Stormens stemme

Ole Luks hvæsende vokal er bandets femte instrument. Selvom den er "high pitched", karakteriserer bandet Oles vokal som "growling". Ole siger selv mod en "frostbidt" vokalkvalitet – et ikonisk kendetegn for black metal siden 1990'ernes norske scene. Det er en anti-melodisk, "ond og kold" stemme (det kalder han den selv), som stammer fra Nordens isstorme (samtale d. 14. maj 2016). I deleuziansk forstand kan denne stemme forstås som stormen selv, et hvæsende dyr. Ole er ikke-sangstemmen, der dikterer sangenes strofer. Samtidig er den også ikke-Ole, en forvrænget, ikke-menneskelig stemme. Den er inhuman, i transformation, i færd med at blive noget andet, primitiv som et skrigende bæst, en hylende blæst. Brugen af stemmen på kanten eller på den anden side af det semantisk tydelige (det er krævende at tyde ordene blot ved at lytte) understreger stormen i stemmen, hvilket fører til idéen om vokalen som *storm-i-sin-vorden* (eller *a becoming-storm*). Vokalen er desuden "smurt helt ind i rumklang", så den smelter sammen med lyden fra strengeinstrumenterne. Stemmens materialitet træder i forgrunden, og jeg prøver at identificere dens væsen, alt imens diktionen af lyrikken bliver ikke-vigtig.

Den inhumane growling placerer paradoksalt nok samtidig mennesket i stormen og gør den menneske-relevant: Der er én derude i stormen, hvad mon han laver der, hvad mon han vil? Er han en fjern stemme i stormen, og hvad siger han? Er han oraklet, stormens budbringer? Eller en privilegeret fortællerstemme, der beretter om stormens ødelæggende kraft? Sangteksterne skal derfor med alligevel; måske rummer de svar på, hvad stormlyden kan være.



Tekstens stavelser falder ikke konsekvent på noget tidspunkt og følger ikke en metrisk logik eller konsekvent rytmisk brug af et-slaget eller optakterne. Sådan er sangene heller ikke skabt: Ole placerer ordene og stavelserne på de steder i det musikalske flow, hvor bandet i fællesskab er blevet enige om, at de "lyder godt" eller "falder naturligt", efter at sangen for instrumenternes vedkommende er færdigkomponeret.

### Blæsebølge

Solbrud iscenesætter selv stormen med simple effekter: Bag musikerne ses stroboskoplusets lyn, der flænses mørket og får dem til at fremstå som utydelige silhuetter, mens røgen fra røgmaskinen er tågen, som musikerne delvist bliver væk i, og de elektroniske blæsebølge river i musikernes lange hår. Der er intet læ.

[tråd | \[e-mail d. 8. december 2015, 09.59\] Det er fint med torsdag d.17. dec. Jeg kommer lidt i syv. Mh Tore](#)

Under en koncert i DR Koncerthuset d. 24. november 2017 måtte Solbrud af sikkerhedshensyn ikke bruge røgmaskinen. Det brød Ole Luk sig ikke om: "Der var ikke nogen tåge at gemme sig i", som han udtrykte det, hvilket betød, at de kom "for tæt på publikum". Røgen er altså vigtig i dramatiseringen og bidrager til den desorienterende følelsesstemning.

### Stilhed

Volumen er intens, vedvarende og insisterende – lige bortset fra de stille passager, som gør det muligt at ane stormens omfang, mens man når at snappe efter vejret. Troels Hjorth fremhæver disse passager som steder, hvor det "lysner lidt op". Musikerne, hvis hænder dermed får en kort pause fra de fysisk krævende spillebevægelser, tilkendegiver selv, at det er hårdt at spille et sæt med mange, lange sange på sætlisten. Men disse pauser er kortvarige og afbrydes brat. Måske tages stormen, naturkræfterne, i ed: Stilheden skaber forventning og nærer lysten til at blive blæst omkuld.

### Sortedøden

*Oh, hvilken stilhed – så stille før stormen skal hænge. Og hænge skal den, som et sagte tæppe af død. Oh, hvilken rædsom prydelse, den krybende død. Folket falder som på stribe, som en storm soten rammer hårdt. // Under flossede sejl og under vinger så sorte. Skibet med din sjæl ombord pløjer det uvenlige hav. Kursen er sat mod evigheden, stævner mod din grav. // Trukket i døden med en isnende hånd. Og stilheden sig breder, dødsvingen er bredt ud. Folket falder på stribe, som en storm soten rammer hårdt. // Fortæres skal din krop, ædes op af sygdom. Tungt hænger det mørnede kød. Hud som læder, af bylder så sorte. Benet skærer den lasede hud. // Under flossede sejl og under vinger så sorte. Skibet med min sjæl om bord pløjer det uvenlige hav. Kursen er sat mod evigheden, stævner mod min grav. Hvileløst, drevet rundt fra kyst til kyst. Blot for at finde den evige død. Men endelig jeg må indse, kun i døden vil jeg finde mit endelige: fred.*

Sangen "Sortedøden" handler først og fremmest om pesten. "Men da jeg skrev teksten", fortæller Ole Luk, "havde jeg ikke blot tanker på den sorte død i middelalderen, men ligeledes på de plager, vi som mennesker kan opleve i dag. Det er naturligvis forskelligt, hvad folk oplever som en plage, men jeg kan ikke lade være med at tænke på hvor meget "forurening" man som menneske er udsat for i dag. Det handler for mig meget om, hvad medierne udspyr af rent ud sagt lort. "Sortedøden" handler om flugten fra det uundgåelige" (e-mail, d. 10. april 2015).

### To historier

I e-mailen forklarer Ole Luk mig, at sangene på *Jærtegn* har to historier. Den ene er den umiddelbare i sangenes eget univers, de lyriske billeder, den anden er "en vis kritik af både samfund og menneske". For eksempel handler sangen "Afbød" om "kongen, der tryner befolkningen og udnytter sin magt til eget forgodtbefindende. Man kan trække en parallel til dem der sidder på [...] magten herhjemme i Danmark, i [...] hele verden", siger Ole og peger på, at stormen har en retning: "Denne magt skal styrtes i grus!"

Slutnummeret "Ursult" tegner en dystopi. Ole nævner "den evige hunger efter magt og rigdom. Igen kan der trækkes paralleller fra historien om besætningen [...] der lokkes med på togt [og loves] guld og grønne skove, til magthaverne i dag, der tager kortsigtede beslutninger for egen vindings skyld, men under formaninger om at det er i alles bedste. [De] slipper ofte af sted med denne svig, hvor de nok burde gå under med besætningen i stedet".

**tråd** | [e-mail d. 16. december 2015, 11:24] Hej Tore. Vi har desværre aflyst vores øver i morgen, så vi kommer ikke til at være derude alligevel. Var det noget der hastede for dit vedkommende, for ellers foreslår vi at vi mødes efter jul, når vi begynder at øve igen. Vores plader ligger også i øveren, så du kan bare få dem med der. Mvh Ole

### Ikke en idyl

Solbruds musik og dens leg med formsprængende rumklang rummer en samfunds- og modernitetskritik, men udtrykker ikke en tilbagevenden til en prækristen fortid (som modsat optager visse dele af den sataniske black metal). På trods af sangenes arkaiske sprog og de æstetiske elementer fra tidligere romantisk musik, som jeg sammenligner den med, er musikken uden en egentlig romantisering af fortiden. Solbruds sange tegner ikke en fortid, som lytteren kan søge tilflugt i, hverken i historisk forstand eller som episk black metal-univers.

Solbruds stormlyd er her en melankolsk væren-med-undergangen, som skal frigøre jorden fra menneskene, en ydre storm, et ydre mørke: tanken om at bevidne stormens ødelæggelser, den voldelige forvandling; at se de sorte fugle, ravnene og orme- ne tage over og indtage festmåltidet bestående af stormens efterladenskaber, ådslerne i vejkanterne.

## Fra Ursult

[...] Det blånende hav vil tælle mange lig // Lad de afsjælede kroppe skylle op på land // Utallige som Solegran [...]

## Om ådsler

Troels: "Jeg tænker, ådsler, det lyder meget voldsomt. Det er mere sådan noget dødsmetal som Undergang [band fra København]. Men Ole, du synger jo også om ådsler...".

Adrian: "Der er jo elementer af det, noget råddenskab og forfald i teksterne, Ole, ikke?"

Ole: "Hm".

Adrian: "Men det gennemsyrrer det jo ikke på samme måde, som hvis det var Undergang eller Autopsy [dødsmetalband fra Concorde, Californien] eller sådan noget der...".

Ole: "Nej, nej...".

Adrian: "Fortæres skal din krop, ædes op af sygdom... det er jo ikke så unaturligt, det sker jo faktisk for de fleste mennesker. Det er en sandhed, man må se i øjnene".

Tore: "Hvordan er det nu i "Ursult?"

Ole: "Lad de afsjælede legemer skylle op på land".

Troels: "Det eneste hos mig er... Jeg ved ikke, hvor meget vi tænker på ådsler, når vi spiller..." (Uddrag af samtale, d. 26. september 2018).<sup>3</sup>

## Hvis al musik var lys

Mørke og storme kan være ydre, komme udefra. Men måske tilbyder musikken at frigøre mig fra et indre mørke. Det er en anden tanke. Det er ikke undergangen som konkret forestående og ikke en navngiven klimakatastrofe, det er snarere den nagende, vedblivende fornemmelse af mørke og endeligt, der kommer indefra og føles meget virkelig. Angsten og afskyen. Måske taler musikken til det mørkeramte menneske, mennesket, der er låst fast i sine relationer?

Jeg husker en passage i en roman af Vigdis Hjorth (navnesammenfaldet med de to Solbrud-brødre er tilfældigt), i hvilken hovedpersonen er med en veninde på Eiffeltårnet

3 Ådslerne betyder altså mindre i Solbruds musik, end jeg først antog. Samtalen om ådsler griber ind i en vigtig diskussion om genredefinitioner, fx om, hvordan bestemte begreber og ord associeres mere med visse genrer end andre. Det er en diskussion, som jeg vil tage op andetsteds i det omfang, den kræver og fortjener. For nu er det tilfredsstillende at kunne konstatere, at *storm* er black metal, og *ådsler* er dødsmetal. Punktum.



og føler sig "taknemmelig over [...] at der fandtes mørke værtshuse, hvor man kunne gå ind og drikke sig fuld, for hvis alt skulle være oplyst hele tiden, måtte man bære mørket inde i sig selv, og det var ikke til at holde ud" (Hjorth 2017: 109; citatet er gengivet med tilladelse).

At lave feltarbejde i black metal-universet er på sin vis en vandring ind i mørket, ind i stormen. I den deltagende del af deltagerobservationen, musikanthropologiens centrale erfaringsmetode, er det ikke kun mit feltarbejdende, faglige jeg, der er til stede. Også de private og personlige subjekter er med som ledsagere til itonesættelsen af det menneskelige mørke, det stormomsuste, sænkede stemningsleje.

Jeg spørger mit faglige jeg, hvad der er formålet med at forske i Solbruds musik, hvorfor jeg lytter til deres black metal, hvad der skal komme ud af det. Og så slår det mig, at den vedvarende storm og det insisterende mørke i Solbruds sange føles som et godt sted at opholde sig, lidt ligesom det mørke værtshus, for hvis musikken var lys og let hele tiden, skulle jeg bære mørket inde i mig selv, og det kan være svært at holde ud.

## April

Jeg venter på en e-mail fra Ole Luk. Da vi mødes til en koncert i Amager Bio, bliver vi enige om at tage tråden op igen efter påske.

[tråd](#) | [e-mail d. 10. april 2016, 19:55] ... Vi finder lige en dato, hvor det passer. Hilsen Ole

## Referencer

- Bogue, Ronald. 2004. "Violence in Three Shades of Metal: Death, Doom and Black." I *Deleuze and Music*, redigeret af Ian Buchanan og Marcel Swiboda, 95-117. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Dalsgaard, Anne Line. 2013. "Being a Montage." I *Transcultural Montage*, redigeret af Christian Suhr og Rane Willerslev, 100-105. New York: Berghahn Books.
- Damm, Thomas Theilmann. 2011. "Overgangens Kunst: Modernitet og skepsis i Richard Wagners Æstetik". *Kultur & Klasse* 3 (1), 113-125.
- De la Motte-Haber, Helga. 2000. *Musik und Natur: Naturanschauung und musikalische Poetik*. Laaber: Laaber-Verlag.
- Deleuze, Gilles og Félix Guattari. 2014 [1988]. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, engelsk oversættelse af Brian Massumi. London: Bloomsbury Academic. [Originaltitel: *Mille Plateaux* (1980); på dansk *Tusind plateauer* (2005)].
- Etymologisk Ordbog. 2000. "Storm." *Politikens Etymologisk Ordbog*, redigeret af Jan Katlev, 598. København: Politikens Forlag.
- Hjorth, Vigdis. 2017. *Arv og Miljø* [roman], dansk oversættelse ved Karen Fastrup. Aarhus/København: Turbine.
- Solbrud. 2014. *Jærtegn*. Target Music/Mighty Music [LP, CD].
- Solbrud (hjemmeside): <http://solbrud.com/biography/>
- Solbrud (bandcamp): <https://solbrud.bandcamp.com/>
- Solbrud (Facebook): [www.facebook.com/Solbrud/info/?tab=page\\_info](http://www.facebook.com/Solbrud/info/?tab=page_info)
- Thomsen, Ken Damgaard. 2014. "Solbrud: Jærtegn" (5/6) [anmeldelse]. *gfrock*, <http://www.gfrock.dk/solbrud-jaertegn-56/>

## Egne kilder: samtaler og feltarbejde

*E-mailkorrespondance* med Solbrud, september 2015-maj 2016.

*Interview* med Solbrud: a) interview på Bornhell-festivalen (Kyllingemoderen, Bornholm), d. 12. september 2015; b) interview på *A Colossal Weekend*-arrangementet (Vega, København), d. 14. maj 2016; c) interview på Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, KU, d. 26. september 2018.

*Samtaler* med bandmedlemmer fra Solbrud ved forskellige koncerter: By the Patient/Rising i By the Patients øvelokaler på Amager (d. 3. november 2015); ved Deaf-heaven/Myrkur i Amager Bio (d. 17. marts 2016); ved Rising/Orm/Fossils i Stengade (d. 29. april 2016); efter Solbrud-koncerten i DR Koncerthuset, d. 24. november 2017.

*Musikantropologiske deltagerobservationer* ved flere koncerter og festivaler i perioden januar 2015-november 2018, herunder Copenhell 2015, hvor Solbrud optrådte.

*Interview* med Andreas Bille Brahe, arrangør af Bornhell-festivalen (Kyllingemoderen, Bornholm), d. 13. september 2015.

*Telefoninterview* med Hans Sydow, huskomponist på Museet for Søfart, d. 3. december 2015.

*Tak*

Jeg står i udstrakt gæld til Solbrud for deres tid, store tålmodighed og voksende tillid. Lyrik og albumcover er gengivet med bandets tilladelse. Tak til Andreas Bille Brahe, arrangør af Bornhell, for tilladelse til at bruge plakaten som illustration. Tak til fotografen Peter Troest og Katja Michaelsen for at få lov til at bruge deres Solbrud-billeder. Tak til komponist Hans Sydow, hvis udtalelser og lydkulisse fortjener mere fylde end tildelt her – samtalen har været et vigtigt bidrag og vil også indgå i en kommende udgivelse. Tak til Museet for Søfart for at efterkomme mit ønske om at bruge plakaten fra særudstillingen som illustration, og til forfatter Vigdis Hjorth og forlaget Turbine for tilladelse til at anvende citatet fra romanen *Arv og miljø*.

Tak til mine kolleger Rikke Platz Cortsen, Kristine "Stine" Ringsager og Annemette Kirkegaard for begejstring og konstruktive kommentarer. Tak til mine anonyme peer reviewere for stof til eftertanke. Tak til Morten Michelsen for at pege på stormen som en gammel kending i musikhistorien og til Søren Møller Sørensen for at minde mig om traditionen for at beskæftige sig videnskabeligt med formløshed i romantisk musik. Tak til min (nu tidligere) studerende Christoffer Valentin Hildebrandt for inspirerende samtaler om Deleuze og ekstremmetal.

Endelig en stor og varm tak til min søn Hugo Peter Hoberg Lind for et godt øre og kritiske ord og til min fætter Jonas Lind og hans familie for godt selskab og husly på Bornholm.

## Parallel og Stedfortræder

En kritik af såvel universitetets som gymnasiets undervisning i funktionsteori på baggrund af en gennemgang af danske teoretikers fremstillinger af distinktionen mellem 'stedfortrædere' og 'paralleller'. En særlig fokus rettes på begrebet dominantparallel.

### *En historisk tilgang*

Den lemfældige tilgang universitetets førsteårsstuderende har til funktionsbegreber og deres betydning, har i mange år undret mig. Særlig mærkværdig er deres ubekymrede ide om, at skalaens tredjetrin vel er dominantparallel, uagtet der intet dominantisk er over det.

Naturligvis kommer disse misforståelser af den litteratur, de studerende er blevet undervist efter i gymnasiet. Hvad, der har overrasket mig, er at opdage, at grundstenene til denne fejlagtige gymnasielitteratur kan findes i den litteratur, som tidligere benyttedes på Københavns Universitet. Hvordan situationen er på Aalborg og Aarhus universitet, er det ikke lykkedes mig at få en viden om, der i sin helhed kan bruges som udgangspunkt for kritik. Den sekundærlitteratur, jeg derfor i stedet støtter mig til (Rasmussen 2011), peger dog på, at også undervisningen på Aarhus universitet har haft indflydelse på gymnasielitteraturens ubekymrede brug af Dp-termen.

Før jeg nu nedenfor gør mig til dommer over rigtigt og forkert, vil jeg gerne føje to kommentarer:

Den første omhandler min egen viden. Den indsigt, jeg prøver at formidle, er for mig en relativ ny indsigt. Jeg har i mange år undervist i funktionsteori ud fra det, jeg lærte i min studietid tilføjet en portion musikalsk viden og (hvad jeg anså som) sund fornuft. Jeg gætter derfor på, at andre kan have gjort det samme. Den forbløffelse, jeg nedenfor udviser over nye forfatters manglende kendskab til ældre, skal læses rent principiel. Selvfølgelig kender nye forfattere ikke al relevant litteratur. Først Jens Rasmussens afhandling fra 2011 fik mig for alvor til at indse, at jeg var nødt til seriøst at sætte mig ind i teorilitteraturen.<sup>1</sup>

Anden kommentar omhandler mine undersøgelseskriterier. Jeg undersøger ikke teori "i sig selv", men teori, som den fremstilles af lærebøgerne. Jeg går hermed historisk til værks, tager udgangspunkt i hvorvidt de enkelte fremstillinger er konsistente i forhold til deres erklærede grundantagelser og deres analytiske praksis. Udover konsi-

1 Således at jeg havde et solidt fundament at argumentere ud fra på alle de punkter, hvor jeg er uenig med ham.

stens internt i de enkelte fremstillinger undersøger jeg også konsistens i begrebsbrug fra forfatter til forfatter. Indfører en forfatter uden argumentation eller kommentarer en ny måde at bruge en tidligere forfatters begreber, regner jeg hans begrebsbrug for inkonsistent i forhold til den etablerede tradition. Til trods for, at en ganske væsentlig del af dansk tradition er videregivet mundtligt gennem undervisning, forholder jeg mig kun til skriftlige kilder i bogform. De mange internet-fremstillinger, der findes, har jeg i denne undersøgelse – dels for at begrænse kildematerialet, dels ud fra den betragtning, at de baserer sig på allerede publicerede kilder – også ladet ude af betragtning. Dertil kommer, at det, jeg undersøger i kilderne, udelukkende er benævnelsen og benyttelsen af biakkorder, samt argumentationen derfor.

Mit udgangspunkt, som den danske litteratur fremlægges i lyset af, er det grundaksiom, man kan uddrage af Riemanns egen fremlægning<sup>2</sup>, nemlig tesen, at biakkorder kan repræsentere hovedakkorder. Den første danske præsentation af funktionsbecifringen (Høffding 1933) omdanner dette udgangspunkt til to spor: Et 'repræsentations-spor', à la Riemanns, hvor biakkorder forstås som repræsentanter for hovedakkorderne, og et 'analogispor', hvor biakkordernes bevægelser forstås som analogier til hovedakkordbevægelserne. Det første spors biakkorder kaldes 'stedfortrædere', det andets, 'parallelleler'. Jeg vil søge at påvise, at problemerne i gymnasielitteraturen skyldes sammenblandingen af disse to spor.

### *De danske fremstillinger*

Danske fremstillinger af funktionsteori kan findes med såvel praktisk, analytisk som alment oplysende sigte. Jeg har inddelt titlerne alt efter hvilken kategori, de fortrinsvis hører til. For at tegne et fuldstændigt billede af dansk teorilitteratur, har jeg også tilføjet bøger, der behandler dur-mol-harmonikken ud fra en *anden* tilgang end funktions-teoriens. Det giver i alt fem forskellige grupper:

- 1 Harmonilærebøger, hvis primære formål er, at undervise i kunsten at skrive en funktionstonal orgelkorale.
- 2 Bøger, hvis sigte primært er at undervise i kunsten at lave en funktionsharmonisk analyse af dur-mol-tonal musik.
- 3 Almene indføringer i klassisk musik, eller andre lærebogstyper, der opridser principperne i funktionsteorien som en perspektivering af den øvrige fremstilling.
- 4 Videnskabelige fremstillinger af særlige funktionsteoretiske problemstillinger.
- 5 Fremstillinger med udgangspunkt i andre teorier end funktionsteorien. Det vil på dansk grund primært sige præ-Riemannske trinteoretiske fremstillinger.

2 Jeg knytter primært an til hans senere skrifter, såsom 5. udgaven af *Handbuch*, 6. udgave af hans *Musiklexikon*, 5. udgave af *Grosse Kompositionslehre* og den sene *Elementar-Schulbuch der Harmonielehre*. Derudover inddrages også hans allerførste artikel fra 1872, "Musikalische Logik".

Værkerne oplistes kronologisk i de fem anførte kategorier. Listen indeholder de bøger indenfor emnet, som jeg har været i berøring med. Listen er dermed ikke nødvendigvis udtømmende.

### 1) Praktisk Harmonilære

- 1933 Finn Høffding. *Harmonilære*
- 1939 Povl Hamburger og Hakon Godske-Nielsen. *Harmonilære*
- 1961 Svend Westergaard. *Harmonilære*
- 1967 Thomas Alvad. *Elementær Funktionsharmonik*
- 1986 Inge Svendsen. *Harmonisering – enkel dur/mol-koral*
- 1989 Sten Ingelf, Peter Jensen og Bente Laursen. *Den harmoniske grammatik* (bogen er en fordanskning af Ingelf (1980))
- 1989 Thomas Alvad. *Harmonik 1*
- 1995 Peter Wang. *Elementær Funktionsharmonik*
- 2001 Lars Pryn. *Håndbog I elementær Koralarmonisering*
- 2002 Rune Bech Lauesen. *Harmonilære og koralarmonisering*
- 2003 Oluf Hildebrandt-Nielsen. *Musikskolernes teoribog*
- 2007 Per Drud Nielsen. *For fire stemmer*
- 2013 Mogens Christensen. *Skriv sange komponér klange, enkel harmonilære og arrangement*
- 2014 Ivan Olsen og Niels Tilma. *Musikskolernes Harmonilære – en indføring i grundlæggende koralarmonisering*
- 2014 Merete Wendler og Niels Bundgaard. *Satser på sange*

### 2) Analytelære

- 1947 Peder Gram. *Analytisk Harmonilære*
- 1951 Povl Hamburger. *Harmonisk Analyse*
- 1974 Jens Brincker. *Musiklære og musikalsk analyse, II: Harmoni*
- 1976 Finn Høffding. *Harmonilære – Teoretisk del og analysedel AI*
- 1979 Finn Høffding. *Harmonilære – Udvidelse af Dur- og molharmonikkens systematiske opbygning AII*
- 1981 Teresa Waskowska Larsen og Jan Maegaard. *Indføring i Romantisk Harmonik*
- 1986 Jan Maegaard. *Indføring i Romantisk Harmonik Bind 2. Analyser* 1999 Johannes Grønager. *Nøgle til musikken*
- 2002 Henning Nielsen og Dorte Hagen Jensen. *Undervisningsmateriale til Grundkursus i Harmonilære* (internt kompendium til brug ved Århus Universitet)

### 3) Almene indføringer

- 1942 Herbert Rosenberg. *Musikforstaaelse, B.II "Om harmonien"*
- 1972 Bendt Joensen. *Musik*
- 1995 Orla Vinther. *Musikken i 1800-tallet – romantik og impressionisme*
- 1996 Orla Vinther. *Musikken i 1700-tallet – overgangstid og wienerklassik*



- 2004 Anders Müller. *Musikalske Strukturer*  
 2008 Mogens Christensen. *Med Knogler og Muskler*<sup>3</sup>

#### 4) Videnskabelige fremstillinger

- 1922 Peder Gram. "Altererede Akkorder"  
 1924 Peder Gram. "Skalasymmetri og Harmonisk Dualisme"  
 1955 Povl Hamburger. "Subdominant og Vekseldominant"  
 1973 Finn Høffding. "Heerup som teoretiker"<sup>4</sup>  
 1984 Gunner Rischel. "Subdominant eller dominant"  
 1988 Peter Wang. "Tristanakkorden opløst"  
 1988-89 Gunner Rischel. "Tonal analyse"  
 1989-90 Jan Maegaard. "Harmonisk analyse af det 19. århundredes musik"  
 1988 Povl Hamburger. "Funktionslæren. Problemer og praksis"  
 1992 Peter Wang. "Tristanforspillet form og tonalitet"  
 1996 Finn Egeland Hansen. "The Tristan Chord is Nothing but a Tritone Substitution of the Characteristic Subdominant"  
 2000 Peter Wang. *Affinitet og Tonalitet*  
 2008 Svend Hvidtfelt Nielsen. "Mediantforbindelsers harmoniske funktion"  
 2011 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* (Magisterkonferens ved Aarhus Universitet)  
 2012a Svend Hvidtfelt Nielsen. "Alternative Neo-Riemannian approaches to Carl Nielsen"  
 2012b Svend Hvidtfelt Nielsen. "Supplerende bemærkninger til Jörgen Jersilds Positionsteori"  
 2015 Svend Hvidtfelt Nielsen. "Hvem er altereret?"  
 2017 Thomas Jul Kirkegaard-Larsen. *Riemannian Ramifications* (Speciale ved Aarhus Universitet)

#### 5) Andre teorier

##### *Trinteori:*

- 1869 W. H. Barth. *Harmonilære såvel til brug ved undervisning som til selvstudium*  
 1897 Jørgen Ditleff Bondesen. *Harmonilære*  
 1913 Julius Foss. *Kortfattet Vejledning i Musikteori*  
 1920 J. D. Bondesen. *Kortfattet Haandbog i Harmonilære*  
 1923 Louis Kæstel. *Den lille Harmonilære*  
 1939 Svend Erik Tarp. *Koralharmonisering I Dur og Mol*

3 Bogen er primært en indføring i Bartoks univers, men inddrager en version af funktionsteorien.

4 Artiklen gennemgår Gunnar Heerups magisterafhandling fra 1928, *Funktionsteorien i Hugo Riemanns musikteoretiske og musikhistoriske værker i genetisk og systematisk fremstilling*. Afhandlingen selv er det ikke lykkedes mig at få fingre i.

*Trinteori-oversættelser:*

- 1837 Paul Didrik Muth-Rasmussen. *Populair Harmonilære: en omarbejdelse af Dr. Gottfried Webers "Theorie der Tonsetzkunst"*
- 1871 Joh. Chr. Gebauer. Oversættelse af C.F.E. Richter. *Harmonilære*
- 1883 Jørgen Ditleff Bondesen. En bearbejdelse af Gebauers oversættelse af Richters *Harmonilære*

*Fundamentalbasteori:*

- 1954 Otto Mortensen. *Harmonisk analyse efter grundbas-metoden.*

*Andet<sup>5</sup>:*

- 1970 Jørgen Jersild. *De funktionelle principper i Romantikens Harmonik belyst med udgangspunkt i Cesar Francks harmoniske stil*
- 1979 Hans Christian Hynding. *Analytisk Harmonilære*
- 1989 Jørgen Jersild. *Analytisk harmonilære*

*Funktionsteoriens aksiom*

Indledningsvis vil jeg præsentere den Riemannske teoris grundaksiom, således som det kan uddrages af hans tekster.

Om sit funktionsbegreb, som han altid sætter synonymt med begrebet 'betydning', skriver Riemann:

Harmoniernes funktionsbetegnelse er anvisningen af den forskelligartede betydning (funktion), som akkorderne har for satsens logik alt efter deres position i forhold til den aktuelle Tonika [ ] som mere eller mindre modificerede gestalter af de tre væsentlige harmonier: Tonika (T), Subdominant (S) og Dominant (D). (Oversat fra Riemann [1882] 1909, 441).<sup>6</sup>

Bemærk her to ting:

- 1 Akkorders funktion er for Riemann betinget af deres relation til tonika – *ikke* af den progressionsmæssige kontekst. Riemanns teori kan betegnes som en *relations*-teori, og man kan sætte den overfor den type funktionsteori (såsom den danske efter Westergaard), der betoner *progressioner*, som jeg derfor vil kalde en *progressions*-teori<sup>7</sup>.
- 5 Jørgen Jersild udvikler sin såkaldte 'positionsteori' som i realiteten er en fundamentalbasteori tilføjet funktionsteoriens kadenceforståelse. Hynding udvikler en stemmeføringsbaseret teori, med fokus på ledetonebevægelse.
- 6 „Funktionsbezeichnung der Harmonien ist die Andeutung der verschiedenartigen Bedeutung (Funktion), welche die Akkorde nach ihrer Stellung zur jeweiligen Tonika für die logik des Tonsatzes haben [ ] als mehr oder minder modifizierte Gestalten der drei allein wesentlichen Harmonien: Tonika (T), Subdominante (S) und Dominante (D).“ Alle oversættelser til dansk er mine egne.
- 7 Et udtryk man også finder anvendt hos Thomas Jul Kirkegaard-Larsen (2017, 124).

- 2 Biakkorder forstås her i 1909 nu som *modifikation*er snarere end *repræsentationer* af hovedakkorderne. Som andre citater skal vise, smelter disse to ting dog sammen i Riemanns teori.

Riemann beskriver også præcis hvori modifikationen består.

Parallel- og ledetonevekselklange kan alle forklares som biformer af [hoved] harmonierne dannet gennem indsættelse af en melodisk nabotone i stedet for en akkordtone. (Oversat fra Riemann 1906, 137)<sup>8</sup>

Den akkordtone, der udskiftes, er for parallellernes vedkommende kvinten og for ledetonevekselklangen grundtonen. C bliver til Am ved at udskifte kvint med sekst (c-e-g bliver til c-e-a), C bliver til Em ved at udskifte grundtone med ledetone (e-g-c bliver til e-g-h). Når denne forklaring også er valid i mol, skyldes det Riemanns duale<sup>9</sup> molforståelse, der gør, at man her læser akkorderne oppefra: 'Kvinten' c i g-es-c bliver til b, g-es-b, og akkordens prim, g'et udskiftes til 'ledetonen' as når g-es-c bliver til as-es-c. Rent logisk må sådanne ændringer af en oprindelig given klangenhed skulle føre til dissonerende klange. Men både paralleller og ledetonevekselklange lyder sådan set konsonante. Riemann ([1887] 1912, 88) døber dem derfor 'skinkonsonanser'. Konsonanser, der blot 'lader som om' de konsonerer.

I en relationsteori er kadencebevægelsen ikke betinget af særlige, privilegerede progressionsintervaller som f.eks. kvintskridtet. *Bevægelsen er betinget af funktionerne selv*. For Riemann er dette en bevægelse, der initieres af iboende kontrast og kontrastudligning. Tonika kan fra et subdominantperspektiv høres som dominant, så når T går til S, kan man i princippet være i tvivl om hvilken toneart, man befinder sig i. Denne tvivl og den følgende nødvendighed af at eliminere den, er kadencens drivkraft:

Tonikaen træder først overfor Subdominantens modsatrettede element, med fare for, at Tonika selv høres som Dominant til Subdominanten: overvinder man denne fare, hører man virkeligt modsætningen, så vil den følgende befriende tilbagevenden fra Dominanten til Tonika virke som en løsning på det af T-S stillede problem. Omvendt ville følgen T-D-S-T bringe problemet efter løsningen. (Oversat fra Riemann [1889] 1902, 33):<sup>10</sup>

Hverken benævnelserne tonika, subdominant, dominant eller ideen om, at kaden-  
cen I-IV-V-I er central i dur-mol-musikken, er enestående for funktionsteorien. Førstnævnte har siden Rameau (1726) indgået i enhver harmonisk teori, og sidstnævnte har siden slutningen af 1700-tallet (Koch 1782, 240-243; Weber 1817, 220-221) været fremhævet som den kadence, der "nødvendigvis" må benyttes, "når Tonearten skal

8 „Die Parallelklänge und Leittonwechselklänge sind also sämtlich zu erklären als durch Einstellung eines melodischen Nachbartones statt eines Akkordtones entstandene Nebenformen der Harmonien.“

9 Den duale teori tolker mol som en omvendt af dur. Se f.eks. Riemann (1912).

10 "[D]er Tonika zuerst das gegensätzliche Element der Subdominante zu hören: überwindet man diese Gefahr, hört man wirklich den Gegensatz, so wird der folgende befriedigende Rückgang von der Dominante zur Tonika wie eine Lösung des durch die Folge T-S gestellte Problems wirken. Umgekehrt würde die Folge T-D-S-T das Problem nach der Lösung bringen."

fremtræde klart og tydelig”.<sup>11</sup> Nej, det særlige i funktionsteoriens hypotese er hverken akkordbenævnelserne eller I-IV-V-I kadencen i sig selv. Det, der skiller funktionsteori fra de øvrige dur-mol-teorier, er koblingen af følgende to antagelser:

- 1 Kadencens logik regulerer hele det harmoniske forløb (Riemann 1872, 281).
- 2 Enhver af kadencens tre funktioner kan repræsenteres af en biakkord.

Hoved- og biakkord ”kan træde i stedet for hinanden” (Riemann [1887] 1912, 94). Når en biakkord træder i stedet for en hovedakkord er den ”ikke noget principielt anderledes, men blot en *stedfortræder* eller en *formidler*” (Riemann [1890] 1906, 73, mine kursiveringer).<sup>12</sup> Bemærk de to roller, Riemann her giver parallelakkorderne. De kan være *stedfortrædere* (stå i stedet for en hovedfunktion) eller *formidlere* (optræde i forlængelse af en hovedfunktion). Repræsentationsaspektet er centralt for Riemanns teori. Han fortæller direkte, at ”stedfortrædelse slet ikke kan undværes til forklaring af harmonifølgen” (Riemann [1887] 1912, 94).<sup>13</sup> ”Stedfortrædelse”, dvs. funktionsrepræsentation, kan foregå både på en hovedakkords over- og under-terts. I dur betegnes undertertsrepræsentation ’parallel’, og overtertsrepræsentation kalder Riemann ’ledetonevekselklang’. I mol er forholdet omvendt: parallel ligger over, ledetonevekselklang under.

Da akkordbevægelse dikteres af funktionsforløb og ikke paradigmatiske basprogressioner, såsom kvintspring, er der i Riemanns teori intet til hinder for, at to akkorde i kvintafstand (eksempelvis progressionen VI-III tolket som Tp-Tlv) kan udtrykke én og samme funktion (Riemann 1906, 100-101).

Biakkorderne kan alt efter deres fordobling have forskellig grad af selvstændighed. En grundtonefordoblet biakkord anses for mere selvstændig end en tertsfordoblet, der betragtes som ren akkord*modifikation* (’skinkonsonans’). Men de becfres ens og *begge akkorders raison d’être er deres repræsentation af den hovedklang*, der angives af deres præfiks, hvorfor det med Riemanns ord er både ”lovligt og almindeligt at behandle dem på samme måde som de hovedklange, de *repræsenterer*” (min kursiv, oversat fra Riemann 1906, 95<sup>14</sup>)

- 11 Uddrag af en senere, ofte refereret, definition af Ernst Richter ([1853] 1860, 10): „Bei diesen drei unmittelbar zu einander gehörenden Akkorden ist noch zu bemerken, dass ihre Töne die sämtlichen Töne der Tonleiter enthalten; dass sie die Grundzüge des Tonart bilden, und dass sie in der Praxis am häufigsten benutzt werden und benutzt werden müssen, wenn die Tonart selbst sich klar und deutlich darstellen soll.“
- 12 Citatet følger en glædelig konstatering, af de mange harmoniseringsmuligheder, biakkordrepræsentationerne åbner op for: ”so vermannigfaltigen sich die Wege, die uns für die Harmonisierung zu Gebote stehen, bereits sehr, ohne daß wir darum die Beziehung auf je drei Hauptklänge in jeder Tonart aufgeben. Denn ein Parallelklang ist uns nichts prinzipiell anderes, sondern nur ein Stellvertreter oder Vermittler” (Riemann [1890] 1906, 73).
- 13 Jeg bringer her citatet i kontekst: ”Die Verwandtschaft der im Verhältnis des Leittonwechsels stehenden Klänge ist [ ] eine so frappante, daß die Einsicht gar von der Hand zu weisen, ist, daß auch sie ähnlich wie die im Verhältnis des Terzwechsels stehenden Parallelklänge *für einander eintreten können*. Wir werden Fälle kennen lernen, wo diese zweite Art der *Stellvertretung* für die Erklärung der Wirkung der Harmoniefolgen gar nicht zu entbehren ist (z.B. beim gemeinen Trugschluß in Moll)” (min kursiv, Riemann [1887] 1912, 94).
- 14 „Es ist ebenso statthaft und üblich, dieselben durchaus im Sinne der Hauptklänge, welche sie vertreten, zu behandeln [ ]”

I 1966 beskriver Carl Dahlhaus denne repræsentationstanke: Alle skalaens akkorder udtrykker én af kun tre tonale funktioner. Biakkorderne repræsenterer de kadencefunktioner, trinteorien kun tilskriver hovedakkorderne:

Hugo Riemanns funktionsteori er et forsøg på at forklare den tonale sammenhæng mellem akkorder. Til grund for det indviklede system ligger det simple aksiom, at akkorder, der fremstiller en toneart kan reduceres til tre funktioner – Tonika, Dominant og Subdominant – og at grunden til det slægtskab, der består mellem akkorderne som akkorder – og ikke blot som resultatet af deres stemmeføring – er at søge i de funktioner, der repræsenteres af akkorderne. (oversat fra Dahlhaus 1966, 93)<sup>15</sup>

Teoriens aksiom er altså "at akkorder [ ] kan reduceres til tre funktioner." Funktions-teorien er en hypotese, der bygger på aksiomet om, at biakkorderne forstås som repræsentanter for hovedakkorderne.

Funktionsteorien er en *repræsentations*-teori.

### *Opdelingen af biakkorderne*

Første dansksprogede skriftlige omtale af Riemanns teori, jeg har fundet, er Peder Grams to artikler fra henholdsvis 1922 og 1924, som begge demonstrerer en stor indsigt i stoffet. Dertil kommer eksistensen af Heerups magisterkonferens fra 1928, der gennemgår Riemanns udvikling og opridser hele hans omfattende teorikonstruktion (Høffding 1973, 147-160). Og som også – om end i forbindelse med en kritik – pointerer, at repræsentationstanken, Riemanns krav om at enhver klang "kan indpasses under et af de tre funktionsbegreber, [ ] er hans læres fundamentale antagelse" (Heerup, citeret efter Høffding 1973, 158).

Da Høffding i 1933 introducerer den Riemannske becifring i en praktisk harmonilære, vælger han at se bort fra alt dette. I lighed med andre teoretikere (Schreyer [1903] 1924; Schmitz [1911] 1917) overtager han kun Riemanns parallelbegreb og udelader den repræsentationsmulighed, som begrebet 'ledetonevekselklang'<sup>16</sup> tilbyder. Overtagelsen af becifringen skyldes ikke et ønske om at formidle en særlig Riemannsk teori. Nej, grunden er en anden:

Praktiske Grunde har [ ] medført at jeg har bevaret de vigtigste af Funktions-teoriens Akkordtegn; disse Tegn er særdeles udbredte og udmærket anvendelige, naar det gælder at vise harmonisk Sammenhæng (Høffding 1933, 5).

15 „Die Funktionstheorie Hugo Riemanns ist ein Versuch, den tonalen Zusammenhang zwischen Akkorden zu erklären. Dem verwickelten System liegt das einfache Axiom zugrunde, daß Akkorde, die eine Tonart darstellen, auf drei Funktionen – Tonika, Dominante und Subdominante – reduziert werden können und daß der Grund der Beziehungen, die zwischen Akkorden als Akkorden – und nicht als bloßen Resultaten der Stimmführung – bestehen, in den Funktionen zu suchen sei, die durch die Akkorde repräsentiert werden.“

16 Begrebet blev siden af Grabner (1923, 29) omdøbt til 'gegenparallel' som i Sverige hos Göransson ([1946] 1947, 15) blev til 'kontraparallel'. Grabner (1923, 19) konstaterer med beklagelse tendensen til fravælgelse af ledetonevekselklangsbegrebet.

Brugen er funderet i praktiske og pædagogiske overvejelser, ikke en fundamental tilslutning til Riemanns antagelse af harmoniske funktioner:

Den forskellige Betydning *Begrebet Funktion* har faaet, siden Hugo Riemann fremsatte det, har faaet mig til at undgaa det. (Høffding, 1933, 4)

Høffdings teori er *ikke* en funktionsteori. Høffdings reservation overfor begrebet viser sig at bunde i en noget anden opfattelse, end den repræsentationsaksiomet udtrykker. I stedet for et *repræsentations*-aksiom sætter Høffding et *variations*-aksiom:

Al Harmonifølge maa for at føles sammenhængende i større eller mindre Grad minde om den tonale Kadence; man kan ligefrem sige at al harmonisk Opbygning er en Variation af den tonale Kadence. (Høffding, 1933, 33-34)

Begrebet om variation af den tonale kadence afspejles i Høffdings måde at omtale biakkorderne. Biakkorderne forstås som udøvere af to forskellige roller. Riemanns betydningsneutrale distinktion mellem grundtone- og tertsfordoblede biakkorder erstattes af begreberne 'parallel' og 'stedfortræder'<sup>17</sup>. Stedfortræderne er de tertsfordoblede som i og med, at deres fordoblede terts er hovedakkordens grundtone, altid repræsenterer akkorden beliggende en terts højere:

Ved *Stedfortræderakkorder* for *Hovedakkorder* forstaar man de Akkorder, der indeholder Hovedakkordens to vigtigste Toner nemlig Grundtone og Terts, og hvor Hovedakkordens Grundtone dominerer (fordobles). (Høffding 1933, 92-93)

De grundtonefordoblede biakkorder kaldes paralleller, og de ligger i dur *under* og i mol *over* hovedakkorderne. Men de *repræsenterer* ikke hovedakkorderne på samme måde som stedfortræderne. De optræder snarere som en slags ambassadører for parallel-tonearten:

C-Dur og a-Moll kaldes parallelle Tonearter fordi de indeholder samme Akkorder blot er Forholdene forrykket, saaledes at hvad der i Dur er en Durtreklang er i Moll en Moltreklang (ren Moll) og omvendt. Naar vi derfor i Dur anvender en Akkord, der i Moll er Tonica kalder vi den her *Tonicaparallel* betegnet Tp, og omvendt, anvender vi i Moll en Akkord der i Dur er Tonica kalder vi den her *Tonica-parallel* betegnet °Tp, tilsvarende er S i Dur °Sp i Moll, D er °Dp og omvendt. (Høffding 1933, 90-91)

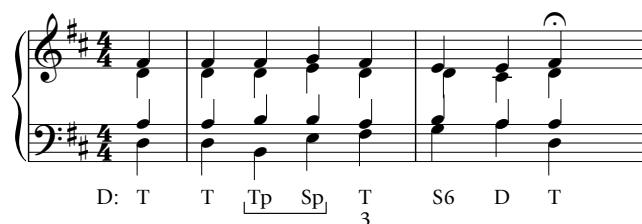
Der siges intet om, at parallelakkorden *repræsenterer* den akkord, dens præfiks peger tilbage til. Der er snarere tale om, at akkorder indenfor paralleltonearten bevæger sig i en, hvad Høffding selv senere kalder "afskygning af forholdet mellem hovedakkorderne" (Høffding 1976, 138). Jeg vil sige, at de opfører sig *analogt* til hovedakkorderne. Den "variation af kadencen", som Høffding omtaler, kan altså effektueres på *to* måder:

17 Høffding, Westergaard og flere andre noterer dette som et skråtstillet T. Jeg benytter konsekvent becifringen 'Ts', da den i sin sammenstilling af et præfiks, der angiver hovedfunktion, og et suffiks, der angiver relationen til hovedfunktionen, dermed får samme struktur som de øvrige biakkordbetegnelser.

- 1 Ved at en hovedakkord erstattes af sin stedfortræder
- 2 Ved at to biakkorder udfører en bevægelse der er analog til to hovedakkorders bevægelse.

Når Høffding finder funktionsbecifringen pædagogisk, er det fordi, den tydeligt viser, hvorledes parallelakkorders indbyrdes relationer svarer til hovedakkordernes. Høffding kalder ligefrem parallelakkordernes bevægelse for *parallelkadence* (Høffding 1933, 90). Et begreb, der ganske vist kun er meningsfuldt for mols paralleltoneart, da durs paralleltoneart, som jo er mol, ville kræve en forhøjelse af Dp's terts for at den rettelig ville kunne forstås som 'paralleltoneartens dominant'. Det skal da også forstås som "et teoretisk begreb" (Høffding 1976, 128). Man "bruger, sjældent Parallelkadencen som Helhed, men mere dens Hel- og Halvslutninger" (Høffding 1933, 92).

Et sådan typisk uddrag af parallelkadencen demonstrerer Høffding i 1976 (side 126) med følgende vending:



Figur 1: Indslag af analog parallelbevægelse

Her ser vi to grundtonefordoblede biakkorder, Tp-Sp, indskudt i kadenceprogressionen T-T<sub>3</sub>-S-D. Var de becifret med romertal, VI-II, ville den "afskygning", deres bevægelse repræsenterer i forhold til bevægelsen I-IV, ikke træde frem overhovedet. Funktionsbecifringen tydeliggør, at der er tale om et indslag af paralleltoneartens S-T. Funktionsbecifringen gør at "Sammenhængen mellem Biakkorderne (Parallelakkorderne) vises på samme Maade, som Tilfældet [er] med Hovedakkorderne" (Høffding 1933, 5).

Høffding deler altså biakkorderne i to grupper hver med sin opgave: De analoge eller "afskyggende" paralleller og de repræsenterende stedfortrædere. I 1976 udvider han sin becifring betydeligt, således at man også kan betegne en stedfortrædende overtertsrepræsentation; og han indfører betegnelser, der skelner mellem tertsvis og sekundvis fortsættelse af en Riemannsk "formidler", altså en biakkord indført på ubetonet taktslag umiddelbart efter sin hovedakkord. Men den fundamentale todeling er fastholdt.

Parallerne repræsenterer ikke hovedfunktioner, men optræder som indslag af paralleltoneart. Således må:

a-mol akkorden i C-dur betegnes som Tp hvis den har sine kvintbeslægtede akkorder foran sig eller efter sig (Dp og Sp), eller hvis den har sin *parentesdominant*<sup>18</sup> foran sig eller bag sig (altså i C-dur en E-dur akkord). (Høffding 1976, 143)

18 Høffdings betegnelse for 'bidominant'. Denne tilføjelse til 1933s beskrivelse kan tilskrives bemærkninger, Hamburger kommer med i 1951.



Heroverfor har vi de repræsenterende biakkorder. Efter at have gennemgået en lang række forskellige betegnelser ender Høffding med at foreslå det hele reduceret til blot "T":

Hvad vi har betegnet som  $T$ ,  $[ ]$   $T_m$  og  $T_f$   $[ ]$  kan man sammenfatte under benævnelsen *T-repræsentant* med akkordtegnet "T". (min kursiv, Høffding 1976, 143)

Med afsæt i hans kadencebeskrivelse kunne man sige, at Høffding ikke er repræsentationsteoretiker, men *variations*-teoretiker. Variationen sker gennem repræsentation og analogidannelse. Biakkordens rolle er defineret af dens fordobling. Er akkorden tertsfordoblet, er den stedfortræder, er den grundtonefordoblet, er den parallel. Skønt Høffding i 1933 næsten udelukkende illustrerer stedfortræderen gennem skuffende kadencer, er den ikke *defineret* af denne kadencemæssige position, hvilket udvidelsen af betegnelserne i 1976 til fulde demonstrerer.

Opdelingen af biakkorderne i to forskellige typer, de analogidannende paralleller og de repræsenterende stedfortrædere, forbliver et udelukkende dansk fænomen. Tyskland og Sverige klarer sig fint med kun at benytte de Grabnerske symboler 'parallel' og 'gegenparallel' (som på svensk er blevet til 'kontraparallel'). Norsk litteraturs becifring er en anden end den tysk/svenske. I Norge annekterer man en becifring Hamburger introducerer i 1951, og det alene medfører i første omgang en klarhed i begrebsbruget. Men også her ender forfattere som Øien (1975) og Tveit (1984) med helt at udelade parallelbetegnelsen.

Jeg vil gennemgå dansk teoris skiftende beskrivelser af de to typer biakkorder separat. Da Høffdings omdannelse af 'funktionsteori' til 'variationsteori' først reaktiveres med Westergaard i 1961, vil jeg begynde med de forfattere, der, tro imod det Riemannske repræsentationsaksiom, fokuserede på akkordernes repræsenterende 'stedfortræder'-rolle.

### Stedfortræder

Modsat Høffding, der overtog Riemanns becifring men ikke hans teoris grundaksiom, overtog Høffdings umiddelbare efterfølgere alle repræsentationsaksiomet, men ikke alle funktionsbecifringen. Den første udgivelse efter Høffding, Hamburger og Godske-Nielsens *Harmonilære* fra 1939<sup>19</sup> kan med sit brug af romertalsbecifring umiddelbart synes tættere knyttet til fremstillinger som Halms ([1900] 1905), Louis og Thuilles ([1907] 1913) og Mersmanns (1926) end til funktionsbecifrede fremstillinger som Riemanns og Grabners. Og dog præsenteres repræsentationsaksiomet éntydigt, klart og enkelt: "Bitreklangenens Opgave er [...], som i det hele taget i harmonisk Musik, at fungere som Stedfortrædere for Hovedtreklange" (Hamburger og Godske-Nielsen [1939] 1948, 129).

Den følges få år senere, 1942, op af **Herbert Rosenbergs** generelle indførelse i musikkens terminologier, hvor alene de begreber, hvormed biakkorderne betegnes, afspejler funktionsteoriens repræsentationstanke: Han fortæller, at en akkord bygget

19 Jeg citerer fra 1948-udgaven.

på tertsen under subdominanten kaldes *Subdominantundertertsstedfortræder*, og at subdominanten ligeledes har en overtertsrepræsentant, den, som han skriver, "ikke mindre tungebrækkende – *Subdominantovertertsstedfortræder*." (Rosenberg 1942, 56)

**Peder Grams** *Analytisk Harmonilære* fra 1947 overtager, som den eneste danske teoretiker, fuldstændigt Riemanns begrebsapparat: Durs undertertsrepræsentation kaldes 'parallel', overtertsrepræsentationen 'ledetonevekselklang'. At der er tale om repræsentationer, er han eksplicit omkring: "[E]nhver Klang [kan] føres tilbage til kun tre Klange, en Tonikaklang, en Over- og en Underdominant" (Gram 1947, 10).

Med dette menes der "at Biklangene kan indtræde i Stedet for Hovedklangene i Kadencen, idet en hovedklang i givet Tilfælde kan erstattes af de Biklange, med hvilken den har to af Treklangens tre Toner fælles, medens den tredje da opfattes som "*Vikar-tone*" for Hovedklangens manglende Tone" (Gram 1947, 35).

**Povl Hamburger** udgiver i 1951 sin *Harmonisk Analyse* angiveligt som et supplement til sin og Godske-Nielsens tidligere *Harmonilære*. Dens mange nytolkninger kombineret med en grundlægende afvisning af romertalsbecifringen får den imidlertid til snarere at fremstå som et *korrektiv*. Formuleringen af funktionsteoriens grundpræmis er dog fastholdt: Funktionslæren, som han kalder den, går ud "på at alle klange (frasen fænomener som gennemgangsakkorder, parallel akkordik o.l.) i et på harmonisk grund opbygget musikstykke kan føres tilbage til en af tre funktioner: tonika, dominant og subdominant" (Hamburger 1951, 10).

Ikke kun den tidligere bog kritiseres. Nok så vigtig er kritikken af *parallelbegrebet*. Den grunder sig på begrebets ophav i en dual teori, hvor alt, der sker i mol, forstås som en omvendning af dur. Parallellerne, der i dur ligger på undertertsen, ligger derfor i mol på overtertsen. Resultatet er, at to identiske progressioner må becifres forskelligt. Hamburger illustrerer med progressionen I-VI-IV-V, der noteret med romertal er identisk i dur og mol, men som funktionsteoriens parallelbegreb måtte udtrykke som henholdsvis T-Tp-S-D (dur) og T-Sp-S-D (mol). Sjettetrinnets (markeret 'NB' i figur 2) tonale funktion skifter afhængigt af tonearten, skønt bevægelsen er den samme:



Figur 2: Paralleltolkelsernes forskellige tolkning af samme progression

Indførelsen af begrebet "ledetonevekselklang",<sup>20</sup> som Gram benytter og som ville kunne angive molsjettetrinnets tonikalitet, løser tydeligvis ikke den dualistiske side af problemet. Hamburger konkluderer:

20 Som Hamburger er bekendt med (Hamburger 1951, 23).

Det rimeligste vil [ ] være [ ] at opgive parallelbegrebet og i stedet lægge vægten på det, som her er mediantklangenes væsen – *stedfortræderforholdet* til de tre funktioner. Det foreslås derfor at betegne undermediantklange ved et s (f.eks. Ts = T-undertertsstedfortræder) og overmediantklange ved et m (f.eks. Sm = S-overtertsstedfortræder). (Hamburger 1951, 14-15)

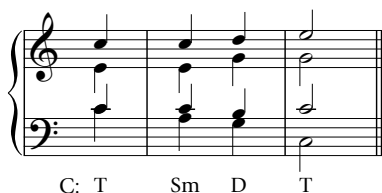
Riemanns distinktion mellem biakkordernes 'stedfortrædende' og 'formidlende' (med Hamburgers termer: *repræsenterende* og *afledte*) funktion genoptages og udfoldes. Hvorvidt en akkord er det ene eller det andet, afhænger ikke hos Hamburger – som hos Høffding – af dens fordobling, men af den betoning akkorden falder på. På betonet slag har akkorden *repræsenterende* (det, der senere skal kaldes *stedfortrædende*) funktion, på ubetonet *afledende*. Hamburger illustrerer bl.a. med vendingen I-VI, hvor VI som ubetonet tolkes tonikalt, men som betonet tolkes subdominantisk. Ligesom Riemann betegner han begge akkordroller med én og samme becifring:

Hvorvidt en given biklang skal fortolkes som over- eller som undermediant må, som de ovenfor anførte eksempler viser, afgøres ud fra sammenhængen. Af betydning er imidlertid også den *taktmæssige* placering. I følgende eksempel er den anden – *ubetonet* anbragte – akkord klart afledning af den foranstående T-akkord (som mellemed til den efterfølgende S6-akkord):



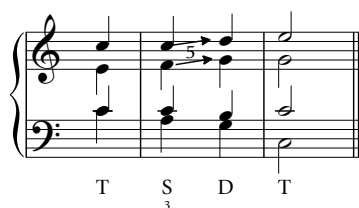
Figur 3: Hamburgers eksemplificering af at VI på ubetonet er tonika.

Derimod er i følgende eksempel den samme akkord – *betonet* anbragt – ligeså klart subdominantisk:



Figur 4: Hamburgers eksemplificering af, at VI på betonet er subdominantisk

Nemlig som variant af følgende (ved kvintparallellerne) uanvendelige harmonisering.



Figur 5: Angivelse af de parallelle kvinter man undgår ved brugen af Sm. (Hamburger 1951, 22-24)

Det er den metriske placering, der afgør hvorvidt en given biakkord tolkes som repræsenterende eller som afledt. Am-akkorden høres i kraft af sin betonede placering som stedfortræder for en subdominantseksakkord og ikke som tonikaafledning. Bemærk sekstakkorden! For skønt han ikke italesætter det, er det gennemgående i Hamburgers overmedianteleksempler, at overmedianen træder i stedet for sekstakkord. Overmedianer kan altså tolkes som sekstakkordstedfortrædere.<sup>21</sup>

Med udgivelsen af **Svend Westergaards** *Harmonilære* fra 1961, lægges grunden til moderne dansk harmonisk teori. Westergaard ignorerer Høffdings eksplicitte afstandtagen fra funktionsbegrebet og overser hermed også, at Høffdings teori *ikke* i sit grundaksiom var en funktionsteori. Westergaard mener i hvert fald, at den teori, han nu præsenterer, er en funktionsteori. Som én af de få danske fremstillinger omtaler han sit metié som en "funktionsteori" (Westergaard 1961, 26) og opruller en terminologi og tilgang til stoffet, der på én og samme tid synes i forlængelse af Høffding og Hamburger: Stedfortræderbegrebet – og dermed den repræsenterende rolle – betones kraftigt og suppleres med en becifring for den *aflednings*-rolle (Westergaard 1961, 37) som Riemann og Hamburger kun nævnte i brødteksten. Westergaard eksemplificerer imidlertid udelukkende tonikaafledning og subdominantaafledning, mens begrebet 'dominantaafledning' overhovedet ikke optræder, hverken ved navns nævnelse eller gennem eksempler!

Med introduktionen af afledningsbegrebet gør Westergaard endegyldigt dansk funktionsteori *progressionel*! Den bliver en teori, der ikke blot tolker hvilken hovedfunktion i et paradigmatiske kadenceforløb en given biakkord på et givet tidspunkt repræsenterer, men som opererer med *forskellige* progressionsbetingede *tolkninger af samme* hovedfunktionsrepræsentationer. Fra Westergaards *Harmonilære* og frem udfolder hovedparten af dansk teori sig nu som en 'progressionsteori'.<sup>22</sup> Modsat tysk, svensk og norsk teoris rent relationelle teoriversion.

21 Hvilket er præcis, hvad man mange år senere finder hos den norske teoretiker Bekkevold ([1976] 1992, 103) hvor det fremsættes som en grundregel: "Vi nevnte i forrige avsnitt at det er *overmedianene* vi bruker som stedfortrædere til sekstakkorder, mens undermedianene bliver brukt som stedfortrædere for grunnstillingsakkorder."

22 I et appendix, der indekserer de forskellige retninger indenfor funktionsteori, rubricerer Kirkegaard-Larsen (2017, 124) da også denne version som "Progressional function concept", og fortæller, at "Most Danish theory after Westergaard 1961 is in essence progressional" (Kirkegaard-Larsen 2017, 125).

Men den progressionelle tænkning kommer hos Westergaard til tendentielt at indsnævre stedfortræderbegrebet. Fra at være defineret af enten fordobling (Høffding) eller metrisk placering (Hamburger) defineres stedfortræderen nu som primært – stadig kun *primært* – knyttet til *progressionen* V-VI i den skuffende kadence. Det er i beskrivelsen heraf, at begrebet overhovedet introduceres:

Denne sidste virkning kaldes en skuffende slutning, og treklangen, som træder i stedet for T, kaldes T-stedfortræder. (Westergaard 1961, 34)

Westergaard udvider begrebet en smule længere fremme:

Stedfortræderbegrebet fremtræder *tydeligst* i den skuffende kadence. Men svarende til tidligere eksempler på parallellismer efterlignes også T – virkningen, således at enhver treklangs funktion kan varetages af treklangen tertsen under. (min kursiv, Westergaard 1961, 34)

Den skuffende kadence er stadig ikke det *eneste* sted, man kan finde stedfortrædere. Det er stadig blot det sted den træder *tydeligst* frem. At der findes andre stedfortrædere end dem tilknyttet skuffende kadence, kommer frem i beskrivelse af en modulationsgang og en dominantstedfortræder i mol. Her er det ikke etableringen af en "skuffende kadence" men akkordens egen virkning, der foranlediger stedfortrædertolkningen. Om dominantstedfortræderen hedder det, at "den har [ ] en utvivlsom dominantisk, spændt funktion" (Westergaard 1961, 35). Fordi den *virker* som dominant høres den som stedfortræder for dominant. Han fremmaner derudover den Riemannske 'skin-konsonans'-definition, *seksten i stedet for kvint*:

I øvrigt ligger denne specielle stedfortræder [ ] ikke med sin "stedfortrædende" tone (f'et, der erstatter D's kvint:e) i bassen, men med den oprindelige treklangs grundtone som bastone. (Westergaard 1961, 35)



Figur 6: Westergaards eksemplificering af dominantens stedfortræder

Som man kan se af eksemplet<sup>23</sup> ovenfor (Westergaard 1961, nodehæfte 10) er der tale om en regelret kadence med en dominantakkord, der måske kunne beskrives bedre som en D<sup>6</sup>: En dominant med sekst i stedet for kvint.

23 Som er t.7-8 fra satsen 'Volkliedchen' fra R. Schumanns opus 68.

I nedenstående eksempel<sup>24</sup> ses en A<sup>b</sup>-dur akkord, der tolkes som tonikastedfortræder uden at være del af en skuffende kadence. Den indtræder som subdominant i Es-dur, men høres af Westergaard som en repræsentant for den tonika, halvslutningen i c-mol lader ane. Dens stedfortræderfunktion er betinget af en anden tonal sammenhæng end den skuffende kadence.



Figur 7: Westergaards eksempel på tonikastedfortræder, der *ikke* indgår i skuffende kadence

I argumentationen for subdominantens stedfortræderrolle forlades den Riemannske tolkning, og det funktionsteoridefinerende repræsentationsaksiom, som ovenstående eksempler ellers er udtryk for. Og som de foregående forfattere efter Høffding bekendte sig til. I stedet for at forstå andettrinnets som en stedfortræder for subdominanten, fordi den på fjerdetrinnets plads i kadencen har, hvad man med en parafrase af dominantstedfortræderbeskrivelsen kunne kalde, en "utvivlsom subdominantisk funktion", er det vendingens *parallelisme* med den skuffende kadences tonikastedfortræder, der betones:

Ligesom (D7) – S er en parallelisme til D7-T, eller lån fra tonearten i C-Dur's kadence over i G-Dur, så er (D7)- S et lån af C-Dur's skuffende kadence: D<sub>7</sub>-T. (Westergaard 1961, 33-34)

Og hermed afslører Westergaard sig som en Høffdingsk variationsteoretiker. Ja, endda én, hvis fokus i højere grad end Høffdings er på de kadencemæssige analogidannelser. Udover som Høffding at være *analogist* er Westergaard også *parallellist*. Analogitænkningen er den, der siger at to biakkorder i kvintvis bevægelse opfører sig *analogt* til to hovedakkorder, og derfor betegnes som 'parallelle'. Parallelismetænkningen udsiger, at stedfortrædere kun optræder i vendinger parallelle med den skuffende kadence. Westergaard er som allerede understreget ikke éntydig parallellist. Han eksemplificerer stedfortræderfunktioner som optræder uafhængigt af den skuffende kadence (se figur 6 og 7). Men idet subdominantstedfortræderen defineres 'parallellistisk' (den optræder i en vending parallel med den, tonikastedfortræderen *typisk* optræder i) og ikke 'repræsentativt' (den varetager subdominantens rolle) tipper fokus fra 'repræsentation' til 'akkordsammenhørighed'. Westergaard forklarer da også:

24 Westergaard (1961, 120) angiver som kilde: J. S. Bach, Choralgesänge 1769.

Funktionsteorien og dens akkordtegn går jo nemlig ud på at vise, hvorledes størsteparten af det harmoniske system udspringer af en bestemt fornemmelse for akkordsamhørighed som vi finder klart udtrykt i kadencen. (Westergaard 1961, 26-27)

I og med, at Westergaard *ikke* definerer sin position ud fra repræsentationsaksiomet grundtanke om – som Hamburger formulerede det – “at alle klange [ ] i et på harmonisk grund opbygget musikstykke kan føres tilbage til en af tre funktioner: tonika, dominant og subdominant” (Hamburger 1951, 10), er han – ud fra de ovenfor opstillede kriterier – dybest set slet ikke funktionsteoretiker. Westergaards teori er en analogi-teori udbygget med et parallellismebegreb, hvis fundament er den Høffding-ske betoning af “variation af kadencen”. Kadencen er et *grundmønster*, som kan optræde i forskellige former. Dels kan “hovedfunktionerne inden for et mønster som kadencens [ ] udtrykkes i forskellig skikkelse og styrkegrad. Dels [kan] “detailmønstrene” kombineres til større og større enheder” (Westergaard 1961, 12). Endelig er de harmoniske progressioner *udenfor* kadencen bestemt af kadencens “akkordsamhørighed.”

Westergaards fremstilling markerer et knudepunkt i dansk teori. Skønt senere teoretikere igen eksplicit hævder at bekende sig til repræsentationsaksiomet, hænger parallellismetænkningen ved. Dette afslører sig fremover i definitionen af stedfortræderbegrebet. For en repræsentationsteoretiker angiver begrebet ‘stedfortræder’ en hovedfunktionsrepræsentation: Indgår andentrinsakkordens i kadencen på fjerdetrinsakkordens plads *repræsenterer den subdominanten som stedfortræder*; optræder tredje-trinnet som sekstakkord, og dermed virker dominantisk, så *repræsenterer det dominanten som stedfortræder*. Det sted, sjette-trinnet normalt kan opleves som tonikastedfortræder (Westergaard selv eksemplificerede andre muligheder), er i den skuffende kadence. Her repræsenterer sjette-trinnet tonika som stedfortræder.

Der er nu tre positioner at holde styr på. Tre positioner, der skal vise sig at optræde i forskellige blandinger.

- 1 Repræsentationsaksiomet: Hovedakkorder *repræsenteres* af de biakkorder, der kan høres som udførende samme rolle (funktion) som den repræsenterede hovedakkord.
- 2 Analogiaksiomet: Kvintvist førte biakkorder udfører bevægelser *analoge* til hovedakkordernes.
- 3 Parallellaksiomet: Stedfortræderbegrebet er defineret af en harmonibevægelse *parallel* til den skuffende kadence.

De teoretikere, der – som Høffding og Westergaard – definerer teorien som baseret på kadence*variationer*, eller forskellige kadencemønstre, kunne man betegne *analogister*. De, der – som Hamburger, Gram og Rosenberg – definerer teorien gennem repræsentationstanken, kunne kaldes *repræsentationister*. Den stedfortræderdefinition parallellaksiomet tilbyder (‘parallellisternes’) kan forstås som en udbyggelse af analogiaksiomet, men strider i sin essens imod en repræsentativ fremstilling. Ikke desto mindre



skal vi se den optræde også hos teoretikere<sup>25</sup>, der ellers definerer deres position repræsentationistisk.

Lad mig gentage forskellen på den repræsentationistiske og den parallellistiske stedfortræderforklaring:

For repræsentationister er den skuffende kadence kun et *eksempel* på en stedfortræder. Stedfortrædere kaldes alle akkorder, der træder i stedet for en hovedfunktion, dvs. udfører dennes rolle.

For parallellisterne er stedfortræderbegrebet ikke knyttet til den repræsenterende akkord, men til den progression, hvori egentlig kun tonika kan optræde<sup>26</sup>, nemlig den skuffende kadence. Det er altså *progressionen* V-VI, og ikke det repræsenterende sjette-trin i sig selv, som parallellisterne forstår definerende for begrebet 'stedfortræder'. Biakkorder, der udfører hovedakkordernes rolle *uden* at indgå i en progression parallel til den skuffende kadence er i denne tolkning slet ikke stedfortrædere.

Men hvad er de så?

At parallelismetolkningen er uforenelig med en erklæret tilslutning til et rent repræsentationsaksiom, afslører sig i tolkningen af subdominantstedfortræderen. For en parallellist er det andettrin, der ikke efterfølger førstetrinnet i en parallelisme til den skuffende kadence, slet ingen subdominantrepræsentant. Teorier af denne observans er derfor nødsaget til at finde et andet symbol til at betegne det andettrin, der uden at efterfølge en tonika dog bevæger sig til dominanten og derfor udfører en typisk subdominantisk rolle. Disse teorier kalder med et begreb fra analogisterne andettrinnet 'Sp', hvilket dog også fra et analogisynspunkt er meningsløst, da en enkelt akkord ikke udfører nogen analog bevægelse.

Skønt Westergaard altså er ophavsmand til en faldgrube, falder han ikke selv i den: Betegnelsen 'Sp' optræder hos ham kun som del af parallellparret Tp-Sp, eller efter sin egen dominant. Westergaard holder sin teori konsistent igennem sin progressionelle definition af samtlige biakkorders roller, samt en åben udogmatisk tilgang til de harmoniske fænomener<sup>27</sup>, der jo bl.a. tillod ham at inkludere begrebet 'dominantstedfortræder'.

**Thomas Alvads** *Elementær Funktionsharmonik* er første udgivelse efter Westergaards. Han anfører, at hvad funktionstegn angår, har han "af praktiske grunde anvendt de almindeligt brugte" (Alvad 1967, 3), og disse synes at placere ham som 'repræsentationsteoretiker': Udover begrebet 'stedfortræder' er hans terminologi dog alt andet end "almindelig brugt". Den indeholder begreber som 'afvekslingsakkord' (et begreb for en biakkord, der på ubetonet slag følger sin hovedakkord) og 'stemmeføringsakkord' (Alvad 1967, 32), (et begreb, der kunne dække den Am, som Hamburger tolkede som Tm for at undgå parallelle kvinter). Begge udmærkede begreber, som jeg dog ikke har fundet i andre fremstillinger. Beskrivelsen af den skuffende kadence viser ham endegyldigt som repræsentationsteoretiker. Bemærk det lille "her", der gør beskrivelsen til et *eksempel* og ikke en definition: "VI er her T-stedfortræder, Ts" (Alvad 1967, 32).

25 Som vi skal se det hos Lauesen ([2003] 2013, 64).

26 Begrebet "skuffende kadence" giver kun mening i forbindelse med en forventet tonika.

27 Hvilket særlig kommer frem i hans indgående diskussion af andentrinsakkordens funktionelle status (Westergaard 1961, 42-44).

Biakkorderne kan nemlig "i forskellige situationer [...] have forskellig stedfortræderfunktion" (32).

Vi er nu oppe på fire forfattere, der viderefører det Riemannske repræsentationsidiom, imod én, der entydigt *ikke* gør det (Høffding) og én (Westergaard), der med sit 'progressions-idiom' balancerer mellem repræsentationsfokus, som det kommer til udtryk i bl.a. dominantstedfortrædertolkningen, og analogifokusset, som det kommer til udtryk i betegnelsen af parvise biakkorder<sup>28</sup> samt den parallellistiske subdominantstedfortrædertolkning.

Den fremstilling **Theresa Waskowska Larsen** og **Jan Maegaard** udgiver i 1981<sup>29</sup> undlader demonstrativt at udtale sig om hvorvidt biakkordernes inddragelse i de harmoniske progressioner skal forstås rent *repræsentativt* eller *analogt*. Fraværet af en sådan "grundpositionsmarkering" opvejes dog i nogen grad af en detaljeret beskrivelse af de to roller, Høffding og Westergaard har etableret for biakkorderne. Skal man dømme efter udfoldelsen af stedfortræderbegrebet, er udgangspunktet repræsentationsaksiomet. Nedenstående citat omhandler den skuffende kadence. Men den er kun et eksempel:

Det funktionsharmoniske synspunkt går ud på, at [...] akkorden [...] repræsenterer en tonicaklang, hvor kvinten er udskiftet med seksten, og at denne *tonicastedfortræder* også kan optræde i andre sammenhænge end som opløsningsakkord i den skuffende slutning og endvidere at enhver akkord, hvadenten den optræder med hoved- eller parallelfunktion, har sin stedfortræder. Denne dannes under alle omstændigheder ved at kvinten udskiftes med oversekunden inden for den skala, der definerer tonaliteten. (Larsen og Maegaard 1981, 29-30)<sup>30</sup>

Enhver akkord har sin stedfortræder. Stedfortræderen defineres på Riemannsk vis gennem udskiftningen en hovedfunktions kvint med den skalaegne sekst. Bemærk, at Larsen og Maegaard definerer seksten som skalaegen. Hermed er stedfortræderbegrebet ikke bare eksplicit tildelt en rolle langt ud over den skuffende kadence. Mols formidskede andetrinsakkord kan nu forstås som stedfortræder for mols fjerdetrin.<sup>31</sup> Og at tredjetrins sekstakkord kan fungere som dominantens stedfortræder ekspliciteres også (Larsen og Maegaard 1981, 51).

28 Som det skal beskrives under afsnittet "Parallelakkorderne".

29 Jeg ignorerer her Joensen (1972), Brincker (1974) og Høffding (1976 og 1979). De to første skal jeg komme tilbage til, og de relevante aspekter af Høffdings bog er allerede er fremlagt i forbindelse med omtalen af hans første harmonilære.

30 Bemærk, at selv en så akademisk fremstilling, som Larsen og Maegaards *ikke* skriver *funktionsteoriens*, ja end ikke *funktionsanalysens*, men *funktionsharmonikkens*. Harmonikken har imidlertid ikke selv en mening eller en tolkning. Tolkningen må ligge i analysen, ja, i sidste instans i den teori, analysen laves på baggrund af. Harmonik har ikke synspunkter. At Larsen og Maegaard overser dette, er symptomatisk for dansk teori.

31 Maegaard selv trækker i 1989 lidt i land. Her gentager han, at "[n]årsomhelst en akkord meningsfuldt kan tydes [...] med sekst i stedet for kvint og med grundtone på den tilsyneladende terts – også uden at der er tale om en skuffende slutning – bør den analyseres som substitut og betegnes med det skråstillede symbol." Men tilføjer i forhold til den skuffende kadence, at "[b]etegnelsen giver i *reglen* kun mening, når resultatet er en dur- eller en mollklang" (min kursiv, 1989, 88).

Så alle tre funktioner kan repræsenteres via en stedfortræder. Kan alle tre funktioner repræsenteres via afledning?

Ligesom Westergaard nævner Larsen og Maegaard (1981) eksplicit både tonika og subdominant i deres omtale af afledningsbegrebet ("Foruden på tonica i begge tonekøn træffes afledningsakkorden hyppigt på subdomnanten i dur" (33)). Og ligesom Westergaard fortier de dominantfunktionens mulighed for at fortsættes til en afledning. Larsen og Maegaard (1981) afslutter dog afledningspræsentationen med det vage udsagn:

I øvrigt kan den principielt anvendes til svækket forlængelse af en hvilken som helst funktion, blot tertsfaldet ikke fører til formindsket treklang. (33)

Med "hvilken som helst funktion" kan forfatterparret have parallelfunktionerne i tanker. Muligheden af at tilskrive også dem afledningsfunktion udfoldes i Maegaards senere artikel (1989, 100-101), hvor også begrebet 'dominantafledning' findes oplyst. Maegaard har dog ingen eksemplificering af begrebet gennem nodeeksempler.

Udover at udvide grænserne for hvem, der kan agere stedfortræder, indfører Larsen og Maegaard også et nyt begreb for overtertsafledning. Et begreb, der dækker tredjetrins- og sjettetetrins-akkorderne i bevægelser, hvor de på ubetonet slag følger deres hovedfunktion i tertsvis stigende bevægelse. Larsen og Maegaard anfører følgende eksempler:

C: T\_\_\_\_\_ S D T      c: T\_\_\_\_\_ S D T

Figur 8: Larsen og Maegaards eksempler på tonikal overtertsrepræsentation.

Og skriver:

Det, som akkordfølgen fra første til anden akkord mest ligner, er harmoniskift fra tonicas grundakkord til sekstakkord samtidig med en melodisk gennemgang i overstemmen. Til forskel fra afledningsakkord foreslås her betegnelsen *tonicas gennemgangsakkord*, Tg. Gennemgangsakkorden træffes på tonica og subdominant i begge tonekøn, men er ganske ukarakteristisk for dominanten fordi resultatet ville blive en formindsket treklang" (Larsen og Maegaard 1981, 33-34).

Efter Larsen og Maegaards fremstilling finder vi en lang række udgivelser<sup>32</sup>, der alle abonnerer på parallelismetolkningens begrænsende stedfortræderbegreb. **Lars Pryn** (2001) udgør dog en undtagelse, med sin udlægning, der fremstår som en ideel

32 Svendsen (1986), Ingelf m.fl. (1989), Grønager (1999), Lauesen ([2002] 2013)

udgave af den Westergaardske progressionsteori. Af de mulige dur-mol-tonale progressioner II kan indgå i, specificerer Pryn i hvilke, den er stedfortræder (og andetsted fortælles i hvilken den er afledning):

**II i dur umiddelbart efter tonika eller tonikaafledning kaldes subdominant-stedfortræder.** (Pryn 2001, 58)

Dominantstedfortræderen inkluderer Pryn dog ikke. Den ties bort. Ligeledes er det med dominantafledningen. Pryn praktiserer således det synspunkt, at tredjetrin er ubrugelig som dominantrepræsentant.

Rune Bech Lauesen ([2002] 2013)<sup>33</sup> adapterer Pryns tolkning af, at subdominant-stedfortræderen ikke nødvendigvis skal komme efter en 'tonika,' men blot en "tonikafunktion" (Lauesen [2002] 2013, 60). Med den lille ikke uvæsentlige tilføjelse, at Ts og Ss blot "som regel" (55, 60) optræder i tilknytning til den skuffende kadence. Men det er som om, Lauesen anser sin definition som liggende i forlængelse af parallelismedefinitionerne, skønt den nu mulige progression VI-II næppe kan tolkes som analogi til en skuffende kadence. Det er i hvert fald parallelismeargumentet, der bruges til at begrunde, at dominanten ikke kan have en stedfortræder: Det ville kræve jo, at akkorden indgår i en skuffende kadence. Og denne "karakteristiske "skuffende" virkning er helt afhængig af, at den forudgående akkord tydeligt har dominantisk retning mod noget andet" (Lauesen [2002] 2013, 64) end det tredjetrin, der måtte være stedfortræderen.

Til gengæld er det lykkedes ham at finde et eksempel på en plausibel dominantafledning. Det er i overgangen fra t. 6 til 7 i Weyses melodi til "Den signede dag". Lauesens analyse er udført konsekvent repræsentationsaksiomatisk, og "dominant"-tolkningen af tredjetrin underbygges af såvel betoningsforhold som bassens kvartbevægelse op til en akkord, der må forstås som tonikarepræsentant. Også selvom akkorden som molakkord ingen dominantvirkende ledetone indeholder. En Høffding/Westergaardsk "variations"- eller "mønster"-tolkning kunne have hørt Hm-Em vendingen som en parallelanalogi (med moldominant) til durtoneartens D-T, og altså høre bevægelsen Dp-Tp (anført over noden), hvilket også kunne have været en forståelig, kontingent tolkning.

5

G: S6 D T S<sub>3</sub> D Daf Ts S T S<sub>3</sub> S6 D D7 T

<sup>Dp Tp</sup>?

Figur 9: Lauesens eksemplificering af dominantparallel gennem et uddrag af C.E.F.Weyses melodi til 'Den signede dag'.

33 Jeg citerer fra 2013-versionen af hans bog.

I 2004 sætter **Anders Müller** de præsenterede repræsentationsbegreber i system. Han fortæller,<sup>34</sup> at toneartens hovedfunktioner står på toneartens I., IV. og V. trin. Og fortsætter:

Akkorderne på de øvrige trin fungerer som repræsentanter for funktioner, der er *stedfortrædere* for, *afledninger* af eller på anden måde beslægtet med hovedfunktionerne. De enkelte akkorder på hvert af de øvrige trin kan således repræsentere forskellige funktioner, alt efter hvilken sammenhæng de indgår i. (Müller [2004] 2012, 143)

Biakkordernes funktioner opdeles nu i to grupper: de *selvstændige* og de *accidentale*:<sup>35</sup>

Stedfortræderfunktionen er en *selvstændig* funktion, idet den kan erstatte den tilsvarende hovedfunktion. Stedfortræderfunktionens grundtone ligger en terts under den hovedfunktion, den står i stedet for. Den dannes ved, at kvinten i hovedfunktionen udskiftes med seksten, hvis størrelse er bestemt af den skala, der definerer tonaliteten. (143)

Her betones Larsen og Maegaards udsagn om, at stedfortræderen dannes af *skalaegen* sekst. Som pendant til stedfortræderen som undertertsrepræsentation sætter Müller det, Hamburger kaldte 'medianten', som mulig "selvstændig" overtertsrepræsentation:

I visse tilfælde kan mediantfunktioner optræde som *selvstændige* funktioner, dog svækket af det forhold, at mediantfunktionen ikke indeholder grundtonen til den funktion, den er afledt af. (145)

Müller får nævnt grundtonens fravær i mediantfunktionen, men synes ikke at have bemærket den *pointe*, der kan hentes hos Hamburger (1951, 24): At *overterts*-repræsentationer er *seksstakkord*-repræsentationer.

Overfor de to *selvstændige* funktioner sætter Müller de to *accidentale* funktioner: *aflednings-* og *gennemgangs-*funktionerne. De benævnes *accidentale* fordi de "ikke står alene, men altid efterfølger den tilsvarende hovedfunktion" (Müller [2004] 2012, 144). Alle tre hovedfunktioner kan nu principielt repræsenteres stedfortrædende eller *accidentalt*.

Med præciseringen af stedfortræderbegrebets uafhængighed af den skuffende *kadence*, muligheden for at lade begrebet være dækkende i såvel *dur* som *mol*, samt hans systematisering af *over-* og *under-terts*repræsentationer i grupperne *stedfortrædende* og *accidentale*, får Müller elegant formuleret et terminologisk status quo for dansk teoris begrebsapparat. Det er et apparatur, der er samlet sammen af al relevant teoretisk velunderbygget og velargumenteret teoretisk fremstilling i Danmark frem til 2012.<sup>36</sup> Vi har på Københavns Universitet derfor valgt at benytte Müllers fremstilling som grundbog.

Men Müllers fremstilling kan ikke påberåbe sig almen opmærksomhed. Såvel udgivelser før som efter Müllers udviser en ganske betydelig diversitet i begrebsbruget. Og en enkelt udgivelse byder endda på nok en begrebslig tilføjelse: **Merete Wendler** og **Niels Bundgaard** (2014) introducerer et begreb, der dækker præcis samme forhold

34 Jeg citerer fra EWH's udgave fra 2012.

35 Westergaard (1961, 35) har brugt dette som begreb for enhver type gennemgangsbevægelse.

36 Rasmussens (2011) nydannelser venter stadig på at blive afprøvet i praksis.

som Larsen og Maegaards 'Tg'. Men i stedet for at overtage denne veldefinerede begrebsligt konsistente term har de valgt at benytte det svenske begreb 'kontraparallel'. Dette noterer de ikke – som svensk teori gør det – med suffixet 'k' knyttet til hovedfunktionen sat som præfix ('Tk', 'Sk'). De skriver 'Kp'. Og fortæller, at "[k]ontraparallellen følger [ ] efter hovedakkorden, ellers er det ikke en kontraparallel" (Wendler og Bundgaard 2014, 137). Med hovedakkord mener de blot 'tonika' og ikke Lauesens noget bredere 'tonikafunktion', hvilket desværre – som vi skal se – fører til diskutabile analyser (138).

Ved at inddrage en 'parallel'-betegnelse som begreb for en repræsentativ funktion skaber forfatterparret tilmed uklarhed over den distinktion mellem repræsenterende og analoge biakkordroller, som dansk teori ellers har forsøgt at opretholde. Skulle man i dansk tradition meningsfuldt tale om en 'tonikakontraparallel' måtte det være som betegnelse for en *tonal* repræsentation. For de tilfælde hvor tredjetrin, indført efter sin bidominant, må forstås som udtryk for tonal pendant til tonika.

Nej, fuld enighed omkring hvilke repræsentationsbegreber, der skal indgå, og hvorledes de skal bruges, finder man ikke i dansk teori. Jeg har ovenfor inddraget de fleste af de forfattere, der – om så kun rudimentært – argumenterer for deres positioner. Kun Jens Brinckers fremstilling, har jeg holdt ude, da den, som vi skal se, på centrale punkter afviger markant fra de øvrige.

Nedenfor er oplistet repræsentationsbegrebsbrugen i samtlige udgivelser fra 1933<sup>37</sup> til 2014, der overhovedet bruger dette begrebsapparat (inklusiv Jens Brincker). Bemærk den store diversitet. Maximalt tre forfattere benytter nøjagtigt samme udvalg af repræsentationsbecifringer:

|                                            |                                                                           |
|--------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------|
| Ts:                                        | Høffding (1933), Svendsen (1986),<br>Grønager (1999)                      |
| Ts, Tm:                                    | Hamburger (1951)                                                          |
| Ts, Taf:                                   | Ingelf m.fl. (1989), Hildebrandt-Nielsen<br>(2003), Olsen og Tilma (2014) |
| Ts, Taf, Tm:                               | Brincker (1974)                                                           |
| Ts, Taf, Tg:                               | Wang (1995)                                                               |
| Ts, Taf, Saf:                              | Drud Nielsen (2007), Christensen (2013) <sup>38</sup>                     |
| Ts, Taf, Ss, Saf:                          | Pryn (2001)                                                               |
| Ts, Taf, Ss, Saf, Ds:                      | Westergaard (1961)                                                        |
| Ts, Taf, Ss, Saf, Tg, Ds:                  | Larsen og Maegaard (1981)                                                 |
| Ts, Taf, Ss, Saf, Daf:                     | Lauesen (2003)                                                            |
| Ts, Taf, Saf, Daf, Kp:                     | Wendler og Bundgaard (2014) <sup>39</sup>                                 |
| Ts, Taf, Tm, Tg, Ss, Saf, Sm, Sg, Ds, Daf: | Müller (2012)                                                             |

37 Forfattere, der opererer med overvejende egne repræsentationsbegreber, har jeg udeladt (herunder Alvad 1967, Høffding 1976, Maegaard 1989 og Rasmussen 2011).

38 Christensens fremstilling adskiller sig fra de øvrige ved at inkorporere Jersilds positionsteori.

39 Der er et besynderligt forhold hos Wendler og Bundgaard. De skriver: "De tre hovedfunktioner T, S og D kan alle efterfølges eller erstattes af indtil flere andre akkorder. For subdominantens vedkommende er akkorden på trin II førstevalget, når det handler om en alternativ akkord" (Wendler og Bundgaard 2014, 64). Men begrebet 'Ss' optræder intetsteds i deres tekst.

På nær hos Larsen og Maegaard, Pryn og Müller udtrykker Ss-betegnelserne ikke abonnement på funktionsteoriens repræsentationsaksiom. De er alle defineret gennem parallelaksiomets stedfortræderforklaring, hvorved teorierne rent begrebslogisk i princippet diskvalificeres som funktionsteorier.

Før vi skal se, hvorfor det forholder sig således, skal vi møde argumentationen for de akkorder, der i Høffdings udgangspunkt var de eneste, der skulle forstås pr. analogi: Parallelakkorderne.

### *Parallelakkorderne*

På trods af sin grundlæggende kritiske indstilling til parallelbegrebet nævner Hamburger én situation, hvor begrebet kunne have relevans:

Kun hvor en sådan mediantklang bliver selvstændigt fremhævet gennem forudgående mellemdominant<sup>40</sup> (og derved momentant får betydning af tonika), vil det være naturligt at fastholde de Riemann'ske betegnelser Tp, Dp og Sp. (Hamburger 1951, 14-15)

Da Westergaard i 1961 genoptager den Høffdingske dikotomi mellem biakkordernes *repræsenterende* og *analoge* rolle i kadencelogikken inkorporerer han i sine nodeeksempler (Westergaard 1961, nodesamling 31-33) Hamburgers paralleldefinition, således, at parallelbetegnelsen udover kvintvist forbundne biakkordpar også benyttes for biakkorder, der optræder efter "forudgående mellemdominant".

Det er typisk for parallelakkorderne at optræde som to kvintbeslægtede sammen, altså *på samme måde*, som når de er hovedakkorder i paralleltonearten. (min kursiv, Westergaard 1961, 21)

Som tilfældet var med paralleldefinitionen af subdominantstedfortræderen er også parallellerne hermed defineret gennem de progressioner, de indgår i. Og som hos Høffding præsenteres de også her som analogidannelser, noget, der optræder "på samme måde" som hovedakkorderne, som de altså kan forstås som – med Høffdings ord – "afskygninger af". Og 'parallel' betegner stadig et *tonalt* forhold. En parallel er tonal ambassadør for paralleltonearten. Parallellerne præsenteres da også i et afsnit, der omhandler modulation:

I modulationsligningen er a-moll-treklngen betegnet som Tonicaparallel (Tp) i tonearten C-Dur. På samme måde ville C-Dur treklngen hedde Tp i tonearten a-moll. Udtrykkene svarer altså ganske til begrebet *paralleltonearter*, som også angiver et gensidigt forhold. (Westergaard 1961, 21)

Begrebet om parallelkadencen udelader Westergaard fornuftigvis.

40 Hamburger term for bidominant.



Når litteraturen efter Westergaard, udviser tendens til at sammenblande de analoge og repræsenterende funktioner, eller omtale sidstnævnte som blot en undergruppe af førstnævnte kunne det skyldes følgende passus:

Som modbegreb til hovedakkorder kaldes *parallel-treklange* for bi-akkorder. Som det fremgår [ ] ligger bi-akkorderne i Dur tersen *under* hovedakkorderne [...] men i moll tertsen *over* hovedakkorderne. (min kursiv, 22)

Det er svært ikke at læse formuleringen som: 'parallelakkord er en overordnet betegnelse for alle biakkorder' og 'de repræsenterende begreber er underbegreber til begrebet parallel.' Logisk hænger en sådan tolkning ikke sammen med fremstillingen i det hele taget. Og rent faktisk udelukker selv en direkte formulering såsom 'parallel-treklange kaldes for biakkorder', ikke at man kan sige det samme om stedfortræder og afledning: 'De kaldes for biakkorder'. Således, at 'biakkorder' er det overordnede begreb.

Sam- og eftertid har læst det som en legalisering af sammenblandingen af begreberne. Det fremgår bl.a. af den beklagelse, Maegaard mange år senere i anden anledning udtrykker, over at "parallel- og stedfortræderbegreberne her [=hos Westergaard] desværre ikke holdes adskilt" (Maegaard 1994, 144).

Og sådan har **Thomas Alvad** tydeligvis også læst Westergaard. På trods af det repræsentative begrebsapparat, han udfolder i 1967, og på trods af bibeholdelsen af en principiel tonal tolkning af parallelbegrebet, skriver han i fremstillingen af biakkordernes stedfortrædermulighed ikke om forskellige typer 'biakkorder', men om 'parallelle' og hvordan de i øvrigt kan fungere:

Anvendelsen af parallelakkorder behøver ikke altid at medføre modulation. De kan også benyttes som stedfortræderakkorder for hovedfunktionerne (T-S-D). (Alvad 1967, 32)

Helt galt går det i **Bendt Joensens** præsentation af parallelbegrebet som et simpelt lille trick:

[H]vordan skal vi [ ] forklare de tre mol-akkorder på 2., 3. og 6. trin (Dmi, Emi, og Ami)? Intet er simplere, hvis vi husker, hvad vi i sin tid lærte om moltonearterne [ ]

Hvis vi tager Ami (6. trin) først, så er det treklangen på grundtonen i dens parallel-toneart, og den kaldes derfor tonika-parallel, (Tp). På samme måde bliver Emi dominant-parallel (Dp), og Dmi bliver Subdominant-parallel (Sp). (Joensen 1971, 67)

Joensens paralleller påstås dog ikke at repræsentere noget som helst. De fremstår som ren navngivning. Men teksten understøtter den igangværende sammenblanding, hvilket får konsekvenser på universitetsniveau, da **Jens Brincker** (1974, 38-40), som vi senere skal se, fremstiller biakkordernes repræsenterende roller som blotte *undtagelser* til deres normale roller som paralleller.

Larsen og Maegaard prøver i dansk litteraturs længste, men langt fra tydeligste, fremstilling af begrebet, at rette op på miseren og forklare parallelernes særpræg.

Forklaringens tydelighed ødelægges allerede fra start ved, at parallelterne tildeles en *repræsenterende* og ikke den "afskyggende" eller "på-samme-måde"-rolle, som henholdsvis Høffding og Westergaard tildelte dem. Forfatterparret fortæller først, at alle andre parallelakkorder end moltoneartens Dp "synes [ ] at repræsentere de hovedfunktioner, som de står i parallelforhold til" (Larsen og Maegaard 1981, 28). Men kvalificerer i fortsættelsen straks begrebet "repræsenterer":

Det er imidlertid vigtigt at forstå denne repræsenterende funktion rigtigt. Sagen er den, at nogle parallelakkorder har en til identitet grænsende lighed med visse akkorder, der repræsenterer hovedfunktionerne som regulære stedfortrædere [...] og at der i praksis gøres udstrakt brug af denne lighed [ ] For teorien er det [...] nyttigt at fastholde parallelakkordernes selvstændighed over for hovedakkorderne: dette at de så at sige står på egne ben, d.v.s. har deres egen grundtone og ikke uden videre kan træde ind i stedet for hovedfunktionerne. Den måde, hvorpå de repræsenterer hovedfunktionerne, kan tydeliggøres ved at påpege, at de nok er selvstændige akkorder i egne rettigheder [...], men at de dog befinder sig inden for det samme område som de hovedfunktioner de står i parallelforhold til, således at forstå, at f.eks. Tp nok er en selvstændig akkord, men at den dog hører til inden for tonicaområdet og således i den forstand repræsenterer det tonicale inden for hovedfunktionernes hierarki uden af den grund at være en fuldgyltig repræsentant for den specifikke tonicafunktion. (28)

En parallel repræsenterer som selvstændig akkord sin hovedakkord ved at befinde sig indenfor samme område som denne. Tp er en selvstændig akkord, der repræsenterer det tonikales paralleltoneart uden dog at repræsentere tonika selv. Forklaringen er som sagt ikke helt tydelig.

Så er det bedre at skære al forklaring bort og med **Inger Svendsen** og **Lars Pryn** erklære:

Det er typisk for parallelakkorder, at de gerne optræder parvis med de to akkorder i indbyrdes kvintslægtskab. (Svendsen 1986, 36)

Parallelakkorderne er mere selvstændige end aflednings- og stedfortræderakkorderne. Både parallelakkorderne og hovedtreklange optræder ofte **parvis** med **kvintafstand mellem grundtonerne**. (Pryn 2001, 59)

Modsat Larsen og Maegaards normative fremstillingsform er både Svendsens og Pryns ikke bare éntydig. Den er deskriptiv. De siger, hvorledes det "gerne" eller "ofte" forholder sig. Ikke hvorledes, det begrebslogisk *bør* forholde sig.

**Rune Bech Lauesen** undgår i vid udstrækning parallel-betegnelserne, men nævner dem dog i forbindelse med begrebet 'fravigen', (2013, 88), altså en antydningssvis modulation, hvor de fremstår som fænomener, der optræder parvist. Også **Wendler og Bundgaard**, undgår langt hen ad vejen parallelbegrebet, men fortæller, da begrebet pludselig dukker op, på linje med de øvrige forfattere, at "[p]arallelakkorder optræder ofte sammen to og to" (Wendler og Bundgaard, 2014, 138).

**Anders Müller**, hvis fremstilling er gennemført repræsentationsaksiomatisk, udelader af samme grund den parvise forekomst og giver en ren Hamburgersk definition:

Inden for en toneart kan der etableres *sekundære tonale planer*, (Müller, 2012, 147)  
 Parallelplanernes tonika-akkorder betegnes *parallelfunktioner* i hovedtonearten. (149)  
 Parallelfunktionerne kendes ved, at de forudgås af den tilhørende bidominant. (149)

I 2007 skal vi hos **Per Drud Nielsen** få en mere tydelig, dækkende og ikke mindst associationsrig forklaring:

Hvor en toneart [...] kortvarigt betjener sig af hovedfunktionerne i sin parallel-toneart – som en flygtig skygge af selve paralleltonearten – betegner vi funktionerne som hhv. tonikaparallel, subdominantparallel og dominantparallel. Vi forkorter betegnelserne [...] Tp, Sp og Dp.[...]

Oplevelsen af parallelfunktionerne som en flygtig skygge af paralleltonearten kræver, at funktionernes tilstedeværelse er selektiv og kortvarig, men omvendt skal skyggen af paralleltonearten nå at danne sin kontur. Derfor inddrages parallelfunktionerne ikke alene enkeltvis, men meget ofte også parvis. Og det er en pointe – hvor parallelfunktionerne optræder parvis – at de kvintafstande mellem grundtoner, der kendetegner forbindelser af T og S og af D og T, finder deres modsvar i kvintafstande mellem grundtoner i forbindelser af Tp og Sp og af Dp og Tp. (Drud Nielsen 2007, 36)

Kun i situationer, hvor en harmonisk bevægelse kan give en "flygtig skygge af paralleltonearten" er begrebet dækkende for progressionen. Parallellerne er ikke hovedfunktionsrepræsenterende men et "modsvar", altså det, jeg har kaldt en 'analogidannelse'. Kun når en progression høres som momentant udsving til paralleltonearten, kan parallelbegrebet komme i brug. De enkeltvise forekomster af parallelakkorder, som Drud Nielsen omtaler, må, hvis parallelfunktionen skal "nå at danne sin kontur" enten være enkeltakkorder, der holdes i lang tid, eller enkeltakkorder, der – med Hamburger – "bliver selvstændigt fremhævet gennem forudgående" bidominant.

**Jens Rasmussens** bemærkninger om parallelbegrebet underbygger dette:

[I] de talrige tilfælde hvor paralleltonearten kortvarigt strejfes eller antydes (f.eks. i forbindelse med 'fravigen' [ ]) er brugen af parallelbegreberne oplagt. Tilbage står imidlertid, at der stadig er ikke så få problemer knyttet til den måde parallelbegreberne ofte benyttes på. Det er specielt i de tilfælde, hvor en akkord i en ellers stabil sammenhæng betegnes som en parallelfunktion, uden at den parallelle tonalitet er en klingende realitet. (Rasmussen 2011, 59)

Parallelbegrebet forudsætter tonal etablering af parallellen:

Hvis terminologien skal give mening, må det være rimeligt at forvente, at den akkord, der betegnes som en parallel til en anden funktion, optræder som en funktion i paralleltonearten (som skal være en klingende realitet på det pågældende sted i satsen eller fungere pr analogi), og at den har en funktionel

lighed med hovedfunktionen. Eksempelvis 'Tp' bør således dække over, at akkorden indgår i en harmonisk sammenhæng i paralleltonearten. (59)

Som det er fremgået af den historiske gennemgang, må såvel stedfortræder, afledning som parallelbegrebet anses som veldefinerede størrelser i dansk funktionsteori. De udlægninger, jeg har foretaget af Høffdings og Westergaards tekster, er blevet underbygget af hovedparten af den følgende teori.

Om det nu skyldes uregistrerede mundlige overleveringer, en særlig læsning af Westergaard, eller en særlig sympati for Joensens fremstilling, ved jeg ikke. Faktum er, at den bog, der fra 1974 til godt inde i nærværende årtusinde er blevet brugt som grundbog på Københavns Universitet, på afgørende punkter adskiller sig fra det, jeg ovenfor har beskrevet som en etableret dansk tradition.

### *Universitetslitteraturen*

Bogen er forfattet af den på alle andre fronter forbilledlige **Jens Brincker**. Som man kan forvente af en forfatter af hans støbning, fremlægges indledningsvist et defineret udgangspunkt. Brincker præsenterer noget, der ligner Dahlhaus's formulering af funktions-teoriens hypotese. Han præsenterer tilsyneladende sin teori som en *repræsentationsteori*:

I princippet prøver funktionsanalysen at fastholde de tre hovedfunktioner – T, D og S – således at alle andre skalaegne treklange end de allerede nævnte tillægges en af funktionerne. (Brincker 1974, 37)

At ordet "teori" er erstattet med ordet "analyse" er ikke usædvanligt. Kun Westergaard omtaler teorien som en funktionsteori. Og måske skal man heller ikke gå så højt op i, at biakkorderne ikke *repræsenterer* hovedakkorderne, men blot *tillægges* deres funktion.

Den biakkordfremstilling,<sup>41</sup> der følger, viser, at forskellen mellem 'repræsentation' og 'tillægelse af funktion' har altafgørende betydning:

**II trin:** I dur normalt *Subdominantparallel*, Sp

Undtagelse II<sup>5</sup>, II<sup>6</sup> og II7 opfattes som henholdsvis *Subdominant med tilføjet sekst*, S6, *ufuldstændig Subdominant*, S, og *Subdominant med tilføjet sekst i bassen* [...].

I mol ingen normal funktionsbetegnelse.

Undtagelse: Som i dur.

**III trin:** I dur normalt *Dominantparallel*, Dp

Undtagelse: I forbindelse mellem T og S fungerer III trin ikke som Dp, men som *Tonikamediant*, Tm. I mol normalt *Tonikaparallel*, Tp.

Undtagelse: Som i dur (sjældent).

41 Det skal bemærkes, at denne fremstilling gentages uændret i den senere reviderede udgave fra 1990. Skønt Larsen og Maegaard i 1981 har søgt at tydeliggøre forskellen mellem begreberne 'parallel' og 'stedfortræder', er ikke et komma ændret i ovenstående. Den eneste ændring i beskrivelsen af harmonikken er inklusionen af Maegaards senere fremstilling (Maegaard 1989, 94 ff) af de muligheder, begrebet parallelvariant byder på (Brincker og Bruland 1990, 53ff).

**VI trin:** I dur normalt *Tonikaparallel*, Tp.

Undtagelse: Mellem T og S kaldes VI trin *Tonikaafledning*, Taf. Efter D kaldes VI trin *Tonikastedfortræder*, T.

I mol normalt *Subdominantparallel*, Sp." ( Brincker 1974, 39-40).

Brincker har ophævet det 'parallel'-begreb, som de foregående autoriteter Høffding, Hamburger og Westergaard beskrev som en tonal markør, til at være "normal"-tilstand, mens de repræsenterende funktioner som stedfortræder, afledning og mediant, er degraderet til "undtagelsestilfælde". Distinktionen mellem "analogidannelse" og "repræsentation" ignoreres – eller ophæves – og alle biakkorder er blot nogle, der har fået "tillagt" en hovedfunktion. Hvad det vil sige, at få tillagt sådan én, specificeres ikke nærmere. Der gives ingen begrundelse for, hvorfor biakkorderne i nogle vendinger skal forstås som parallel, mens de i andre skal forstås som stedfortræder eller mediant. Vi får ikke at vide, hvad der – udover de oplistede progressioner – betinger "undtagelserne".

Dertil kommer stedfortræderfremstillingen. Skønt en senere formulering – "*Denne anvendelse af T kaldes en skuffende kadence*" (første kursiv er min, den sidste i originalen, Brincker og Bruland 1990, 42) – antyder eksistensen af andre anvendelser af stedfortræderbegrebet, benyttes begrebet ikke andre steder end i den skuffende kadence. Det er forståeligt, at Brinckers elever har sat lighedstegn mellem de to ting. Og forståeligt, at de kan have haft svært ved at vurdere brugen af Sp og Dp. For uanset hvorledes andentrinsakkorden indføres, kalder Brincker den 'Sp'. Westergaards begreber Saf og Ss ignoreres sammen med Hamburgers udvidede stedfortræderbegreb. At 'parallel' nu er måden at betegne repræsentation, viser tolkningen af tredjetrinssekstakkorden, om hvilken Brincker kan fortælle, at den "af nogle teoretikere [betragtes] som en "Dominant med sekst i stedet for kvint" (D6)" (Brincker og Bruland 1990, 43), altså en akkord, der éntydigt udfører dominantens funktion. Den kaldes ikke 'stedfortræder' men "Dominantparallel med tertsen i bassen" (43).

En sådan ændring af den etablerede praksis får naturligvis konsekvenser.

Svendsens (1986), Alvads (1989) og Grønagers (1999) indskrænkning af begrebsapparatet til kun hovedfunktioner og paralleller (samt det væltede T) må forstås som den naturlige konsekvens af Brinckers fremhævelse af parallellerne som det normale. Hvis man på universitetsniveau får at vide, at dette er det normale, er der ikke langt til, at man i forbindelse med undervisning på lavere niveauer mener det hensigtsmæssigt udelukkende at præsentere "normalbegreberne" og lade "undtagelserne" ligge.

Da Grønagers bog er blevet én af de mest udbredte forlæg til gymnasieskolens undervisning har resultatet faktisk haft afgørende negativ betydning. De gymnasie-studerende præsenteres her for en rudimentær teori, der ikke siger meget mere om musikken end en trinanalyse ville have gjort. Det store problem er det ureflekterede lighedstegn mellem III og Dp, som begrænsningen til parallelterminologien medfører. Det kunne afhjælpes ved at inkludere svensk teoris kontraparallelbegreb og lade det erstatte dominantparallelbegrebet. En teori, der opererer med Tp, Sp og Tk kan give retvisende analyser af rigtig megen musik. For konsistensens skyld burde T så i dur erstattes af Tp og i mol af Tk, præcis som man gør i Tyskland og Sverige. Det ville stadig

være en ren relationsteori og ikke – som øvrig dansk teori – en progressionsteori, men det ville give analyser uden selvmodsigelser a la T-Dp-S (I-III-IV), der antyder en omvendt kadence, hvor der ingen er.

Man kan også se indflydelsen i noget, der i Christensens i øvrigt overvejende konsistente fremstilling fremstår som en uskyldig formulering, men som de facto er nærmest kalkeret efter Brincker. Den kommer efter en definition af tonika-stedfortræder og –afledning:

Optræder VI på anden måde [ ] bruges benævnelsen **tonikaparallel** med symbolet Tp. (Christensen 2013, 83)

Parallel bliver her også blot en form for "normal"-betegnelse og ikke, som hos andre,<sup>42</sup> en tonal markør. Christensen specificerer dog, at denne "normal"-tilstand, ikke optræder "så ofte som de to andre", altså 'Taf' og 'Ts' (83).

Hvorledes det står til eller *har* stået til på andre universiteter, kan jeg som sagt ikke udtale mig udtømmende om. Men Rasmussens kommentarer kan tegne et billede af i hvert fald brugen af begrebet dominantparallel på Aarhus Universitet. Rasmussen giver i forbindelse med en gennemgang af de begreber, der angiveligt benyttes af pædagogiske grunde, følgende referat fra det kompendium, han undervistes efter i Aarhus. Han fortæller:

Et eksempel finder vi hos Nielsen og Jensen, hvilket i øvrigt er lidt overraskende, da denne tekst generelt er præget af både terminologisk stringens og metodisk refleksion. Her omtales forbindelsen I-III-IV i en dur-kontekst, og det konstateres, at III her ingen D-funktion har, men tværtimod er en art '*opadgående afledning*'. I forlængelse heraf hedder det: "*for at undgå et særligt analysetegn vælger vi blot at kalde III for Dp i denne specielle forbindelse.*" Det pædagogisk formålstjenstlige ved at vælge denne løsning kan diskuteres, men hvis man tilstræber en sproglig/logisk sammenhæng mellem akkordernes funktion og de termer, vi bruger om dem, er det i hvert fald en dårlig løsning (Rasmussen 2011, 64).

Og han tilføjer i en note til spørgsmålet om det "pædagogisk formålstjenstlige":

Udover at analysen, er forkert er den pædagogisk problematisk, fordi den er kontraproduktiv i forhold til at skærpe læserens/de studerendes metodeforståelse. (64)

Det er besynderligt, at den refererede kilde samtidig med at give en præcis beskrivelse af, hvorfor akkorden må forstås som tonikarepræsentant, *alligevel* vælger, at angive den som en *dominant*-repræsentant. Som om funktionsbecifringen er ligegyldig. Særlig besynderlig er, at argumentationen herfor er undgåelse af "et særligt analysetegn", når der jo for netop denne vending findes veletablerede tegn som 'Tm' (Hamburger 1951, Brincker, 1974) og 'Tg' (Larsen og Maegaard 1981). Som Rasmussen anfører, er en sådan praksis "kontraproduktiv". De studerende forventes på én og samme tid forstå, at der er tale om repræsentationer, og at der er tilfælde, hvor repræsentationer, på trods

42 Høffding, Hamburger, Westergaard, Larsen og Maegaard, Lauesen, Müller, Drud Nielsen og Rasmussen.

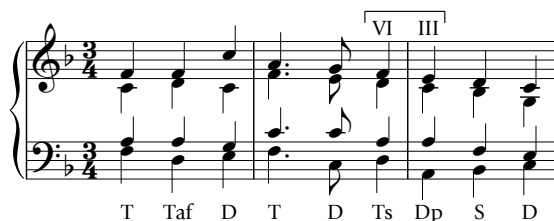
af at de er repræsentationer, alligevel ikke skal noteres som repræsentationer. At det, man noterer, ikke skal have sammenhæng med det, man siger eller hører.

Denne brug af funktionstegn er ikke kun kontraproduktivt for tilegnelse af teoriens indre logik. Det skal vise sig kontraproduktivt på længere sigt, gennem måden senere gymnasielærebøger analyserer tredjetrinsakkorden dominantisk i situationer, hvor den ikke med nogen rimelighed kan siges at repræsentere dominant.

### Gymnasielitteraturens Dp

Lauesens fremstilling er særlig forunderlig. Han er helt på det rene med, at den akkord, han beskriver som Dp, alene pga. dens plads før subdominanten i kadence intet har med dominant at gøre. Alligevel vælger han – i stil med den refererede Aarhuslitteratur – at benævne den således. Men, fortæller han, det er fordi netop denne becifring betegner noget *afunktionelt*:

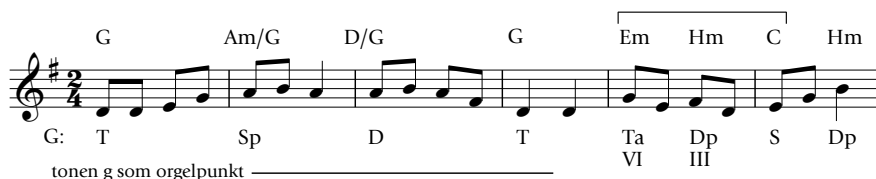
Man må dog gøre sig klart, at Dp slet ikke har den rigtige dominants virkning og karakter. De sammenhænge, som Dp indgår i, er som *regel ikke styret af den funktionstonale kadencelogik*, hvilket næste eksempel tydeligt viser, idet Dp fortsætter til S. (min kursiv, Lauesen [2002] 2013, 65)



Figur 10: Lauesens eksempel på Dp gennem et uddrag af Stralsunds melodi til 'Lover den Herre'

Men lige så misvisende det er, at angive noget tonikalt ved begrebet 'dominantparallel', lige så meningsløst er det at benytte funktionstegn til at angive noget afunktionelt.

Eksemplet er interessant, da det giver anledning til centrale overvejelser over analogi- og repræsentations-tolkninger og sammenblandingen af de to. Såvel Wendler og Bundgaard som Drud Nielsen præsenterer samme vending med samme eller næsten samme tolkning. Begge tilsyneladende uden, som Lauesen, at bemærke det problematiske i, Dp-S-progressionens omvendte kadence.



Figur 11: Wendler og Bundgaards eksempel på Dp gennem Mogens Jermin Nissens melodi til Halfdan Rasmussens tekst 'Noget om en dejlig nat'.





Han kommenterer selv:

En særlig omstændighed ved [ovenstående eksempels] parring af parallelfunktioner er væsentlig, nemlig at den første af de to parallelfunktioner, Tp, ankommer som en tonikastedfortræder. Hermed udnyttes den generelle mulighed at lade en VI.-trinsakkord – indført som en afledning af eller stedfortræder for tonika – stå som den første af to parallelfunktioner! (Drud Nielsen 2007, 36)

Men hvis VI skal have en dobbelttolkning som *både* repræsentativ tonikastedfortræder og en analog parallel, må det samme skulle gøre sig gældende for Dp. For i og med, at VI tolkes repræsentativt, er der tydeligvis ikke tale om en ren analogi-teori, men en sammenfletning af analogi og repræsentation. Drud Nielsens analyse forklarer, hvorfor vendingerne V-VI og VI-III fungerer. Men hvis *indgangen* (V-VI) til parallelindslaget VI-III skal forklares, så skal *udgangen* (III-IV) vel også. Dette ville kræve en analyse, der viser tredjetrin som repræsentant for en hovedfunktion, der kan forudgå S uden at bryde det paradigmatiske forløb i den tonale kadence. III kan derfor ikke tolkes som repræsentant for dominanten. For da udsiger analysen, at vendingen III-IV lyder som et i dur-mol harmonisk sammenhæng atypisk indslag af omvendt kadence. Og sådan har ingen af de ovenfor refererede teoretikere tolket forløbet. I bevægelsen til subdominanten er III altid blevet tolket tonikalt. Blot har III i alle de refererede tilfælde efterfulgt I og ikke VI. Ligesom Pryn og Lauesen løste deres selvpålagte parallelistisk funderede problemer med tolkningen af II som stedfortræder i progressionen VI-II ved at ændre 'tonika' til 'tonikal', kan man med fordel også forstå VI som 'tonikal' og høre VI-III som en vending, der funktionsteoretisk ækvivalerer I-III. I begge vendinger tolkes III som en variation af T<sub>3</sub>. Tolkningen er ikke kun teoretisk begrundet. Den kan verificeres ved at spille to nedenstående eksempler igennem. I første eksempel er F#m erstattet af dominanten, A, i det andet af tonika D. Med tilføjet stor septim.<sup>45</sup> I mine ører er det éntydigt versionen med tonikaseptimakkorden, der ligger tættest på F#m versionen:

D D Ts D <sup>9</sup>S S<sub>3</sub> T

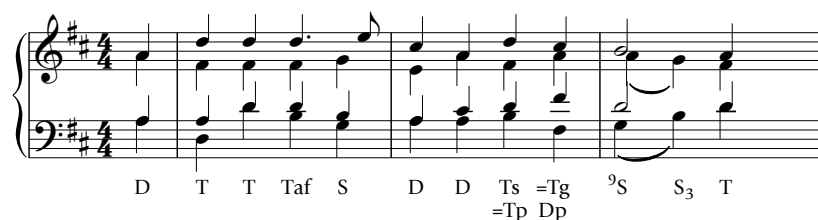
D D Ts T<sub>3</sub><sup>7</sup> <sup>9</sup>S S<sub>3</sub> T

Figur 13: Min demonstration af forskellen mellem dominantisk og tonikal tolkning af tredjetrin

Den tonikale tolkning af III har den lille hage, at den skjuler den for dur-mol-harmonik så typiske kvintprogression, der ligger mellem VI og III. Som gennemgangen af Riemann viste, er dette i sig selv ikke et problem for funktionsteorien. Hver teori har sine styrker, sine fokuspunkter. Vil man fokusere på kvintbevægelserne, bør man an-

45 Denne høremåde må ligge bag teoretikerne Halms (1905, 59) og Lesters (1982, 252) tolkning af III som en ufuldkommen tonikaseptimakkord.

lægge en fundamentalbasteoretisk analyse. Funktionsteoriens ærinde er fremstillingen af, hvorledes biakkorder indgår repræsentativt i et forløb, der altid udviser kadenceformlen T-S-D-T evt. i forkortet (T-S-T, T-D-T, S-T, D-T, T-S, T-D), men aldrig med S-D i omvendt rækkefølge. Repræsentationstolkningen af både VI og III som tonikale funktioner, lader på eksemplarisk vis analysen fremvise et sådan kadenceforløb. Fuldfører man Drud Nielsens analyse gennem en analog/repræsentativ dobbelttolkning, kan man dog få begge dele med:

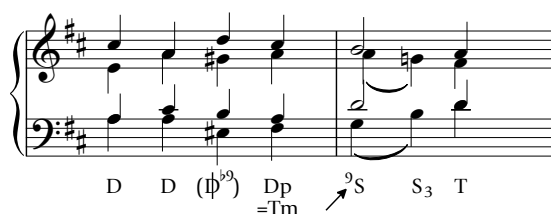


Figur 14: Drud Nielsens analyse tilført alle nødvendige omtolkninger

Analysen påpeger VI-III's dobbeltrolle på én og samme tid at udgøre en samlet tonikaforlængelse og at lade denne udfolde sig i en afskygning af hovedfunktionernes typiske kvintbevægelse. Som et akustisk fikserbillede, hvor man kan fokusere på snart det ene, snart det andet aspekt. Og hvor den store øvelse er at fange begge dele på én gang.

Repræsentationstolkningens omtydningskrav til parallellen gælder ikke kun for dens parvise optræden. Havde VI været erstattet af en bidominant, ville vi i overgangen fra Dp til S stadig stå i den situation, at Dp måtte omtydes. Og omtydningen måtte i kraft af funktionsteoriens kadenceforståelse igen være til noget tonikalt (den stedfortrædende tonikamediant) da forestillingen om et paralleldominantplan, der leder til subdominant, er ligeså meget i modstrid med kadencelogikken, som den omvendte kadence er det.

Det ville give følgende analyse<sup>46</sup>:



Figur 15: Min demonstration af behovet for omtolkning også når parallellen forudgås af bidominant.

I forhold til gymnasieundervisning er dette konstante skift mellem repræsentativ og analog tolkning, med det dobbelte bogholderi af tegnføring, det medfører, naturligvis krævende, måske endda for krævende. Det er det sådan set selv på universitetsniveau. Så der er intet at sige til, at man forenkler.

46 Man kunne argumentere for, at III også som tonal markør burde tolkes tonikalt, som en tonika-kontraparallel, 'Tk', men det vil jeg for nu lade ligge.

Og der er da også en oplagt måde at gøre det hele lettere på. Man kan nøjes med at udføre repræsentationsanalyser. Man kan gå tilbage til Riemanns, Grams, Rosenbergs og Hamburgers oprindelige éntydige tilgang og nøjes med én biakkordtolkning, den repræsentative. Man kan med andre ord fuldstændigt fjerne parallelbegrebet og dermed undgå alle de problemer, jeg her har påpeget.

Dertil kommer, at man sagtens kan nøjes med at undervise i de hyppigst forekommende repræsentationsmuligheder: 'stedfortræder', 'afledning' og 'gennemgang' og se bort fra overtertsstedfortrædende subdominant og tonika,<sup>47</sup> samt begrebet om en dominantafledning. Gjorde man det, kunne alt, hvad de studerende skulle lære, rummes i nedenstående formulering:<sup>48</sup>

Funktionsteoriens grundantagelse er, at ethvert harmonisk forløb kan beskrives som en følge af funktionerne tonika (første trin) -subdominant (fjerde trin) – dominant (femtetrins durakkord) og tonika, hvoraf enten S eller D eventuelt kan udelades, mens rækkefølgen S-D principielt ikke kan vendes, og at disse tre funktioner kan repræsenteres af biakkorder efter følgende devise:

*T: af vi og iii som grundakkorder,*

*D: af iii og vii<sup>o</sup> som sekstakkorder (i mol er tredjetrinsakkorden da en forstørret treklang).*

*Noteres D<sup>6</sup> og Æ.*

*S: af andentrinsakkorden (som i mol er en formindsket treklang).*

Funktionsteoriudøvelsen ville kunne leve op til det underliggende grundaksiom, og vi ville på de videregående uddannelser undgå at bruge tid på at korrigere de studerendes Dp-opfattelse.

47 Man kunne evt. nøjes med begrebet 'Tg' for tredjetrin ud fra betragtningen, at dens tonikarepræsentation selv efter en bidominant er af afledt karakter.

48 I mol kunne durakkorden på det lave syvende-trin, som Grønager (2014, 60) anbefaler det tolkes som bidominant.

## Referencer

- Alvad, Thomas. 1967. *Elementær Funktionsharmonik*. Egtved: Musikhøjskolens forlag
- Alvad, Thomas. 1989. *Harmonik 1*. Danmark: Edition Egtved.
- Barth, W. H. 1869. *Harmonilære såvel til brug ved undervisning som til selvstudium*. København: Thanning & Appel.
- Bekkevold, Lisa. (1976) 1992. *Harmonilære og harmonisk analyse* (2. udgave) Gjøvik: Aschehough & Co.
- Bondesen, Jørgen Ditleff. 1897. *Harmonilære*. Aarhus: Aarhus Musikhandels forlag.
- Bondesen Jørgen Ditleff. 1920. *Kortfattet Haandbog i Harmonilære*. Aarhus: Aarhus Musikhandels forlag.
- Brincker, Jens. 1974. *Musiklære og musikalsk analyse, II: Harmoni*. København: Engstrøm og Sødring.
- Brincker, Jens og Inge Bruland. 1990. *Musiklære og musikalsk analyse, II: Harmoni*. (2. udg.). København: Engstrøm og Sødring.
- Christensen, Mogens. 2008. *Med Knogler og Muskler*. Herning: Dansk Sang.
- Christensen, Mogens. 2013. *Skriv sange komponér klange, enkel harmonilære og arrangement*. Herning: Dansk Sang.
- Dahlhaus, Carl. 1966. „Über den Begriff der tonalen Funktion“ I *Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts*, redigeret af Martin Vogel, 93-102. Regensburg: Bosse.
- Drud Nielsen, Per. 2007. *For fire stemmer*. Aarhus: Systime.
- Foss, Julius. 1913. *Kortfattet Vejledning i Musikteori*. København: Andet Oplag Nordisk Musikforlag.
- Göransson, Harald. (1946) 1947 *Funktionell harmonilära* (2. udgave). Stockholm: Forum.
- Grabner, Hermann. 1923. *Die Funktionstheorie Hugo Riemanns*. München: Otto Halbreiter Musikverlag.
- Gram, Peder. 1922. "Altererede Akkorder." I *Aarbog for Musik*, redigeret af William Behrend og Godtfred Skjerne, 43-55. København: Gyldendalske Boghandel.
- Gram, Peder. 1924. "Skalasymmetri og Harmonisk Dualisme." I *Aarbog for Musik*, redigeret af William Behrend og Godtfred Skjerne. København: Gyldendalske Boghandel.
- Gram, Peder. 1947. *Analytisk Harmonilære*. København: Munksgaard.
- Grønager, Johannes. 1999. *Nøgle til musikken* (2.udg. 6.opl. 2014). Aarhus: Systime.
- Halm, August. (1900) 1905. *Harmonielehre* (nyoptryk). Berlin: G.J. Göschen'sche Verlagshandlung.
- Hamburger, Povl og Hakon Godske-Nielsen. (1939) 1948. *Harmonilære* (2.udgave). København: Aschehoug Dansk Forlag.
- Hamburger, Povl og Hakon Godske-Nielsen. 1941. *Modulationslære*. København: Aschehoug Dansk Forlag.
- Hamburger, Povl. 1951. *Harmonisk Analyse*, København: Aschehough Dansk Forlag.
- Hamburger, Povl. 1955. *Subdominante und Wechseldominante*. København: Nyt Nordisk Forlag.

- Hamburger, Poul. 1988. "Funktionslæren. Problemer og praksis," *Musik og Forskning* 14: 105-109.
- Hansen, Finn Egeland. 1996. "The Tristan Chord is Nothing but a Tritone Substitution of the Characteristic Subdominant." I *Festskrift Jan Maegaard*, redigeret af Mogens Andersen, Niels Foltmann og Claus Røllum-Larsen. København: Engstrøm & Södring.
- Hildebrandt-Nielsen, Oluf. 2003. *Musikskolernes teoribog* 3. Faaborg: MUFO.
- Hvidtfelt Nielsen, Svend. 2008. "Mediantforbindelsers harmoniske funktion." *Musik og Forskning* 31, 85-117. København: Musikvidenskabeligt Institut.
- Hvidtfelt Nielsen, Svend. 2012a. "Alternative Neo-Riemannian approaches to Carl Nielsen". I *Carl Nielsen studies Vol. 5*, redigeret af Niels Krabbe, 196-236. København: Det Kongelige Bibliotek.
- Hvidtfelt Nielsen, Svend. 2012b "Supplerende bemærkninger til Jörgen Jersilds Positionsteori". *Danish Musicology Online* 4: 33-58.
- Hvidtfelt Nielsen, Svend. 2015. "Hvem er altereret." *Danish Musicology Online* 7: 1-42.
- Hynding, Hans Christian. 1979. *Analytisk Harmonilære* København: København: Arnold Busck.
- Høffding, Finn. 1933. *Harmonilære*. København: Wilhelm Hansen.
- Høffding, Finn. 1973. "Heerup som teoretiker." I *Festskrift Gunnar Heerup*, redigeret af John Høybye m.fl., 147-160. Egtved: Musikhøjskolens Forlag.
- Høffding, Finn. 1976. *Harmonilære – Teoretisk del og analysedel AI*. København: Wilhelm Hansen.
- Høffding, Finn. 1979. *Harmonilære – Udvidelse af Dur- og molharmonikkens systematiske opbygning AII*. København: Wilhelm Hansen.
- Ingelf, Sten 1980 *Praktisk Harmonilära och Ackordspel*. Stockholm: Reuter & Reuter
- Ingelf, Sten m.fl. 1989. *Den harmoniske grammatik*. Danmark: Edition Egtved.
- Jersild, Jörgen. 1970. *De funktionelle principper i Romantikkens Harmonik belyst med udgangspunkt i Cesar Francks harmoniske stil*, København: Wilhelm Hansen.
- Jersild, Jörgen. 1989. *Analytisk harmonilære*. København: Edition Egtved.
- Joensen, Bendt. 1972. *Musik*. København: Gyldendal.
- Kirkegaard-Larsen, Thomas Jul. 2017. *Riemannian Ramifications*. Speciale. Aarhus Universitet.
- Koch, Heinrich Cristoph. 1782. *Versuch einer Anleitung zur Composition*. Rudolstadt og Leipzig: Adam Friederich Böhme.
- Kæstel, Louis. 1923. *Den lille Harmonilære*. København: Wilhelm Hansen.
- Larsen, T. W. og Jan Maegaard. 1981 *Indføring i Romantisk Harmonik*. København: Engstrøm og Södring.
- Lauesen, Rune Bech. (2002) 2013. *Harmonilære og koralharmonisering* (3. oplag). Aarhus: Systime.
- Lester, Joel. 1982. *Harmony in Tonal Music*. New York: Alfred A. Knopf.
- Louis, Rudolf og Ludwig Thuille. 1907. *Harmonielehre* (4. udgave 1913). Stuttgart: Carl Grünninger.

- Maegaard, Jan. 1986. *Indføring i Romantisk harmonik, 2. Analyser*. København: Engstrøm og Sødring.
- Maegaard, Jan. 1989-90. "Harmonisk analyse af det 19 årh.s musik". *Musik og forskning* 15: 84-110.
- Maegaard, Jan. 1994. "Peter Wang: Elementær Funktionsharmonik " Anmeldelse af *Elementær Funktionsharmonik* af Peter Wang. *Dansk årbog for musik* 22: 144-146.
- Mersmann, Hans. 1926. *Angewandte Musikästhetik*. Berlin: Max Hesses Verlag.
- Mortensen, Otto. 1954. *Harmonisk analyse efter grundbas-metoden*. København: Wilhelm Hansen.
- Müller, Anders. (2004) 2012. *Musikalske Strukturer*. København: EWH.
- Muth-Rasmussen, Paul Didrik. 1837. *Populair Harmonilære: en omarbejdelse af Dr. Gottfried Webers "Theorie der Tonsetzkunst"*. København: Lose & Olsen.
- Nielsen, Henning og Dorte Hagen Jensen. 2002. *Undervisningsmateriale til Grundkursus i Harmonilære*. Aarhus Universitet.
- Olsen, Ivan og Niels Tilma. 2014. *Musikskolernes Harmonilære – En indføring i grundlæggende koralharmonisering*. Faaborg: Mufo.
- Pryn Lars. 2001 *Håndbog i elementær Koralharmonisering*. Faaborg: Mufo.
- Rameau, J. Ph. 1726. *Nouveau système de musique théorique et pratique*. Paris: Jean-Baptiste-Christophe Ballard.
- Rasmussen, Jens. 2011. *Harmonik og tonalitet i Brahms' sene klaverværker og "Vier ernste Gesänge" med henblik på den funktionsanalytiske metodes anvendelighed i forhold til såkaldt romantisk hamonik*. Konferensafhandling. Aarhus Universitet.
- Richter, Ernst Fr. 1853. *Lehrbuch der Harmonie Praktische Anleitung zu den Studien in derselben* (3. opl. 1860). Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Richter Ernst. 1871. *Harmonilære* (7. oplag). Oversat af J. Gebauer. København: C. Plenges Musikhandel
- Richter Ernst. 1883. *Harmonilære*. Oversat af J. Gebauer og bearbejdet af J. D. Bondesen. København: Th. Petersen.
- Riemann, Hugo. 1872. "Musikalische Logik" i *Neue Zeitschrift für Musik* 28: 279-282.
- Riemann, Hugo. (1882) 1909. *Musiklexikon* (6. udgave). Leipzig: Max Hesses Verlag.
- Riemann, Hugo. (1887) 1912. *Handbuch der Harmonielehre* (5. udgave). Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Riemann, Hugo. (1889) 1902. *Große Kompositionslehre* (5. udgave). Leipzig: Max Hesses Verlag.
- Riemann, Hugo. 1906. *Elementar-Schulbuch der Harmonielehre*. Leipzig: Max Hesses Verlag.
- Rischel, Gunner. 1984. "Subdominant eller dominant". *Musik og Forskning* 9: 142-156.
- Rischel, Gunner, 1988-89. "Tonal analyse". *Musik og Forskning* 14: 110-133.
- Rosenberg, Herbert. 1942. "Musikforstaaelse, B.II – Om harmonien". København: Jespersen og Pio.
- Schmitz, Eugen. (1911) 1917. *Harmonielehre als Theorie, Ästhetik und Geschichte der musikalischen Harmonik* (2. udgave). Kempten und Munchen: J. Kösel.



- Schreyer, Johannes. (1903) 1924. *Lehrbuch der Harmonie und der Elementarkomposition* (5. oplag). Leipzig: Carl Merseburger.
- Svendsen, Inge. 1986. *Harmonisering – enkel dur/mol-koral*. Aarhus: Systime.
- Tarp, Svend Erik. 1939. *Koralharmonisering I Dur og Mol*. København: EWH.
- Tveit, Sigvald. (1984) 2003 *Harmonilære fra en ny innfallsvinkel* (4. udgave). TANO: Aschehough/Tanum-Norli.
- Vinther, Orla. 1995. *Musikken i 1800-tallet – romantik og impressionisme*. Viborg: Forlaget Systime.
- Vinther, Orla. (1996) 1998. *Musikken i 1700-tallet – overgangstid og wienerklassik*. Viborg: Forlaget Systime, (2. oplag)
- Wang Peter. 1988. "Tristanakkorden opløst". *Dansk Årbog for musikforskning* 19: 157-170.
- Wang, Peter. 1992. "Tristanforspilletts form og tonalitet". [http://www.danishmusicologyonline.dk/arkiv/arkiv\\_col\\_Legno\\_pdf/cl\\_1992/cl\\_1992\\_08\\_tristanforspilletts-form\\_ocr.pdf](http://www.danishmusicologyonline.dk/arkiv/arkiv_col_Legno_pdf/cl_1992/cl_1992_08_tristanforspilletts-form_ocr.pdf). besøgt d. 7. januar 2019.
- Wang, Peter. 1995. *Elementær Funktionsharmonik*. København: Engstrøm og Sødring.
- Wang, Peter. 2000. *Affinitet og Tonalitet*. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag.
- Weber, Gottfried. 1817. *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*. Mainz: B Schott.
- Wendler Merete og Niels Bundgaard. 2014. *Satser på sange*. København: EWH.
- Westergaard, Svend. 1961. *Harmonilære*. København: Wilhelm Hansen forlag.
- Øien, Anfinn. 1975. *Funksjonell harmonik i homofon sats*. København: EWH.

# Music Censorship and Brazilian Popular Music (MPB) throughout Brazil's Civil-Military Dictatorship (1964-1985)

## *Introduction: Popular music as an eminent threat*

This article presents a panoramic view on the relationship between popular music and censorship during civil-military regime in Brazil (1964-1985). The research is based on the analysis of several documents produced during the period held at the *Arquivo Nacional* (National Archive), in Brasília. Among the documents in the archive are original versions of lyrics, censors' reports and letters addressing censorship, written by record label personnel and artists, advocating the approval of prohibited songs.

Although there have been extensive and important studies on censorship in this period, the specific subject of music censorship has still been little explored in the academic field in Brazil and has been gaining more attention since the opening of the music censorship archives to public consultation in the early 1990s. In 2012, the *Comissão Nacional da Verdade* (National Truth Commission) was created, aiming to investigate human right violations by the state, especially during the civil-military dictatorship in Brazil, giving particular attention to several documents produced during the regime, including censorship documents. This fact represents the possibility of a revision of Brazil's history and stimulates civil society to debate about the dictatorship period, which still leaves strong traces in the recent and fragile trajectory of democracy in the country. When I consulted the material at the *Arquivo Nacional*, in 2013, the documents were in a poor state of conservation, without detailed cataloguing of content. Since 2017, the collection has been digitalized and is available for online consultation, providing better conditions for researching.

Among the research that specifically addresses the theme of music censorship in the military period in Brazil, I highlight the recent work of the historian Cecília Riquino Heredia. Her master's thesis (Heredia 2015) stands out for its relevance in terms of sampling and analysis. Heredia selected and analyzed 1,470 censorial proceedings produced between the years of 1971 and 1984, which are held at the *Arquivo Nacional*, enabling a more comprehensive and detailed look at the relationship between censorship and song in the military period.

This article discusses some cases that were emblematic and that involved the work of artists of greater prominence and popularity in the music industry. At the same time, I aim to present a more global vision of the period, trying to understand the complex network of relationships involving music and censorship.

This article dialogues with other relevant researches which deal specifically with the matter of song censorship in Brazil during the civil-military regime. Among them, I highlight the research of the historian Alexandre Felipe Fiuza (2006), which deals with the particularities and correlations of music censorship in Brazil and Portugal, during the period when both countries were living under dictatorial regimes. Historian Maika Carocha (2007) focuses on the dynamics of the functioning of music censorship and contributes to a better understanding of the institutional perspective.

As Carocha underlines, censorship of press and cultural production was already part of the constitutional practices in Brazil since the 1930s (Carocha 2007, 35). However, over its twenty-one years, the Brazilian civil-military dictatorship showed a sustained and increasing use of censorship as a form of controlling society. The government's state policy was based on the threat of order and "National Security" to justify the silencing of opposition voices and managing the government's reputation. It was under the same pretext that the state made use of violence and torture, intending to politically demobilize society, silencing those who disagreed with the state's actions.

Despite the political control of cultural production, a segment of popular songs, called MPB, turned out to play an important role as a dissenting voice in the authoritarian context, spreading democratic ideals and echoing the aspirations of civil society. Songwriters were frequently able to circumvent censorship through the use of a metaphorical language; this was one of the strategies that allowed them to disseminate critical messages against the government's repressive and authoritarian measures.

As noted by Fiuza (2006, 22), censorship reports on the cultural production and documents produced by the government's surveillance agencies were used as a criterion to guide the State repressive actions, such as arrests and interrogations. More importantly, these documents were used to create a self-justification for the existence of such agencies. They supported the idea of the existence of a threat to justify a state of exception. Cultural production was considered one of the eminent threats to the political stability.

Major record labels also played a significant role in the music censorship process. Oftentimes, these companies were the mediators between songwriters and censors. As can be seen in the reports consulted for this research, record labels could interfere in the censorship process, intending to approve the songs for recording. The economic importance of the songs for the music business has become a parameter of choice in the relationship between censorship and the market. With the prestige acquired by MPB in the music industry, especially in the second half of the 1970s, there was a greater interference of record labels in the censorship process. These companies' goal was to avoid the prohibition of songs that would be an important source of profit.

Taking these issues into account, I will discuss in the following pages the specifics of song censorship in Brazil, during the civil-military dictatorship period. First, I will

address the context in which the military coup took place, supported by sectors of civil society. Then, I will present an analysis of songs censored in the most repressive period of the dictatorship, between 1968 and 1973. Finally, I will analyze the relationship between songs and censorship when the military government inaugurates an “opening” policy, through which it sought a rapprochement with civil society, leading in a controlled and planned way the resumption of democracy in Brazil.

From the methodological point of view, the analysis of songs presented applies the analytical line proposed by the historian Marcos Napolitano. He suggests, as a starting point, the principle that a song can be used as a document, considering that it often reveals itself as a “thermometer and mirror not only of social changes but above all of our deeper collective sociabilities and sensibilities” (Napolitano 2002, 77). The analytical parameters try to give account of the range of meanings in a song, situating it socially and historically. Napolitano proposes the use of two parameters of analysis: verb-poetic, which takes “motifs, symbolic categories, figures of speech, poetic procedures” (Napolitano 2002, 79) into account; and the musical parameters of creation and interpretation, which cover musical construction, in terms of composition and interpretive elements, such as arrangement, timbre, instrumentation. Although the parameters allow a better understanding of the songs, Napolitano emphasizes the importance of a critical and wider view from the analytical standpoint:

(...) it is necessary to take into account discontinuous aspects of history: multiple historicity; the problematization of values of appreciation and cultural hierarchies inherited by memory and tradition; the analysis of the sociological mechanisms, the political and musical culture of a period and its influence in the musical environment; the intellectual environment, educational institutions and music diffusion. (Napolitano 2002, 92)

### *Music and resistance in the establishment of the authoritarian regime*

Since the late 1950s, Brazilian popular music gained strength as a symbolic space of intellectual debate and political resistance in the country (Naves 2010, 20), aligned with left-wing ideals. Part of the cultural production resorted to a revolutionary discourse, augmented by President João Goulart’s state policy, from 1961 to 1964. Goulart intended to put into practice the so-called *reformas de base* (base reforms), aiming to promote significant changes in Brazil’s rural and urban environment and to achieve greater social equality. The cultural scenario further blossomed with these factors, due to the considerable spread in agrarian and workers’ movements in Brazil, and by the emancipatory nature of international revolutions such as the Cuban Revolution of 1959, Algeria’s independence, in 1962, and even the Vietnam War, which was then in progress (Ridenti 2000, 33).

In 1961, the *União Nacional dos Estudantes* (known by the acronym UNE), Brazil’s students union, founded the *Centro Popular de Cultura* (People’s Cultural Center), which brought together artists involved in music, theater, literature and the arts to

produce what, in their understanding, would become a revolutionary art. These artists believed in the utopian idea that art would help to increase the working classes' awareness on their reality, thereby leading to a social revolution (Hollanda 2004, 23). Their art was embedded with development-oriented and nationalistic values, having reverberated in the cultural production of the 1960s and 1970s, gaining new meanings.

João Goulart became chief of State following the resignation of President Jânio Quadros, amidst a growing political and economic crisis. His reform-oriented purposes were radically against the interests of Brazil's conservative segments. As Goulart's measures became increasingly and effectively oriented towards base reforms, the military and part of the civil society articulated means to initiate a coup d'état, which effectively took place in 1964, thereby implementing the civil-military regime in Brazil. Though apparently established to free the country from corruption and communism, and to restore democracy (Fausto 1999, 465), it was quite the opposite: the regime lasted for twenty-one years and became ever more authoritarian, especially from the late 1960s to the early 1970s.

Left-leaning organizations, such as UNE, trade unions and civilian oppositionists were promptly dissipated and persecuted by the civil-military regime. The regime's actions intending to politically demobilize society were guided by the doctrine of "National Security." Despite such factors, culture was still not the main target of more repressive measures, enabling a left-leaning cultural production to flourish (Schwarz 1978, 62-67). Popular music reflected this reality in quite a peculiar fashion, for it became somewhat of a "spokesperson" for the opposition to the authoritarian regime. At the same time, it became the leading player in the ascension of both television and the music industry in Brazil. Since the second half of the 1960s, musical programs and song festivals organized by television networks played a strong role in the process of increasing the popularity of television in Brazil. During such shows, singers and songwriters would perform their new songs for an audience mostly comprised of middle class students. Several artists including Elis Regina, Edu Lobo, Milton Nascimento, Chico Buarque, Gilberto Gil and Caetano Veloso became known to the public through the music festivals.

During this period, Brazilian popular music was first referred to by the acronym MPB and though its production was heterogeneous from a musical and poetical standpoint, its repertoire was marked by a set of common values, such as freedom, social justice and democracy. Though the belief that the ability of popular music could contribute to social revolution had been shaken and diluted by the military coup, popular songs translated an idea of a collective experience to resistance of authoritarianism and a full freedom of speech, while society was increasingly subject to the repressive control of the civil-military government.

The so-called *Ato Institucional no. 5* (Institutional Act No. 5) was enacted at the end of 1968, during the presidency of General Costa e Silva, marking the most repressive phase of the authoritarian regime. This act guaranteed exceptional powers to the President of the Republic, which included the suspension of political rights, subjecting

National Congress to forced recess, impeachment of representatives, the suspension of the right to *habeas corpus* and the prohibition of popular manifestations of a political nature, among other resolutions. Censorship and repression increased, including political imprisonment and the use of torture in interrogations (Skidmore 1988, 250). Cultural production, which had once been spared from more radical measures, then became subject to severe repression. Artists and intellectuals were increasingly watched and persecuted by the regime. Many of them even fled to exile, as was the case of MPB songwriters with an intensive activity in the cultural scene, such as Caetano Veloso, Geraldo Vandré, Chico Buarque and Gilberto Gil.

With the dawn of the civil-military regime and especially the enactment of Institutional Act No. 5 censorship widened its scope of action considerably. Several artists were subject to stricter control both in terms of censorship and other forms of repression – their works were forbidden, performances were observed and artists were sometimes subject to police interrogation (Fiuza 2006). The following paragraphs will focus specifically on the discussion of the relationship established between MPB production and censorship.

### *MPB Songs and Censorship during the “Hard Years”*

The first cases presented date from the most repressive period of the civil-military regime – from 1968 to 1974 – based on the analysis of the lyrics to the songs and the censorship reports available at the *Arquivo Nacional*, in Brasília, which hosts part of documents on musical censorship during the regime.

In order to record an album, either the artist or the record label had to send the lyrics of the songs to be reviewed by the censors. Three different officials oftentimes reviewed the lyrics. If forbidden, songwriters could change the words to the song, including accepting changes recommended by the censors, and once again submit the song for approval. Artists or labels could also file appeals to defend the approval of a song (Carocha 2007, 58). This aspect reveals that there was a certain level of dialogue that could even interfere in the censorship process, reversing, in some cases, the opinion of the censors. It also shows the censors’ level of interference, as they could impose changes in the lyrics for its approval, based on their own opinions.

The first song I will review is titled *Segure Tudo* (Take a Hold of it All), written and performed by Martinho da Vila. The song was recorded as a cheerful *samba* and its lyrics speak about the importance of guaranteeing or preserving sincere love, happiness and subsistence through work. It was forbidden because of a single line: “*essa tal de liberdade*” (to this thing called freedom). This line is placed at the end of the third stanza: “*Assegure o pão de cada dia* (Make sure you make your daily bread)/ *Trabalhando com vontade* (Put your heart into what you do)/ *Segura, segura, segura, não larga* (Hold on to it, do not let it go)/ *Essa tal de liberdade* (to this thing called freedom).”

The censorship document dealing with this song reveals that the censor highlighted the aforementioned line and added the following comment, without providing any reason to justify it: “I believe the use of the expression ‘this thing called freedom’ is

dangerous. I suggest the foregoing lyrics are denied approval."<sup>1</sup> A second document, of 1972, shows that the lyrics were approved following the modification of the line to "*essa tal felicidade* (this thing called happiness)," as can be heard in the original recording, of 1971. The songwriter changed the words to "*Tal Felicidade*" (this thing called happiness) and the song was approved.<sup>2</sup>

By using the indefinite pronoun "*tal*" in the lyrics to refer to freedom (which literally translates into "such"), Martinho da Vila perhaps intended to say that, at that point, the most repressive period of the regime, freedom was something unknown; one can say that this was also his intention in the expression "*tal felicidade* (this thing called happiness)," which replaced the original words. Also, it is interesting that the last line of the song, "*Eu também tenho direito de tocar meu tamborim* (I also have the right to play my tambourine)," did not draw the censor's attention, even though playing the tambourine, a percussion instrument used in samba, may be understood as "making noise", complaining or making oneself heard. Even though this line, thus, may be interpreted as a metaphor for one's right to freedom of expression it remained in the recorded version.

Perhaps Martinho da Vila did not mean to make any critical reference to the government, however the censors aimed at avoiding the circulation of messages that could go against the government policies in the civil-military regime. In order to prohibit the song, the censor resorted to the doctrine of "National Security" and of society's political demobilization, for he was attempting to prevent the spread of a possible message of resistance included in the song of Martinho da Vila, one of Brazil's top-selling artists, which would certainly be sung by his audience.

The second case I will examine is the song "*Paiol de Pólvora* (Powder Magazine)" written and performed by Toquinho and Vinícius de Moraes and prohibited by censorship in 1973 due to "National Security". The song had been included in the soundtrack of a *telenovela* (similar to a soap opera) *O Bem Amado* (The Beloved One), which was already being broadcast by TV network Rede Globo. The network filed an appeal via its limited-liability company "Sistema Globo de Gravações Áudio-Visuais Ltda." to the head of the censorship office of the Federal Police Department.<sup>3</sup> In this document, the company claimed that the song had been approved by the first censorship assessment conducted by the State of Guanabara (current territory of the city of Rio de Janeiro), as can be seen in the document produced in the record. However, the song was vetoed by the censorship of the State of São Paulo, which actually seized the tape with the recording that would be played by a radio station. The justification included in the request for approval were the financial losses the company would have to bear as a result of the prohibition, considering the song had also been recorded in the soap opera's soundtrack, which was about to be distributed to the market. The network

1 Report No. 65284, 001/69, by censorship official Reginaldo, undated, 1969. Translated from Portuguese: *Tenho como perigoso o emprego desse "tal de liberdade."* *Recomendo a não aprovação da letra acima.*

2 Report No. 278/72-TCDP, by censorship official Oresto Mannarino, 04 Jul. 1972.

3 Letter from "Sistema Globo de Gravações Áudio-Visuais LTDA," to the head of the *Serviço de Censura do Departamento de Polícia Federal*, 14 Mar. 1973.



further added that “there was no violation of the law in the song.” Below is an excerpt of “*Paio de Pólvora*” (Powder Magazine):

|                                               |                                                   |
|-----------------------------------------------|---------------------------------------------------|
| <i>Estamos trancados no paiol de pólvora</i>  | We’re locked inside the powder magazine           |
| <i>Paralisados no paiol de pólvora</i>        | Paralyzed in the powder magazine                  |
| <i>Olhos vendados no paiol de pólvora</i>     | Blindfolded in the powder magazine                |
| <i>Dentes cerrados no paiol de pólvora</i>    | Clenched teeth in the powder magazine             |
| <i>Só tem entrada no paiol de pólvora</i>     | There’s no way out of the powder magazine         |
| <i>Ninguém diz nada no paiol de pólvora</i>   | Not a word is said in the powder magazine         |
| <i>Ninguém se encara no paiol de pólvora</i>  | No one exchanges glances in the powder magazine   |
| <i>Só se enche a cara no paiol de pólvora</i> | All you do is get drunk in the powder magazine    |
| <i>Mulher e homem no paiol de pólvora</i>     | Both men and women are in the powder magazine     |
| <i>Ninguém tem nome no paiol de pólvora</i>   | No one has a name in the powder magazine          |
| <i>O azar é sorte no paiol de pólvora</i>     | Bad luck becomes good luck in the powder magazine |
| <i>A vida é morte no paiol de pólvora</i>     | Life is death in the powder magazine              |

In the song lyrics poet and songwriter Vinícius de Moraes clearly used a metaphorical language. Specifically, the allegory of a powder house seems to represent something that could turn into a catastrophe – a powder magazine that could be set on fire drastically imposes caution and fear on those who are stuck inside it, risking their own lives, without being able to flee. The musical arrangement accentuates the tension of the lyrics, with strings and brass instruments highlighting the harmonic dissonances, hereby creating a noisy and tense environment.

The song was written during the period in which the civil-military regime had intensified its vigilance on society and the persecution of anyone who challenged the regime; the government’s repression agencies sought the extermination of armed organizations, which intended to fight against the regime and take over power, and imposed fear on any citizen, who dared to challenge the system (Gáspari 2002, 225). These years witnessed the highest number of reports of torture and missing people, or even deaths. Hence, some of the lines of the song, such as “*Olhos vendados no paiol de pólvora*” (Blindfolded in the powder magazine), “*Ninguém diz nada no paiol de pólvora*” (Not a word is said in the powder magazine) and “*A vida é morte no paiol de pólvora*” (Life is death in the powder magazine)” could be interpreted to represent control and the imposition of fear through the repressive measures used by the authoritarian government.

When the song was submitted for a second assessment, following the appeal to approve the song, the censor agreed with the first opinion, having forbidden the song once again, as can be seen in the following opinion:

Based on the assessment of the lyrics to *Paiol de Pólvora* (Powder Magazine), written by Messrs. Toquinho and Vinicius, it is clear that this is a protest song for it includes the cries of one who is suffocated by a regime one does not accept, proven by removing the expression “*Paiol de Pólvora* (Power Magazine)” from all the lines. We do not suggest the approval of the song because its lyrics are clearly against National Security (...).<sup>4</sup>

Once again, the doctrine of “National Security” was used to endorse the veto on a message that could be interpreted as being against the civil-military regime. The four censors who signed the opinion not only classified the work as a “protest song,” but also understood that the narrator felt “suffocated by a regime” (my highlights). Because it is metaphorical, the reference that the censors made to an alleged regime arises out of their own understanding; though the words do include elements that provide for such interpretation, the four censors who had analyzed the song do not mention the double meaning of the lyrics, as if the words spoke openly about the challenged regime.

Censorship practices were also frequently directed to veto messages that could go against “good moral and right conduct” (Carocha 2007, 57). This is the case of “*Gente Fina É Outra Coisa*,” a rock ballad, written by Rita Lee, as can be seen in the following excerpt:

|                                                           |                                                 |
|-----------------------------------------------------------|-------------------------------------------------|
| <i>Não vá se misturar com esses meninos<br/>cabeludos</i> | Don't you mess with these long-haired<br>fellas |
| <i>Que só pensam em tocar</i>                             | Music is all they have in mind                  |
| <i>E você escuta o papai dizendo</i>                      | You'll hear daddy say over and over<br>again    |
| <i>Que gente fina é outra coisa</i>                       | These people are not your kind                  |
| <i>Mas gente fina é outra coisa</i>                       | But these people are not your kind              |
| <i>Então você fica nessa indecisão</i>                    | So indecision hits you                          |
| <i>Papai tem razão</i>                                    | Daddy is right                                  |
| <i>E não me venha dizer</i>                               | Don't you dare tell me                          |
| <i>Que você vai sair de casa e batalhar pra<br/>viver</i> | You're leaving my house to make a<br>living     |
| <i>É mentira</i>                                          | It's a lie                                      |
| <i>É mentira</i>                                          | It's a lie                                      |
| <i>Hoje mesmo eu te vi</i>                                | I just saw you today                            |
| <i>Pensei que fosse o seu pai</i>                         | I thought it was your dad                       |

4 Report No. 865, by censorship officials Therezinha de Toledo Neves, Marly M. C. de Albuquerque, Reginaldo Oscar de Castro, Carlos Alberto Braz de Souza, 15 Mar. 1973. Translated from Portuguese: Ao examinarmos a letra da música *Paiol de Pólvora*, de autoria dos srs. Toquinho e Vinicius, constatamos tratar-se de tema de contestação, onde são apresentados desabafos de alguém que está sufocado por um regime que não aceita, o que se comprova quando se retira a expressão “*Paiol de Pólvora*” de todos os versos.

Deixamos de sugerir a liberação uma vez que a letra atenta contra a Segurança Nacional (...).

|                                              |                                      |
|----------------------------------------------|--------------------------------------|
| <i>Que decepção</i>                          | How disappointing                    |
| <i>Eu fiquei triste de ver</i>               | I was saddened to see                |
| <i>A sua vida começando pelo lado errado</i> | Your life starting on the wrong side |
| <i>E você está acreditando mesmo</i>         | And you actually believe             |
| <i>Que gente fina é outra coisa</i>          | These people are not your kind       |
| <i>Mas gente fina é outra coisa</i>          | But these people are not your kind   |

Not only this song specifically, but most of Rita Lee's musical work during the "hard years" was associated with the reverberations of counterculture in Brazil, and reflected a young culture that was clearly against this society-accepted behavior (Risério 2005, 29); such work was also marked by the pursuit of a new way to reflect on the world and by a break with the "rationalizing logic of both the left and the right" (Hollanda 2004, 78). Unlike the other reviewed songs, which criticized a repressive government, this song criticizes a behavior, as can be seen in the narrator's words against someone who is unwilling to break with a conventional model of "good social behavior": "*Não vá se misturar com esses meninos cabeludos* (Don't you mess with these long-haired fellas) / *Que só pensam em tocar* (Music is all they have in mind)." The censors prohibited the song, as shown in the excerpt of the censorship report:

Genre: Protest

Language: Symbolic

Theme: Social

Message: Negative – leads to bad habits.

Conclusion: In these lyrics, a young woman rises against fatherly authority by attempting to convince a friend to no longer believe in his father, and thus join a group of youngsters with questionable behavior. Because this song is to be recorded in an album, which is therefore likely to be promoted to several social groups, and furthermore taking into account the subtlety of the verses, which immediately lead the audience to ask the same questions included in the message, I vote for the prohibition of the song (...).<sup>5</sup>

As it appears, the censor is clearly trying to avoid the circulation of a message deemed "dangerous" because of the artist's significant commercial potential, which could be "promoted to several social groups." The songwriter uses irony to address the issues criticized in the lyrics, such as the superiority of the ruling class, for whom "these people are not your kind" in addition to the prejudgment seen in the line "Don't you mess with these long-haired fellas," or the unwillingness to change seen in "Don't you dare tell me / You're leaving my house to make a living." According to the censor's

5 Report No. 7048/73, by censorship official José do Carmo Andrade, 30 Aug. 1973. Translated from Portuguese: Gênero: Protesto. Linguagem: Simbólica. Tema: Social. Mensagem: Negativa – induz aos maus costumes. Conclusão: Na letra em exame uma jovem insurge-se contra o pátrio-poder, ao tentar persuadir um amigo a desacreditar de seu pai, para juntar-se a grupo juvenil de comportamento duvidoso. Considerando tratar-se de matéria para gravação em disco, que terá, portanto, grande penetração entre as diversas camadas sociais, e levando ainda em conta a sutileza dos versos, que propõem de imediato a indagação do público em torno da mensagem, manifesto-me pela sua não liberação (...).

interpretation, the issues brought forth in the lyrics are seen as a way to persuade the character to join “a group of youngsters with questionable behavior;” in other words, the censor believes the song is against the dominating moral and correct conduct. It is also worth mentioning that the song was classified according to genre, language, theme and message. This type of classification was often used by censorship to clearly indicate which songs were susceptible to prohibition (Fiuza 2006, 87). The song was submitted to new assessment, as can be seen below:

This song is likely to negatively influence youth for its words of protest. Youth who follow the pathways imposed by traditional society, thereby behaving like their parents, are challenged. Negative attitude with respect to this behavior, thereby assuming what would be positive behavior: involvement in the marginalized world of rebellious youth. Based on this notion, the song may be denied approval (...).<sup>6</sup>

Once again, it is clear that the song’s message is deemed “dangerous,” capable of leading listeners to bad behavior. The censor compares certain images, to wit: good behavior, of “traditional society,” versus the “marginalized world of rebellious youth”. The album *Cilibrinas do Éden* (Eden’s Complicating Gals), from 1973, in which the song was to be included, was actually recorded but not sold, and then finally relaunched in 2008.

A set of values related to a Christian conservative culture and to a military moral continued to orient censorship’s actions in Brazil, even after the ending of the dictatorship, in 1985 (Fiuza 2006, 106). Censorship was extinguished only in 1988, when a new post-dictatorship constitution was enacted.

The songs of the “hard years” were based on traditional genres, such as samba and regional rhythms, and lyric poetry, in which themes related to democratic values and a universalist humanistic conception of the world prevailed. From these values, popular song echoed the recent traumatic experience of increased control, vigilance and violence by the State, after the institution of the Act no. 5 in 1968, adding the consequent lack of visibility in the reestablishment of a democracy. The repressive picture reflected a sense of lack of perspective in the social sphere, which was often transposed into the lyrics of the songs.

### *MPB Songs during the “Opening Period”*

Since president general Ernesto Geisel’s government, in 1974, Brazil gradually underwent a period of political “opening”. The strategy of “easing” the most repressive measures of the military regime happened more effectively in the late 1970s, in the administration of general João Baptista Figueiredo (1979-1985). The “opening” agen-

6 Report No. 7284/73, by censorship official Maria Luiza Barroso Cavalcante, 04 Sep. 1973. Translated from Portuguese: Música que teria influência perniciosa na juventude por seu caráter complacentivo. Os jovens que seguem os caminhos impostos pela sociedade tradicional com comportamento semelhante ao do pai é contestado. Atitude negativa em relação a este comportamento, suponho a sugestão do que seria positivo: engajamento no mundo marginalizado de jovens rebeldes. Partindo de tal conceito a música poderá ter negada sua liberação (...).

da was an attempt to reconnect government and civil society, through measures such as the repeal of Institutional Act No. 5, amnesty to political prisoners, return of exiles, the end of bipartisanship and direct elections for governors. Despite this initiative, the government agencies continued their repressive practices, thereby maintaining an authoritarian government policy. Throughout the entire civil-military regime, and especially following the enactment of Institutional Act No. 5, which authorized the violation of constitutional principles, the repression agencies became increasingly independent within the government hierarchy, thus implementing illegal measures, such as torture and assassination, in order to fight the opposition, which was deprived of its constitutional rights (Fausto 1999, 490).

On the other hand, secret documents produced at the time by the United States Central Intelligence Agency, the CIA, recently came to the public, corroborating the direct participation of presidents conducting an "opening" agenda – Geisel and Figueiredo – in the control of executions of political opponents.<sup>7</sup> This helps to review an image that the government had softened its more violent character, and that the more severe cases came from a "military anarchy." Opposition to the dictatorship had the consequence of living under the banner of fear.

As Lilia Schwarcz and Heloísa Starling point out (2015, 473), from the process of "political opening" society regained its access to public space, and opposition forces began forming an alliance to fight the dictatorship. Although these voices have gained prominence and strength, the democratic transition took place through a project controlled and planned by the military government, which still leaves traces in Brazilian recent and fragile democracy.

Popular music nevertheless remained under the target of the regime's vigilance and was seen as a space in which "subversive" people and messages circulated, and consequently part of what the regime believed to be the "psychological warfare" promoted through culture (Napolitano 2010, 107). Musical censorship remained strict even during the so-called "opening period", as can be seen in the cases reviewed below.

The first song I will examine is Chico Buarque's "Tanto Mar" (An Ocean Apart), which implicitly refers to the Portuguese "Carnation Revolution" in April 1974, which marked the country's re-democratization process. Elements included both in the music and lyrics, as shall be seen below, remit to Portugal and to the deposition of the authoritarian regime under which the country lived. The song is entirely played in ternary rhythm, much like a *vira* – a Portuguese musical style. In the lyrics, Chico Buarque uses an idiom of widespread popular use in Portugal, the vocative "*pá*," which further contributes to clearly mark the reference to the country:

7 In 2015, the US State Department published the memorandum, from 11<sup>th</sup> April 1974, attributed to the CIA's director general at the time, William Colby, for Henry Kissinger, the government's foreign affairs adviser. The secret document reveals the contents of a meeting that took place in Brasília in 1974, confirming the direct involvement of the Presidents Médici, Geisel and Figueiredo in the order of summary executions of political opponents during the military regime. The memorandum was released in Brazil in 2018 by Professor Matias Spektor, from Fundação Getúlio Vargas (<https://www.matiasspektor.com>). The memorandum is available at the website: <https://history.state.gov/historicaldocuments/frus1969-76ve11p2/d99?platform=hootsuite>.

|                                        |                                         |
|----------------------------------------|-----------------------------------------|
| <i>Sei que estás em festa, pá</i>      | I know you're celebrating, man          |
| <i>Fico contente</i>                   | I'm glad to hear                        |
| <i>E enquanto estou ausente</i>        | While I'm gone                          |
| <i>Guarda um cravo para mim</i>        | Save me a carnation                     |
| <i>Eu queria estar em festa, pá</i>    | I'd sure like to be celebrating, man    |
| <i>Com a tua gente</i>                 | With your people                        |
| <i>E colher pessoalmente</i>           | And to pick                             |
| <i>Uma flor no teu jardim</i>          | a flower in your garden myself          |
| <i>Sei que há léguas a nos separar</i> | I know there are miles keeping us apart |
| <i>Tanto mar, tanto mar</i>            | An ocean apart, an ocean apart          |
| <i>Sei, também, que é preciso, pá</i>  | I also know one must                    |
| <i>Navegar, navegar</i>                | sail away, sail away, man               |
| <i>Lá faz primavera, pá</i>            | It's already spring there, man          |
| <i>Cá estou doente</i>                 | While I'm still sick here               |
| <i>Manda urgentemente</i>              | Do send me, urgently                    |
| <i>Algum cheirinho de alecrim</i>      | Some scent of rosemary                  |

The narrator who is far away speaks of celebration, the carnation, sailing and the scent of rosemary, thereby including Portuguese elements with references to the symbols of the "Carnation Revolution." There is also a clearly melancholic mood of one who is not there, who would like to be celebrating, and who is sick, wherever this person is. The song was forbidden when first reviewed, in 1975; the censor interpreted it as honoring of the "Carnation Revolution" and denied the approval of the song, as can be seen in the following statement:

It is my understanding that these words are an allegory of the socialist revolution in Portugal. The first line, "Save me a carnation". The carnation was the symbol of the revolutionaries. Then ... "I'd sure like to be celebrating, man With your folk," refers to the revolution in progress, and, further, there are miles keeping us apart – an ocean apart – It is "spring" there and he is "sick" because he cannot take part in it (...). In view of the foregoing, and for the political orientation (...) I veto this song.<sup>8</sup>

Despite the poetic subtlety behind the metaphorical language that Chico Buarque uses – which does not include any specific mention of the revolution – the censor was sufficiently qualified to understand the relationship between the song and the Carnation Revolution. Further attention is drawn to this song's relationship with censorship during the regime because of a second review entitled "Censorship Review," defending the approval thereof, as can be seen below:

8 Report No. 511/7, by censorship official Eugênia Costa Rodrigues, 23 Apr. 1975. Translated from Portuguese: Esta letra, ao meu ver, é uma alegoria à revolução socialista em Portugal. Na primeira estrofe "guarda um cravo para mim". Cravo era o símbolo dos revolucionários. Depois... "Eu queria estar em festa rapaz Com a tua gente, está se referindo à revolução em curso, e mais adiante – na distância que nos separa – tanto mar a navegar – Lá a estação é a "primavera", e ele aqui está 'doente' por não poder participar (...). Face ao exposto, pela conotação política (...) veto a em pauta.

The revolution in Portugal is *fait accompli* from the political standpoint and the Brazilian government immediately recognized the new regime, therefore excluding the possibility of considering the facts that took place in said country as offensive or threatening to our country and people. (...) the lyrics refer to a message of solidarity and congratulations sent by one who tries to feel the same joy, albeit having been unsuccessful in one's revolutionary ideals. This message of support could be sent to any country (...). The songwriter did not include any reference to Brazil and to its organized authorities, thereby rendering the meaning and the message of the verses ambiguous. Only based on assumptions it is possible to consider such a stand as dangerous and hazardous and thereby classify the song under the censorial rules, and we are aware that this assumption is vague and inaccurate, and Censorship has oftentimes been criticized for being ruthless for making such assumptions.<sup>9</sup>

The foregoing opinion, drafted by the censorship service agency itself, not only substantially differs from the reasons used to back the song's prohibition, as seen in the first opinion, but also criticizes censorial arbitrariness. In this opinion, the song is deemed a "message of solidarity" to a historical event legitimized by the Brazilian government. Though they understood the double meaning of its lines, the censorship agents are against the veto for its association to hypothetical interpretations. It is therefore clear that the censors were concerned with changing the institution's reputation, frequently stigmatized for its authoritarian and ungrounded acts. The defense was nevertheless unsuccessful and the song was recorded for the first time in live album *Chico Buarque e Maria Bethânia ao vivo*, in 1975, without the lyrics. As pointed out by Fiuza (2006, 19), the Brazilian authorities increased the control of the information about the Portuguese revolution, as this was seen as a risk to the Brazilian authoritarianism, bringing up the possibility of the fall of the dictatorship regime also in Brazil.

Two years later, in 1977, the censorship agency also denied approval of the song "*Um Fado*" (A Fado), written by Ivan Lins and lyricist Vitor Martins, which also referred to Portugal. If Chico Buarque's reference to Portugal was somewhat hopeful, in view of the nation's re-democratization process, Lins' reference, in turn, was clearly of disbelief:

9 Report No. 512/71, by censorship officials Ana Kátia Vieira, Lúcia de Rivorêdo Cristofolini, 02 May. 1975. Translated from Portuguese: A revolução havida em Portugal constituiu-se em fato consumado do ponto de vista político e o novo regime foi de imediato reconhecido pelo governo brasileiro, que, desta maneira, excluiu a possibilidade de se considerar os acontecimentos ocorridos naquele país, como ofensivos ou ameaçadores a nosso povo e país. (...) a letra refere-se a uma mensagem de solidariedade e congratulações, enviada por alguém que tenta compartilhar da alegria apesar de ter sido mal sucedido nos seus ideais revolucionários. Esta mensagem de apoio poderia ser enviada de qualquer país (...).O autor omite qualquer referência ao Brasil e às suas autoridades constituídas, tornando ambíguo o sentido e a mensagem de seus versos. Só partindo de suposições poderíamos situar tal posição como perigosa e nociva e enquadrá-la nas normas censórias, e sabemos que toda suposição é vaga, imprecisa, e avisada de se calcar em suposições tem sido a Censura muitas vezes criticada de maneira impiedosa.



|                                     |                                        |
|-------------------------------------|----------------------------------------|
| <i>Nenhuma esperança à vista</i>    | There is no hope in sight              |
| <i>Nada virá do horizonte</i>       | Nothing will come from the horizon     |
| <i>Não haverá mais conquistas</i>   | There will be no more achievements     |
| <i>E nem quem as conte</i>          | Or anyone to tell them                 |
| <i>Mulheres gastaram as contas</i>  | Women wasted the beads                 |
| <i>Do terço em salve-rainhas</i>    | Of the rosary in Hail-Maries           |
| <i>Contando nos dedos os filhos</i> | Counting on their fingers the children |
| <i>Que faltam nas vinhas</i>        | Who are missing in the vineyards       |
| <i>Pra enxugar tantos olhos</i>     | To dry so many eyes                    |
| <i>Fizeram muitos moinhos</i>       | They made a lot of mills               |
| <i>Mas o vento foi pouco</i>        | But there was little wind              |
| <i>E os olhos do povo</i>           | And the eyes of the people             |
| <i>Mancharam as vestes de vinho</i> | Stained the garments with wine         |
| <i>Nenhuma esperança à vista</i>    | No hope in sight                       |
| <i>Não haverá mais conquistas</i>   | There won't be any more conquest       |
| <i>Não, navegar não é preciso</i>   | No, navigating isn't necessary         |
| <i>Viver é preciso</i>              | Living is necessary                    |

As the title itself reveals, the song is written in a Portuguese style, as a *fado*, which means both destiny or fate, thereby contributing to the ambiguity of the lyrics that speak of a people's lack of hope. Additionally, several other images remit to Portugal, such as past battles won, the Catholic faith, the vineyards and the mills, which are used as a background to portray a dark situation that could be translated into Brazilian reality. As previously mentioned, despite the perspective of a political opening, Brazil was still living under an authoritarian regime, which censored, imprisoned, tortured and killed citizens. Before being approved by the censors, the song was entitled "*Fado de Contas*" (Fado on Beads), and it is possible to trace a parallel, in its words, between women who "*gastaram as contas* (wasted the beads) / *Do terço em salve-rainhas* (Of the rosary in Hail-Maries) / *Contando nos dedos os filhos* (Counting on their fingers the children) / *Que faltam nas vinhas* (Who are missing in the vineyards)," to the mothers, in Brazil, who prayed in vain for the return of their "missing", imprisoned or dead sons in the regime's dungeons. As was the case with Chico Buarque's song, the censorship agency interpreted the content of Lins' song as being political in the three different reviews to which it was subject. In the first review, the censor mentions "the clear political connotation, in what concerns the people's deception."<sup>10</sup> The second review highlights "its clear political orientation, reflecting the complete lack of hope in the change of a state of popular oppression."<sup>11</sup> According to the last review, the censor believes that there is "a clear negative sense of its political connotation, portraying the deception and lack of hope of a people with the possibility of witnessing the change

10 Report No. 065, by censorship official Selma Chaves, 06 Jan. 1977. Translated from Portuguese: a evidente conotação política, no que se refere à desilusão do povo.

11 Report No. 066, by censorship official Joel Carlos Tavares de Almeida, 07 Jan. 1977. Translated from Portuguese: evidente sentido político, refletindo total desesperança na modificação de um estado de opressão popular.

of a system of oppression.”<sup>12</sup> It is clear that the censors’ discourses are similar, as if one were repeating the opinion of the other. The metaphorical language did not suffice to trick the censors into approving the song, which was banned based on subjective interpretations, as can be seen in the statement in which the censor believes there is a reference to a “system of oppression.”

However, even though it was denied approval, the song was recorded for the album *Somos Todos Iguais Nesta Noite* (We’re All the Same Tonight) and released in 1977. Based on this information, it is possible to shine a light on the specificities of the existing relationship between artists, their work, censorship and the cultural industry in Brazil. Since the 1964 coup, the government began encouraging a capital internationalization process, backed by private enterprise and on the significant expansion of the market of symbolic assets, based on the principle of “national integration” (Ortiz 2006, 118). Throughout the growth and consolidation process of the activities developed by multinational record labels in Brazil, MPB became one of its most prestigious products (Dias 2000, 58-59). Both the government and the record labels were therefore interested in moving the economy forward, and based on this assumption, it is possible to reflect on how important it was for MPB songs and albums to be released so as to supply the market demands, even though the content thereof was contrary to the regime.

Record labels would often interfere in the censorship process by releasing works vetoed by the censorship agency. One specific case that stands out is that of lawyer João Carlos Muller, who was engaged by multinational record labels specifically to negotiate with the censorship agency. According to Muller, his role was to release the songs, thereby rendering the activities of the music industry feasible (Cavalcanti 2010). The lawyer developed strategies that made it easier to negotiate with the agency; for instance, he mentioned how at times he would suggest songwriters to include a “very violent” song in the repertoire to be subject to approval. As expected, the song was banned; however, if there were still other songs likely to be vetoed, Miller would use the prohibition of the more exaggerated song as an argument to negotiate the approval of the other songs, whose content would be milder. In so doing, he managed to get songs approved. Muller emphasized his role was not ideology-oriented, but a market-oriented procedure. This approach reinforces the existence of an interplay of interests and the contradictory nature of the relations established between censors, artists and the music industry.

The last case I will address in this article refers to the song “*Marcha do Povo Doido*” (March of the Mad People), written by Gonzaguinha, whose analyzed document was submitted to censorial review in 1980. The song is a critique of the government’s political opening process, as can be seen in the excerpt of the words, below:

12 Report No. 064, by censorship official Sonia Maria Galo Mendes, 10 Jan. 1977. Translated from Portuguese: se desprende um sentido negativo pela sua conotação política, retratando a desilusão e falta de esperança de um povo em ver modificado um sistema de opressão.

*Aqui quem está doido é o povo, que parece ser o grande culpado pela crise de energia, pela carestia, pela policia e pelo mistério de uma coisa chamada anistia, que se você não sabe, não permitiu ao anistiado ser reintegrado a seu trabalho, a não ser que passasse de novo por um novo júri, uma nova censura de modo que não atrapalhasse uma coisa chamada abertura.*

*Confesso*

*A culpa pela carestia*

*E pela crise de energia*

*Eu sou o dono da OPEP, ou Pepsi, ou pop ou Cola*

*Confesso (e nem precisa bater)*

*E confessar me alivia*

*Vem meu bem me condena com aquela anistia*

*Me manda logo pra cadeia*

It's the people who have gone mad here, who seem to be truly responsible for the energy crisis, for the high prices, for the police and for the mystery of that thing called amnesty, which, in case you are unaware, didn't allow those who returned to go back to work, unless they were once again submitted to trial, to another type of censure, so as not to mess with that thing called opening.

I admit it

I'm the one to blame for the high prices

And for the energy crisis

I'm the owner of OPEC, Pepsi, pop or Cola

I admit it (and there's no need to hit me)

And I'm relieved by doing so

C'mon, my dear, sentence me to that thing you call amnesty

Send me to jail, once and for all

According to the aforesaid document, filed by record label EMI-Odeon, the lyrics had already been previously approved by the censorship agency; the songwriter would then submit the first excerpt to be included in the recording, as a speech. Gonzaguinha's song is not only ironic, but also a critique of government's opening agenda. It is worth mentioning that one year earlier, in 1979, the "Amnesty Law" was enacted with respect to political crimes, therefore reestablishing the suspended rights and authorizing the return of political exiles to the country; however, it also included a pardon for torturers and other regime agents. In the speech that opens Gonzaguinha's song, the artist refers to the restrictive and controlling conditions imposed by the "Amnesty Law," claiming that citizens, deprived of their freedoms by the regime, had to be tried in order to regain their rights – which did not guarantee that such freedom would be restored. Gonzaguinha furthermore used the interjection "I admit it" sarcastically throughout the song, as if the narrator were subject to police interrogation. As previously mentioned, in several events, the repression agencies used torture to obtain confessions. Gonzaguinha would thus ironically say: "I admit it (and there's no need to hit me) / And I'm relieved by doing so" – the narrator confesses absurd ideas, such as being responsible for the high prices or the energy crisis and asks to be sentenced "to that thing you call amnesty." The songwriter therefore directly attacks the "Amnesty Law" and the limitation on public freedoms

in Brazil. In turn, the censorship agency denied approval on the song, backed by a contradictory opinion:

Though the level of political opening that the government is intending to establish, the lyrics, especially the speech that opens the song, represent a very serious attack on the government's political system, maliciously added to a nice song that will certainly become a hit in radio shows and will condition the listeners' opinion. This is not the case when the press discloses any piece of news.<sup>13</sup>

Despite the perspective of Brazil's re-democratization, the censor believed the message was "dangerous" and capable of inducing public opinion against the regime in a "nice" fashion. It is noteworthy how the censor admits the pursuit for greater political opening, and nevertheless goes against the critical nature of the song. In other words, freedom of speech through music was still inappropriate; however, the same content would not be "dangerous" in the press, according to the censor's opinion, which shows the importance given to popular music for its ability to spread messages against the regime. It is also worth highlighting the censor's concern with the pleasing character of the music, which could easily become a hit, being seen as a particularly dangerous medium. The song was recorded in Gonzaguinha's album *De Volta Ao Começo* (Back to the Start), though there is no information on how it was released.

MPB songs during the "opening period" reveal a collective feeling of hope and euphoria, pulsating in Brazilian society, uniting different voices in the chorus of opposition to the military government and the resumption of democratic freedoms. However, it cannot be said that it has an optimistic character; on the contrary, MPB makes a critical and forceful interpretation of that moment, signaling a climate of hope, but with many uncertainties and fears.

### *Final Considerations*

The purpose of this article has been to expand our understanding of the relationship between censorship and the MPB repertoire, by analyzing some relevant cases of songs written by artists who were very popular and therefore relevant to the music industry at the time. MPB contributed to establish a set of ideas that translated both society's hope for recovering its democratic freedom and its collective values concerning its opposition to the authoritarian regime. However, though represented as a symbolic place of resistance, it also became a privileged product in the cultural industry. From this standpoint, its critical values were also ingredients of success due to the growing demand for protest songs in an increasingly rationalized market. Aside from ideologi-

13 Report No. 383/80, by censorship official L. Fernando, 22 Apr. 1980. Translated from Portuguese: Muito embora o nível de abertura política que se está procurando estabelecer, a presente letra musical com a parte em prosa que a antecipa, são de uma gravidade crítica ao sistema político governamental, maliciosamente adicionada a uma música agradável que chegará ao sucesso nos programas radiofônicos e acarretará um condicionamento no público ouvinte. Não acontece o mesmo quando uma notícia é divulgada pela imprensa.

cal issues, the relations between artists, censors and the market of symbolic assets reveal the clear interplay of interests behind the commercial value of the songs for the record labels and for Brazil's economy. It was also possible to understand the constant concern of the censorship agency in avoiding contrary messages to the regime, guided by the "National Security" doctrine. In spite of Brazil's re-democratization, the censorship agency maintained these purposes. The civil-military dictatorship ended in 1985, but the censorship agency remained active up to 1988, though milder in its actions.

### Bibliography

- Carocha, Maika Lois. 2007. *Pelos versos das canções: um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a ditadura militar brasileira (1964–1985)*. MM. Thesis, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Cavalcanti, Leonardo, 2010. "Estreita com João Carlos Müller: Estava Ali Para Resolver", *Correio Braziliense*, Accessed April 25, 2010. [http://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/45491/complemento\\_3.htm?sequence=4](http://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/45491/complemento_3.htm?sequence=4)
- Dias, Márcia Tosta. 2000. *Os Donos da Voz – Indústria Fonográfica Brasileira e Mundialização da Cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial.
- Fausto, Boris. 1999. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp.
- Fiuza, Alexandre Felipe. 2006. *Entre um samba e um fado: a censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970*. PhD. diss., Universidade Estadual Paulista.
- Gáspari, Elio. 2002. *A Ditadura Escancarada*. Volume 2. Coleção As Ilusões Armadas, São Paulo: Companhia das Letras.
- Heredia, Cecília Riquino. 2015. *A caneta e a tesoura: dinâmicas e vicissitudes da censura musical no regime militar*. Master's thesis, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- Hollanda, Heloisa Buarque de. 2004. *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- Napolitano, Marcos. 2002. *História & Música – história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Napolitano, Marcos. 2010. "MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/ 1982)". *Estudos Avançados* 24 (69): 389-404.
- Naves, Santuza Cambraia. 2010. *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Ortiz, Renato. 2006. *A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Ridenti, Marcelo. 2000. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record.
- Risério, Antonio (editor). 2005. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural.
- Schwarcz, Lília Moritz and Heloisa Murgel Starling. 2015. *Brasil: uma biografia: Com novo pós-escrito*. São Paulo: Editora Companhia das Letras.

- Schwarz, Roberto. 1978. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Skidmore, Thomas. 1988. *Brasil: De Castelo a Tancredo, 1964-1985*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

### *Discography*

- Bethânia, Maria and Chico Buarque. 1975. *Chico Buarque e Maria Bethânia ao vivo*. Phonogram/ Philips, 6349146, 33 $\frac{1}{3}$  rpm.
- Gonzaguinha. 1980. *De Volta Ao Começo*. EMI-Odeon, 064422863, 33 $\frac{1}{3}$  rpm.
- Lee, Rita and Lucia Turnbull. *Cilibrinas do Éden*. Philips, MLP 0100, CD.
- Lins, Ivan. 1977. *Somos todos iguais nesta noite*. EMI-Odeon, XEMCB7023, 33 $\frac{1}{3}$  rpm.
- Moraes, Vinícius and Toquinho. 1973. *O Bem Amado – Trilha Sonora da Novela da TV Globo*. Som Livre, SSIG1023, 33 $\frac{1}{3}$  rpm.
- Vila, Martinho da. 1971. *Memórias de um Sargento de Milícias*. RCA/Victor, BSL-1565, 33 $\frac{1}{3}$  rpm.

*Abstract*

Brazilian popular music, referred to as MPB (acronym for *música popular brasileira*), gained strength as a symbolic space of intellectual debate and political resistance, especially during Brazil's civil-military regime (1964-85). The article focuses on the relationship between MPB production and the regime's censorship based on the analysis of songs written by renowned songwriters and censorship documents available at the *Arquivo Nacional* (National Archive). Although the censorship aimed to restrict messages that could be contrary to the government's state policy, the paper shows that MPB songs and censorship were intertwined in a complex network of interests involving the culture industry. In many cases, the censorship allowed the recording of songs of opposition to the government, considering the importance that they had in the music business.



# Music-Genre Abstraction, Dissemination and Trajectories

## *Introduction*

Musical genres are fraught with issues of temporality. As noted by Eric Drott, the idea that genres are unstable and dynamic is virtually axiomatic in today's music scholarship, to the extent that the historicity of individual genres appears to be a truism, scarcely in need of belabouring (2014). Even volumes which detail the relation of multiple genres often do so in the form of historical explorations (e.g. Holt 2007; Brackett 2016), just as the phenomenon of genre as such is questioned on historical grounds (cf. Sandywell and Beer 2005; Rossman 2012; Drott 2014). In addition, musico-sociological approaches to genre often concern the role of genres as conventional patterns of prior musico-cultural activity in forming present and prospective music production and consumption (cf. Walser 1993; Frith 1996; Toynbee 2000; Martin 2006); and the generality inherent in the concept of genre implies not only synchronic similarities across repertoires of music or musical events, but also patterns of genre dissemination in time, their continuous (re)production or development in trajectories – for example, from margin to mainstream, local to globalised forms, avant-garde to establishment (cf. Lena 2012). As such, genres are not only in time, but – through their actual or imagined regulation or templates for musico-cultural development – productive of time (Born 2014; 2015), that is, productive of the very historicity remarked on by Drott.

It is the aim of this primarily theoretical article to discuss the relation of genre dissemination and trajectories, that is, how genres spread – temporospatially, from one situation to the next – and how this spreading comes to appear as patterned. Among the multitude of ways this relation may be addressed, I adopt a fundamentally constructivist approach, suggesting that genres are constructed in processes of *abstraction*, collectively performed by various agents in musical life. In both its etymological origin (in “to draw away”<sup>1</sup>) and current meanings (such as “the act of withdrawing” or “removing”<sup>2</sup>), the concept of abstraction carries a combined sense of reduction and movement. As I argue, this indicates the significance of processes of abstraction to genre dissemination. However, to substantiate this claim, I invoke a further specifica-

1 Cf. the root of abstraction in Latin *abstract* (*abstractio*), past participial stem of *abstrahere*: *ab(s)-* “away” and *trahere* “to draw” (“abstraction, n.” 2019; “abstract, v.”, 2019).

2 See “abstraction, n.” (2019).

tion asserting that processes of abstraction always imply efforts at singling out, symbolising and systematising (Winther 2014). In exploring the role of abstraction in genre dissemination and trajectories, I add to recent turns in musical genre theory in the direction of actor-network theory (ANT) and assemblage theory (Born 2011; Drott 2013; Brackett 2016; Haworth 2016; Krogh 2019a) in accordance with older influences from pragmatism and poststructuralism (e.g. Derrida [1980] 1992). The exploration of perspectives from this theoretical compound for doing genre theory is seminal to the conceptual development attempted here.

While being particularly interested in genre, I realise that processes of abstraction pertain to a broader field of musico-cultural generalisation – i.e. practices of categorisation, discrimination, labelling and so on involving notions of, for example, style, scene or streams. For this reason, I occasionally use “musico-generic assemblage” as an overarching term invoking the explicit context of assemblage theory.<sup>3</sup> However, I do not mean to imply that the discussion presented in this article applies unconditionally to music labelling or categorization as such.

It may be argued, as does Holt, that “[c]ategories of popular musics are particularly messy because they are rooted in vernacular discourse” (2007, 14-15). This messiness causes some scholars to discriminate systematically between analytically defined, etic concepts (such as genre, style or stream) and empirical instances of industry or folk taxonomy, i.e. emic concepts (cf. Lena 2012, 6-8); while others apply deliberately tentative concepts and theoretical distinctions in order not to let “scholarly definitions become the rule” (Holt 2007, 15). While I would certainly not want to commit the latter fallacy, in this article, though, I take a theoretical approach to discussing the relation of music-genre abstraction, dissemination and trajectories – making exemplified theoretical suggestions, as opposed to performing a comprehensive empirical investigation. Theorizing about genre does not necessarily conflict with sensitivity to observations, informants’ concepts or “artful practices” (DeNora 2014, 77). In fact, I find that both the aforementioned strategies suffer from a dualist understanding of what should be regarded as a continuum, namely the association of general concepts (or theory) with what is being conceptualised. As I will argue, this association is performed (or assembled) via minute translations (including the aforementioned processes of abstraction) within and across contexts – whether they be academic or vernacular.

In the following, I introduce some tenets of musical genre theory concerning the fundamental question: What is a musical genre? Answers to this question invoke various understandings of typology – from structuralist to performative accounts – which I connect to the aforementioned turn in musical genre studies in the direction of ANT and assemblage theory. I concern my-self primarily with studies of genre in popular music, adhering in this respect to Born and Haworth’s claim that this has been a particularly flourishing ground for developments in musical genre-theory (2017, 6) and without claiming to provide an exhaustive account. Rather, the outline serves to motivate the subsequent discussion.

3 The concept of musico-generic assemblages is developed in Krogh (2019a).

Secondly, I turn to the issue of abstraction in a context of genre dissemination. I consider abstraction as an aspect of genre labelling in accordance with Jacques Derrida's thinking on difference and communication – a central influence on performative accounts of genre. And by adding Brian Massumi's notion of "lived abstraction" (2011) I aim to achieve a broad experiential account of abstraction's significance to musico-generic assemblages. Next, this significance is concretised by invoking the aforementioned understanding of abstraction as singling out, symbolising and systematising, and by considering associated processes drawing on science and technology studies – specifically the work of Bruno Latour (1999). Simultaneously, I invoke examples pertaining to a range of musico-cultural settings – in particular the workings of The Echo Nest, a leading enterprise in the field of commercial music information retrieval. The discussion of abstraction in the context of genre dissemination presents the article's main argument as to the fundamental significance of abstraction to musico-generic assemblages and how this may be conceptualized.

Thirdly, I approach the issue of trajectories, i.e. patterns in the temporal dissemination of genres. Again, I revisit (popular) music genre theory – especially the work of Jenifer Lena on genres in twentieth-century US popular music – before suggesting an account of trajectories on the basis of assemblage theory and the previous discussion of abstraction in the context of genre dissemination. In doing so, I aim for a non-teleological understanding of the patterns entailed in musical genres' temporal dissemination.

### *What is a musical genre?*

According to Jim Samson – in his 2001 entry on genre in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* – two approaches have dominated musical genre studies. The first concerns systematic, parameter-based delimitations of individual genres or of various genres in comparison. Since antiquity, such efforts at typology have been a central aspect of Western philosophies on art, though in the late twentieth century they came under increasing pressure from developments in rhetorical, linguistic, cultural, literary and film theory encouraging studies of genre as "social practice".<sup>4</sup> In particular, popular music studies picked up this second trend,<sup>5</sup> enquiring about the musico-sociological ramifications of genres perceived as "set[s] of musical events (real or possible) whose course is governed by a definite set of socially accepted rules" (Fabbri 1982a, 52); or, in the words of another canonical definition, "systems of orientations, expectations and conventions that circulate between industry, text and subject" (Neale 1980, 19).<sup>6</sup> Focusing on musical events (rather than works), and on musico-

4 Cf. Todorov ([1978] 2000), Bakhtin ([1979] 2000), Neale (1980, [1990] 2012), Derrida ([1980] 1992); Fowler (1982), Miller ([1984] 1994); Harris (1995), Altman (1999). Introductions to this interdisciplinary field of genre studies may be found in Frow (2006) and Bawarshi and Reiff (2010).

5 Cf. Fabbri (1982a; 1982b), Walser (1993), Shuker (1994), Frith (1996), Negus (1998; 1999), Toynbee (2000), Moore (2001), Brackett (2002; 2005), Holt (2003; 2007).

6 This latter definition illustrates the influence from film theory on musical genre studies: Provided by film scholar Steve Neale, it was taken up by, among others, Negus (1998, 1999), Toynbee (2000), Hesmondhalgh (2005), Lena and Peterson (2008), Lena (2012), Haworth (2016).

cultural and institutional contexts for categorisation, studies of genre as social practice have manifested an increasingly pragmatic and processual orientation. Thus, whereas Fabbri's definition retains a sense of genre as a set of events marked by regularity – i.e. a structural phenomenon – later scholars have pushed for performative accounts of genre, embracing the fact that sets of musical events are always incomplete and that, for this reason, they should be understood as groupings, rather than as static or given groups.<sup>7</sup> David Brackett makes this point, stating that “the more that we examine a given grouping of texts, the more dissimilar individual texts begin to appear” and “[s]imilarly, the more closely one describes a genre in terms of its stylistic components, the fewer examples actually seem to fit” (2016, 3). Underlying Brackett's statement is Derrida's so-called law of genre, which implies that any categorical demarcation potentially implies transgression,<sup>8</sup> which is why individual texts are never completely absorbed by (and cannot be reduced to) a particular genre membership: “participation never amounts to belonging” (Derrida [1980] 1992, 230). Accordingly, Brackett states that: “genres are not static groupings of empirically verifiable musical characteristics, but rather associations of texts whose criteria of similarity may vary according to the uses to which the genre labels are put” (2016, 3-4). A similar insistence on genre performance is expressed by Lussier, who claims that “to understand genre one needs to understand the naming or labelling as mediation, as the genre's exposition [...] Through the practice of labelling, a togetherness or set is exposed and rendered existent” (2011, 111).

The post-structuralist implication in Brackett's turn to Derrida is also manifest in his adoption of the Deleuzian concept of assemblage, which is used to further underline the incomplete correlation of any individual text or other aspects of musical events to particular genres:

The notion that a genre [...] articulates together notions of musical style, identifications, visual images, ways of moving and talking, and myriad other factors is akin to the idea of the assemblage. In contrast to the notion of organic totalities, assemblages [...] are “wholes characterized by *relations of exteriority*. [...] The exteriority of relations implies a certain autonomy for the terms they relate.” [DeLanda 2006, 10-11] Thus, in the study of genre, the components [...] that may characterize a genre at a given point in time may also participate in other genres at the same time, or in the past or the future. The components are not part of a seamless, organic whole, and their meaning in a particular genre formation derives from their relations and interactions with each other over time. (2016, 10)

7 It should be noted that this “push” is to some extent anticipated by Fabbri (1982a, 62) and emphasised in later publications (e.g. Fabbri 2012; 2014).

8 This point is somewhat contrary to Todorov's statement that “[i]n order to exist as such, the transgression requires a law – precisely the one that is to be violated. The norm becomes visible – comes into existence – owing only to its transgressions” ([1978] 2000, 196). However, the processual view of genre that Brackett derives from Derrida corresponds to the pragmatic implication in Todorov's invocation of speech-act theory ([1978] 2000, 198), just as it resonates in literary genre theory with invocations of Wittgensteinian philosophy of language (language games and family resemblance; cf. Fowler 1982, 41). For this inspiration manifested in musical genre studies, see for example Rockwell (2012).

Assemblages consist in the “co-functioning” (Deleuze and Parnet [1987] 2002, 69) of non-reducible and, thus, semi-autonomous components, as explained by Brackett. They manifest a relational milieu or “middle” ([1987] 2002, 39). That is, an emergent territory of preliminary order or contingent unity ([1987] 2002, 69) which is, however, always open to de-territorialisation or so-called “lines of flight” ([1987] 2002, 36). Moreover, due to their reliance on the co-functioning of their elements, assemblages should be regarded as instances of activity (i.e. assembling), that is, events rather than entities, which is why the concept lends itself to the aforementioned push for performative understandings of genre – beyond the notions of sets or systems.

Another advocate of assemblage theory in musical genre studies, Georgina Born, brings up the contingency of genre participation in a discussion of musico-cultural identification. Born remarks that this contingency is insufficiently acknowledged by Keith Negus, who draws his understanding of genre from Neale. Negus emphasises the contingency of how genre distinctions relate to markets, media formats and wider cultural formations;

yet at other points he abandons contingency, highlighting “how genres operate as social categories; how rap cannot be separated from the politics of blackness, nor salsa from Latinness, nor country from whiteness and the enigma of the ‘South’” (Born 2011, 383; quoting Negus 1999).

The homogeneity ascribed to rap, salsa and country, as given sets of music, politics of race, ethnicity, and so on, results in reductive accounts of these genres in terms of their functioning in musical life (*in casu* the music industry). To encourage a better route for genre studies, Born suggests alternatively (by reference to Brackett 2005) that “genre works by projecting temporally, into the unruly, ongoing cauldron of alternative socio-cultural formations, potential moves and reconfigurations of those formations coded materially as aesthetic moves and transformations that are proffered as analogous to the social” (Born 2011, 383). As such, genre is, again, performed and not merely by articulation of already established systems of musical convention, but rather as retro-active projections, that is, assemblages of musical past and present aimed ahead.<sup>9</sup>

The emphasis on contingency in the context of performative understandings of genre contrasts with the hint of structural determination present in earlier accounts of genre as social practice – particularly the notion of “genre rules”.<sup>10</sup> Still, acts of performance or assemblage are not entirely voluntarist either. Just as genres are continuously assembled by human and non-human components, so agency or “the efficacy or effectivity to which that term has traditionally referred” should be regarded as “distributed across an ontologically heterogeneous field” (Bennett 2010, 23), that is, as an emergent feature (in the midst) of bodies affecting and capable of being affected

9 This point resembles that of Fowler (1982, 50) or Todorov ([1978] 2000, 207) – or, in a musical context, Brennan (2017, 190) – though with a stronger emphasis on the prospective, temporalizing quality of genre formation (Born 2015). I return to this below.

10 Fabbri (1982a, 1982b). See also Frith (1996), Moore (2001), Brackett (2002), Tagg (2013), Weisbard (2014).

(Deleuze and Parnet [1987] 2002, 60). Furthermore, one effect of assemblage – and in particular of its componential heterogeneity – may be a certain stability or persistence to relations. As explained by Drott:

It is by means of [...] material, institutional, and discursive inscription that certain groupings take on the appearance of substantial, objective, even “natural” entities. But while such inscriptions may help reify certain genres, encouraging the tendency to view them as ostensive *groups* rather than as performative *groupings*, this is only because it creates conditions conducive for their subsequent appropriation by others – that is, for their continual enactment and reenactment. (Drott 2013, 12)

Though Drott bases his reasoning on ANT, there is in my view a close affinity between the continual re-enactment of groups of which he writes and the activity of assemblage,<sup>11</sup> which according to American philosopher Manuel DeLanda always entails a dimension of territorialisation and de-territorialisation. That is, processes which, respectively, strengthen or weaken the internal homogeneity and delimitation of an assemblage (DeLanda 2006, 12). Again, this dimension underlines that assemblages are marked by contingency. However, even processual heterogeneity – i.e. the co-presence of territorialisation and de-territorialisation – may work to secure stability and persistence, as when, for example, the subsumption of a genre under a broader category (partial de-territorialisation) affirms, sharpens or cements its particular terms in relation to other (sub)genres (territorialisation). The addition, discussed by Regev (2013), of ethno-national genres to the global field of pop-rock throughout the second half of the twentieth century illustrates this point.<sup>12</sup>

Coming to the end of this preliminary outline of tenets in musical genre theory, I want briefly to return to the initial distinction between trends in music genre studies drawn by Samson. It is obvious that universalist typologies of musical works have been thoroughly challenged over recent decades to the point where genres not only comprise various aspects of social practice. Indeed, they are increasingly understood as contingent, non-reducible and non-exclusive phenomena, emergent within heterogeneous – sonic, social, discursive, material, institutional, visual, corporeal, technological – milieus due to processes of assemblage and, thus, continuously performed, embodied, territorialised, de-territorialised, and so on. This is in no small way due to the aforementioned inspirations from pragmatic and poststructuralist thinking along with recent turns to ANT and assemblage theory, which have afforded the push in musical genre studies towards processual and non-reductive accounts. However, in this genre theoretical scenario, typologies may, I argue, be regarded as a particular and impor-

11 The enacted or performed quality of actor-networks is stressed by Law (1999, 4), who also claims that “there is little difference between Deleuze’s *agencement* (awkwardly translated as ‘assemblage’ in English) and the term ‘actor-network’” (italics in original; Law 2009, 147). For an argument encouraging the combination of the two “schools” of thought see Müller and Schurr (2016). Moreover, for examples of the combination enacted, see Law (2004) and, in the context of music and media studies, Hondros (2018) and Krogh (2019a).

12 For a detailed demonstration of the same point in the context of Danish hip-hop and on the basis of assemblage theory, see Krogh (2015).



tant component of musico-generic assemblages, affording stability based on inscription and (often) owing to the implication or enrolment of wider theoretical complexes – related to, for example, music analysis (Samson 2001), corporate cultures of production (Negus 1999), or music information retrieval (Drott 2014). This implication of wider theoretical complexes or, for that matter, wider contexts of musico-cultural practice illustrates, in turn, a kind of reflective distancing – a “drawing away” from the immediate context of genre labelling, or what could be interpreted as a move of abstraction. In the following, I examine this move.

### *Abstraction in the context of genre dissemination*

It may be argued that issues of genre dissemination are, in fact, central to most of the genre theory already touched upon in this article. Certainly, the aforementioned ideas of genres as rule-bound sets, circulating systems of convention or, alternatively, processes of assemblage concern the propagation of genre in time and space. Moreover, if we regard genre labelling as an aspect of this propagation, then the relation of dissemination and abstraction has also been implicitly touched upon in the guise of Derrida’s principle of participation over belonging. This is evident from Derrida’s discussion of the impossible closure of any class (i.e. the impossibility of belonging) due to the very act of denomination. The identification, in any specification of genre, of a defining, common trait is performative, “[i]t gathers together the corpus”, but “at the same time, in the same blinking of an eye, [it] keeps it from closing, from identifying itself with itself” (Derrida [1980] 1992, 231). And the reason for this is that a “distinctive trait, a mark of belonging or inclusion, does not properly pertain to any genre or class” (Derrida [1980] 1992, 230). That is, by issuing a criterion of participation, the generic mark simultaneously issues a criterion of non-participation, i.e. an outside of exclusion. As Brackett points out, this view of genre correlates with Derrida’s view of language and communication beyond the context of art and literature (Brackett 2016, 12). In other words, all communication implies the possibility that an addressee will identify a pattern of meaning, i.e. repeatable marks of a code allowing interpretation. As Derrida has it: “The possibility of repeating, and therefore of identifying, marks is implied in every code, making of it a communicable, transmittable, decipherable grid that is iterable for a third party, and thus for any possible user in general” (Derrida 1982, 315). Even in contexts where participants are co-present, the inability of “conscious intention to be totally present and actually transparent for itself and others” (Derrida 1982, 327) makes coding a prerequisite for communication; and – as according to “The law of genre” – coding or the establishing of order through marks of identity or difference imply an outside, that is, a potential for transgression (or *différance*) (Derrida 1982, 12). Derrida speaks of this as the ability of the mark to “break with every given context and engender infinitely new contexts in an absolutely nonsaturable fashion” (Derrida 1982, 320). In this respect, genre labelling would seem to imply not only a performative drawing of borders, but also an implicit potential for “drawing away” from the instantiated order, that is, a potential, re-contextualising move of abstraction.



This view of genre labelling may, I think, be fruitfully combined with the concept of “lived abstraction” detailed by Brian Massumi in his 2011 book *Semblance and Event*. Drawing on philosophers such as William James, Alfred North Whitehead and Gilles Deleuze, Massumi develops this concept by way of examples – including the experience of movement (e.g. “optical illusions” such as spiralling) in the design of decorative art.<sup>13</sup>

We see a *movement* that flows *through* the design. That’s what it is to see a motif. The forms aren’t moving, but we can’t not see movement when we look at them. That could be another definition of real: what we can’t not experience when we’re faced with it. Instead of calling it an illusion [...] why not just call it abstract? Real and abstract. The reality of this abstraction doesn’t replace what’s actually there. It supplements it. We see it *with* and *through* the actual form. It *takes off* from the actual form. [...] The actual form and the abstract dynamic are two sides of the same experiential coin. (Massumi 2011, 41)

In fact, as an immanent, immediate dimension of experience, this abstraction is at play in any experience we may have of objects – when, for example, impressions of colour, contour and resonance make objects appear voluminous or weighty: Just as movement in inert artworks is seen “*through* the actual form”, so is experience of these abilities derived from an abstract impressional coherence, rather than from the actual impressions in and of themselves. By extension, this makes abstraction seminal to any experience we may have of objects as identifiable, stable and coherent entities, holding potentials to be acted upon: “The potential we see in the object is a way our body has of being able to relate to the part of the world it happens to find itself in at this particular life’s moment. What we abstractly see [...] is *lived relation* – a life dynamic” (Massumi 2011, 42). According to Massumi, it is in this way, as an experiential engagement, that abstraction is lived. It manifests a lived relation to the world and, thus, “a life dynamic”.

The potential we see in the object may be consciously realised – as in the attentive experience of movement in inert art. However, to denote the way potentials may also be sensed without actually being realised, as a virtual “more” to the present situation, Massumi takes up the concept of semblance:

I started with a decorative example [cf. above], but the point I wanted to make was not that art is decorative but rather that even decorative art is a creative event, however modest. It creates a semblance. A semblance is a placeholder in present perception of a potential “more” to life. (2011, 49)

As one example of how this semblance may emerge, he notes the ability of any feature of an object to be taken as a mark of an alternative entity, namely that of its form, kind, style or, indeed, genre. In experience, anything may be doubled by its own likeness – due to recollection of similar phenomena or anticipation of future ones: “The likeness is the invisible sign of a continuing. This puts a certain distance between the

13 Adding to Massumi’s visual example, which is inferred from Susanne Langer, I think musical phenomena such as melody or rhythm make equally adequate illustrations of his point.

object and itself. A kind of self-abstraction" (Massumi 2011, 49). This self-abstraction makes, in Massumi's terminology, of each particular a "singular-generic" (2011, 50). That is, it installs in experience a "dispositional continuum" (2011, 50) or a tending towards relays or categorical shifts. Another way of saying this – reminiscent of Derrida – is that any feature which is experienced as pertaining to an object of a certain kind (or genre) indicates at the same time a potential relay into alternative orders (other genres), i.e. infinite de-contextualisation.

I take this aspect of Massumi's thinking to illustrate the experiential significance of abstraction for a theory of genre in accordance with Derrida's famous law and, by extension, for the performative accounts of musical genre developed by Brackett and others. Additionally, however, Massumi takes us beyond the textual or communicative context of Derrida's thinking and into a motley ecology of "relational-qualitative goings on" (Massumi 2011, 28). Indeed, according to Massumi, the concept of experience should not be reserved for humans' apprehension of their surroundings. Just as objects rely on abstraction – "objectification itself is abstraction" (Whitehead in Massumi 2011, 15) – so the subjective is "the self-occurring form of the event. The dynamic unity of an occasion of experience is its "subjective form"" (Massumi 2011, 8). In fact, humans as well as non-humans exist as events, inflicting or "expressing" themselves for other events to "take account" of (the term used by Whitehead to define perception; Massumi 2011, 25). This view accords with the concept of distributed agency, which is central to assemblage theory, just as Massumi stresses an idea of irreducible emergence (2011, 20), which accords with the principle of the externality of relations to their terms.<sup>14</sup>

Thinking with assemblage theory, one might say that the concept of semblance indicates how any element may catalyse lines of flight leading from one assemblage to another, illustrating the multiplicity of any assemblage. In particular, the "singular-generic" seems to be an adequate term to describe the infinite potential for creating generic marks (cf. Derrida), that is, the assemblage of any musical element or event into a range of genre formations that is in principle infinite – an infinite potential for "immanent typology" (Massumi 2011, 83). As such, the concept of semblance specifies the act of musico-generic assemblage as, indeed, an act of abstraction.

To further develop and concretise this idea, I think a fruitful explanatory move may be made beyond the work of Massumi, though without abandoning his pragmatist inspirations. Thus, according to philosopher Rasmus Grønfeldt Winther (2014), the idea of abstraction advanced by William James (e.g. [1890] 1981), as well as that of his philosophical fellow John Dewey (e.g. 1929), may be summarised in three phases corresponding to the tripartite specification of the term mentioned at the outset of this article. Here are the phases explained by Winther:

1. *Singling out*. Abstraction first identifies and emphasizes a single predicate, part, stage or object of a complex whole, whether the whole be material, ideal or both.
2. *Symbolizing*. Abstraction conceptualizes the predicate (etc.) as belonging to a single kind – a concept, a sign, a mathematical object or func-

14 Massumi talks in this respect about "relation[s]-of-nonrelation" (2011, 20).

tion, in short, a symbol. 3. *Systematizing*. Abstraction associates (James) and relates (Dewey) the single symbol to a system of symbols, a system that is fallible, disunified, and one among many. (2014, 3)

These phases make, I think, sense if we consider the example which was noted in the article's introduction, namely that of The Echo Nest. Though it was acquired by Spotify in 2014, to power the platform's algorithmic recommendations, the company's website continues to list a range of (prior) customers including Rdio, BBC, VEVO, and MTV, just as its accomplishments with regard to "music intelligence" are advertised: More than 1.3 trillion data points concerning almost 40 million songs and 4.5 million artists have been collected.<sup>15</sup> Additionally, more than 3,600 genres are systematically correlated in the company's so-called *Every Noise at Once* map,<sup>16</sup> and these numbers are continually rising. The underlying work of analysis consists of both "machine listening", that is, computer-based analysis of the digital signature of various sonic parameters (such as tempo, acoustic-ness, energy, danceability) across various songs; and analysis of what is written about music online, that is, an information "trawl" of music websites and social media (Vanderbilt 2014; Morris 2015; Eriksson 2016; Prey 2016; Drott 2018; Eriksson et al. 2019). In both sorts of analysis, computers (1) single out patterns, which are then (2) researched and conceptualised (i.e. symbolised) by employees, to assert whether patterns add to existing genres (e.g. in the form of subdivisions) and/or whether a new genre entry should be added to the map. Such addition (3) implies a systematisation not only of labels (e.g. a juxtaposition of pop, gauze pop, etherpop, and indie fuzz pop as opposed to, for example, terrorcore, thrash core or grindcore), but also of the identified patterns according to various parameters. For example, in the current layout of *Every Noise at Once*, "down is more organic, up is more mechanical and electric; left is denser and more atmospheric, right is spikier and bouncier."<sup>17</sup>

As illustrated, in the pragmatic understanding of James/Dewey, abstraction may involve non-human actors (*in casu* computers), implying a distributed notion of agency accordant with assemblage theory or of experience as understood by Massumi. It may also imply translations which are not only symbolic but also, for example, spatial, material or sonic – this is again illustrated by the *Every Noise at Once* map which allows users to access music examples by clicking genre entries, that is, to navigate the map as a topology of sound.

Another important point is that abstraction in this sense implies some kind of impetus – an intention, anticipation or unfolding momentum (Massumi 2011, 3) – just as the three phases are not necessarily as clearly distinguishable as Winther's list and my example might imply. The Echo Nest's mapping of genres is, of course, not only highly dependent on commercial and, to some extent, scholarly interests. It is also performed within a framework of established criteria for machine listening, for identifying sonic similarities, and for sorting keywords in the online information trawl.

15 See <http://the.echonest.com>, accessed 7 November 2019.

16 See <http://everynoise.com/enggenremap.html>, accessed 7 November 2019.

17 Cf. <http://everynoise.com/enggenremap.html>, accessed 7 November 2019.

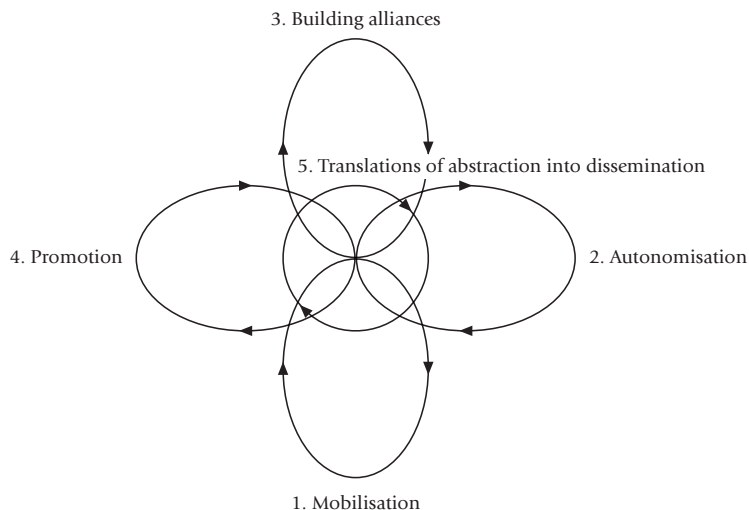


Figure 1.: Processes intertwined with genre abstraction (derived from Latour's loops in the circulation of scientific facts; 1999, 100). The circling arrows imply that all processes (loops) are to some extent continuous. They intertwine, as particularly evident with No 5, "Translations of abstraction into dissemination", which may be regarded as the combined (or co-operating) assemblage of processes No 1-4, as explained below.

This framework affords the identification of new generic patterns while, simultaneously, the system of established symbols is enfolded in the act of singling out. Thus, while the three phases might be supplied with a preceding and subsequent phase concerning preconditions and outcome (in the manner of Tia DeNora's model of musical events; 2003, 49), it might be better to do away with the implicit chronology of the phase metaphor and talk of dimensions instead – that is, dimensions of abstraction active in the musico-generic assemblage.<sup>18</sup>

To further elaborate the role of interests, framing or – in a wider sense – the distributed understanding of agency, noted above, in musico-generic abstraction, I think the perspective of assemblage theory may be supplemented with ideas from ANT or, to be precise, with ideas derived from the writings of French philosopher Bruno Latour on the production of scientific facts (1999).<sup>19</sup> According to Latour, this production involves five loops connecting various contexts and actors (human and non-human) through various kinds of activity. In the following, I take these loops as a starting point for considering five processes, which are – I argue – intertwined with genre abstraction (in its various dimensions). In his account, Latour uses a model (1999, 100), which I have adapted (in terms of the labels used<sup>20</sup>) to make it fit present purposes (see figure 1).

18 For a reflection of DeNora's model along similar lines, see Krogh 2019b.

19 I have already remarked how ANT and assemblage theory are combined by among others Law (2004, 2009). And though, for example, DeLanda objects to the fundamental relationism inherent in ANT (Harman 2010, 176), I think there is enough of a common ground to allow insights to be fruitfully combined. In this respect, I follow Müller and Schurr (2016).

20 The only exception is "Autonomisation". In Latour's account, the remaining loops are: "Mobilization of the World (instruments)", "Alliances (allies)", "Public Representation", and "Links and Knots" (1999, 98-108).

The model is, however, only meant to provide a preliminary and rudimentary idea about the intertwinement of the five processes that it names, as their implications and relations are elaborated in the main text.

To coin a new musical genre or to engage in genre labelling implies *mobilisation* – of musical works, performances, events, scenes, other genres, and so on. This is true in the banal sense that genre labels are often used to talk about or explained by reference to such concrete instances of music culture. Yet, it also follows from the way genre, as I have argued, relies on abstraction – recall Massumi’s notion of the singular-generic, that is, the experience of genre as an immanent though abstract feature of concrete particulars. However, for mobilisation to work, associations have to be made – as clearly demonstrated by the activities of The Echo Nest, where associations between “the world of music” (Anon 2013) and entries in the *Every Noise at Once* genre map are forged by way of hardware (computers), software (for machine listening and information trawling) and judgements by employees. The company’s singling out of generic patterns implies, as Latour writes, a “moving toward the world, making it mobile, bringing it to the site of controversy, keeping it engaged, and making it available for arguments” (1999, 100). The authority of The Echo Nest’s slogan – “We know music...”<sup>21</sup> – rests, thus, on its access to and harvest of trillions of data points which are synthesised and transformed into musical understanding. Synthesisation – via symbolisation and systematisation – makes quite literally “the world of music” assemble in the genre map, whereby it becomes manageable: It may be looked at and navigated on a screen. The abstracted, symbolic translation of songs and online writings on music allows subsequent arguments (e.g. about genre relations or patterns of genre-related taste) to retain a connection to the world (a sense that The Echo Nest are speaking on behalf of songs, artists, listeners, communities); even though arguments may imply connections that would never have been experienced by anyone, had it not been for the map and its possible uses – for example, the point that deep opera and deep tech house are the genres furthest apart in “the world of music” (positioned at opposite ends of the map).<sup>22</sup>

It may be that The Echo Nest’s endeavour is particularly evident in its mobilisation of “the world of music”. However, similar points could be made about the way charts mobilise sales numbers, streams, downloads, airplay time or listener approval along generic lines; or the historical dependency of radio formats – i.e. generically delimited channel profiles – on listener surveys, questionnaires, phone ins, and so on (cf. Rossman 2012; Brackett 2016). In fact, even a casual bar conversation about the genre credentials of some rapper or upcoming rock band would, to some extent, require mnemonic instruments to access and conceptual tools to address events (e.g. of experiencing said rapper or band) in order to support the argument being made. In this respect, first-hand concert experience or, even better, smartphone video recordings of a gig may, for example, outdo hearsay or reviews as a means of mobilisation.

If mobilisation translates the world into manageable reference points in a context of argument, it simultaneously installs a difference or distance between the world

21 See <http://the.echonest.com>, accessed 25 November 2016.

22 See <http://everynoise.com/engenremap.html>, accessed 1 December 2017.

("out there") to be referenced and the site or situation of argument ("in here") (Law 2004, 42). As such, mobilisation entails not only a translation of events but, as an aspect of this, a de- and subsequent re-contextualisation. This is, again, illustrated by The Echo Nest's genre map: the addition of an entry to the map not only mobilises yet another fraction of "the world of music", it also confirms the parameters or the generic system to which the entry is added, just as it confirms the professional capability of The Echo Nest's "machine for sorting music".<sup>23</sup> Latour refers to the latter effect as *autonomisation*, explaining that "it concerns the way in which a discipline, a profession, a clique, or an 'invisible college' becomes independent and forms its own criteria of evaluation and relevance" (1999, 102). Maintaining autonomy takes continuous reaffirmation of both independence and criteria. This may be illustrated if we turn from The Echo Nest to the academic discipline of music theory – at least according to new-musicology critiques of the discipline as being content with exercising its own "scientific language and symbol systems" (including typologies of genre), making "theory and analysis [...] increasingly technical, increasingly incomprehensible to anyone except specialists" (Cook 1998, 93). Moreover, autonomisation concerns not only the self-determination of disciplinary practitioners, but also the status of theoretical schemes, concepts, typologies, and in a wider sense the acknowledgement of a disciplinary subject matter as independent (i.e. existent, self-contained and in possession of explanatory power rather than having to be explained by something else).

Interestingly, this harks back to musical genre theory, specifically the relational understanding of genre that Brackett identifies as an aspect of Fabbri's thinking:

By invoking (via implication) Ferdinand de Saussure's notion of meaning as created through a system of difference without positive value, Fabbri strongly suggests that musical genres become meaningful only in relation to one another, as part of a "musical system." (Brackett 2016, 7)

A Saussurian structure is a self-contained system, irreducible to anything beyond itself. By analogy, the "musical system" noted by Brackett comes to epitomise an understanding of genres as autonomised – as asserting their own, relational logic, while being detached from any musical events *in particular*. In a subsequent passage Brackett comments on the "collective, impersonal nature of how genres are formed" (2016, 12), noting that "once the citation (or non-literal quotation) of socio-musical conventions acquires relative stability and is associated repeatedly with a genre label, it can be quoted (literally) out of context with the quotation then being recognised as a generic reference" (2016, 13) – such as when country stereotypes are quoted in a pop song. This situation, in turn, makes any "attempt to establish a prototypical example of a genre that functions as a point of origin [...] appear] as an act of constant deferral" (2016, 13). Again, this non-referability of genre to any example (i.e. any musical events) in particular illustrates an autonomised state, but now explained as an effect of gradually

23 Cf. Glenn McDonald's presentation "The Genre Grinder's Song (What It's Like to Run a Machine for Sorting Music)" at the "Genre and Music: New Directions" conference, McGill University, Montreal, 27-28 September 2014.



acquired “general citationality” (2016, 13). And though it may be claimed that abstraction by means of iteration is a virtual treat trait of any experience (recall Massumi’s concept of the singular-generic), I agree with Brackett’s emphasis on the signification of a wider context of musico-cultural labelling, quotations or, indeed, musico-generic assemblage for explaining how autonomation is achieved and maintained.<sup>24</sup>

The de- and re-contextualisation implied in the autonomisation of genres concern not only their relation to mobilised musical events, but also their prospective appropriation in future events. The blogposts, whitepapers, charts, applications, services, and so on, in which The Echo Nest presents its systematisation of genres (including the *Every Noise at Once* map); or the strategic descriptions of genre delimitations involved in format radio (e.g. as manifest in scheduling software such as RCS’s Selector); or the encyclopaedic or analytic accounts of genre typologies circulating in music theory – these various instantiations or “documents” illustrate what anthropologist Karin Barber terms acts of entextualisation, that is, “of rendering an instance of discourse as text, detachable from its local context” (Silverstein and Urban quoted in Barber 2007, 22). Entextualisation mediates discourse into durable, object-like entities (texts in a broad sense), capable of dissemination and of re-embedding in other contexts. Indeed, for users of genre labels or typologies, such dissemination may afford the experience of distance (“out-there-ness”, Barber 2007, 100) or of being liberated from the mobilised context of genre formation. This may especially be the case if one adds to entextualisation the reduced or simplified character of genre following from its abstraction (i.e. from the implied act of singling out). As such, autonomisation not only affirms the existence of genres apart from any musical events in particular, but also accelerates their dissemination and amplifies their potential re-embedding in alternative contexts of use.

The third loop according to Latour’s scheme concerns the enrolment of allies or the process of *building alliances* that may provide recourses or remedies for both mobilisation and autonomisation. For example, consider the way The Echo Nest depends on computational systems and mathematical algorithms developed beyond the field of MIR, or the way format radio utilises methods of audience research and lifestyle analysis developed in a wider context of sociology and media studies. Accordingly, authority in genre labelling depends not only on the mobilisation of certain musical events, repertoires, and so on, but equally on how this is done and by reference to whom – that is, on the status of implied methods derived, for example, from the natural or social sciences. In fact, even in the context of everyday discussions about genre, appeals to allies – such as reviewers or fellow fans – may obviously strengthen claims being made.

The enrolment of allies implies a certain alignment to these parties’ aims, interests, standards, and so on. In this respect, the process of building alliances could be regarded as somewhat opposed to the process of autonomisation (Latour 1999, 104) – as would, for example, be the case if genre typologies produced in the context of formal music analysis were considered merely instances of music theory. This, again, points

24 This is in keeping with my comments on distributed agency in connection with Massumi’s concept of experience above.



to the difficulties of delimiting musico-generic assemblages or, to be precise, the condition of concurrent territorialisation and de-territorialisation pertaining to any assemblage. Indeed, the process of autonomisation is in many ways equivalent to the process of territorialisation, which allies may assist or counteract.

Next is the process of *promotion*, which relates to the way genre labelling always implies addressees. The latter point is made by Lussier, who states that:

[t]he use of a label matters in a strategic way. It is embedded in an action toward a kind of self-recognition (undertaken by people to organise themselves, to secure resources, to share information), media recognition (through better press coverage, radio quotas etc.) and state recognition (through dedicated founding programmes, transformations in state organisations etc.). (2011, 116)

Whereas the action towards self-recognition resembles the autonomisation of a community as noted above (by way of Latour), the aim of media and state recognition illustrates an appeal in genre labelling to a wider context of actors and institutions in musical life. Such actors may be potential allies offering remedies to the assemblage of labels or typologies beyond the mobilisation of musical events, that is, their onward dissemination. However, since the use of a genre label, of course, never merely reflects the given label's prior formation elsewhere, its strategic directedness should primarily be considered a prospective aspect of labelling. That is, a loop of promotional work intertwined with the three dimensions of abstraction and the processes considered above.

With The Echo Nest promotion is a key issue (Drott 2018). This is signalled by the company's website, which despite the corporate merger with Spotify in 2014 continues to advertise the company's services. Indeed, even the *Every Noise at Once* map may be interpreted as an illustration of the company's analytic powers designed to attract clients to various "solutions" offered on the company's website in terms of "Music Discovery and personalization", "Dynamic Music data", "Audio Fingerprinting" and more.<sup>25</sup> A common problem implied by these solutions is the challenge for clients (e.g. music streaming services) to optimise listener or fan experience. That is, to curate the right selection and sequence of music to particular end-users (Morris 2015). In this respect, in a white paper from 2013, The Echo Nest promises not only the identification of taste patterns but also prediction of future listener behaviour: "The Echo Nest can use music taste to predict a listener's future value; services can maximise ARPU [Average revenue per user] by focusing on monetizing the likely high-value users" (2013). Hereby the company illustrates the pertinence of aligning music and listeners via genre labelling – and, as Brackett notes, "no ideas about popular music genres have occasioned more discussion and debate than the question of how they evoke, respond to, correspond to, or connote specific audiences" (2016, 16). However, as noted by Born (2011, 383), such connotations work prospectively, affording expectations or, as in the case of The Echo Nest, outright predictions. Thus, when a listener

25 Cf. <http://the.echonest.com/solutions/>, accessed 7 November 2019.

or company responds to a label – by identification, rejection or with a belief in prospective outcomes – this illustrates the relay of promotion into continued dissemination of the musico-generic assemblage.

The loops examined so far intertwine. In many respects, they may be considered aspects of the same affairs and, thus, hard to differentiate. Nevertheless, they concretise how genre performance involves circuits of cooperation – distributing the act of abstraction (in its various dimensions) beyond a limited notion of experience and into wider contexts of musico-generic assemblage (in accordance with Massumi's broad notion of experience).

In Latour's scheme, the previous loops are connected by a fifth, which I call *translations of abstraction into dissemination* (see figure 1), but which he terms "Links and Knots". These terms are explained as an alternative to the idea of "conceptual content" as the key outcome of scientific work, stating that "[t]he content of a science is not something contained; it is itself a *container*. Indeed, if etymology is any help, its *concepts*, its *Begriffe* [...], are what hold a collective together" (Latour 1999, 108). As such, the fifth loop simply denominates the collective which is responsible for the production of scientific facts, that is, the actor-network collaborating on the prior loops. This, of course, merely restates their intertwinement. However, in my view what should be noted is the obvious parallel between the significance of concepts in the context of science and the context of genre respectively. Indeed, the systematic and comparative ascription of "content" to various conceptual categories is exactly what characterises (or characterised) musical genre studies in the guise of typology (cf. Samson); and Latour's thinking is, thus, compatible with the performative turn in genre studies advanced by Brackett and others. In my reading, Latour not merely suggests circuits for the circulation (mobilisation, autonomisation etc.) of conventions and so on (cf. Neale's definition of genre). He does this in a manner compatible with the constant relay of genre iteration (cf. Brackett), that is, the irreducibility of musico-generic assemblage.

Consequently, the fifth loop may also be understood as encircling the heterogeneity of such assemblages. Not only in the sense that various processes are "held together", but also in the sense that oppositions between these processes are connected and mutually translated. There are obvious contradictions in mobilising the world in order to assert the autonomy of genre labels and systems; in "moving toward" concrete instances of musical life while creating distance; in singling out patterns while sweepingly claiming to know "the world of music"; in coining concepts by alliance to others' terms; in "speaking on behalf" of sources, asserting transparent representation in order to strategically promote; or, simply, in looking back in order to look ahead. However, such inconsistencies in genre performance should, I think, be regarded as affirming Latour's claim that "[s]trength does not come from concentration, purity and unity, but from dissemination, heterogeneity and the careful plaiting of weak ties" (1996, 370). It may be that mobilisation authorises the present or prospective use of genre labels and typologies; but for this use to occur, labels have to be perceived as sufficiently autonomous to be identified as concepts apart from "the world of music", that is, for

their implied reference to be experienced as virtual – holding a potential for projection into future situations. Likewise, musical repertoires or events may be mobilised by detailed reference to specific features (tempo, acoustic-ness, energy, danceability etc. as in the case of The Echo Nest); but “zooming in” on something simultaneously asserts distance, just as singling out implies simplification. I have argued that these aspects of abstraction afford a sense of leeway, which means that forward projections or the promotion of genre is again facilitated by the interweaving of oppositions. Such translation is, I suggest, a fundamental feature of musico-generic assemblages, affording their continued dissemination into ever new situations. Abstraction (in its various dimensions) permeates this work, which means that abstraction should be regarded as a key component in genre dissemination.

### *Trajectories*

The idea of genre trajectories is, as noted, closely related to genre dissemination and, thus, to the range of issues discussed above. Indeed, trajectories may basically be regarded as patterns in the dissemination of genres in time and space – as in, for example, Jennifer Lena’s comprehensive study of sixty genres of 20<sup>th</sup> century US popular music.<sup>26</sup> Within this vast generic landscape she identifies four distinct genre forms: avant-garde (Ag), scene-based (S), industry-based (I) and traditionalist (T). These differ according to dimensions such as organisational form, scale and locus, sources of income for artists, ideals, codification of performance conventions, technology and so on; and, as Lena is able to establish, the vast majority of genres conform to either an AgSIT or an IST pattern (2012, 67). However, within these dominant trajectories,<sup>27</sup> not all genres acquire all genre forms, leaving out for instance the development of a traditionalist state (as in the case of grunge) or starting off from a scene-based form (as in the case of swing). Both this and the plain difference of trajectories illustrate that Lena’s genre forms are not phases with a necessary or given order. They may alternate variously and could perhaps be taken as a kind of macro-level manifestation of the heterogeneity inherent in musico-generic assemblages. However, contrary to such an interpretation, Lena asserts a kind of structural causality at odds with the basic contingency of any assemblage. Boundaries between phases of genre forms are, she states, “defined by shifts in the amount and kind of resources used by musical communities” (2012, 63); and while noting that “these should not be considered necessary or sufficient conditions for development” (2012, 63), she nevertheless contends that:

If it were possible to get high-quality data on the pace at which music communities acquired various resources, a very sophisticated model of genre trajectories could be developed. With these sequences, and a careful measurement of

26 For other accounts of genre trajectories, cf. Holt (2007), Fabbri (2012), Regev (2013) and Born (2014).

27 Lena’s definition of a trajectory is drawn from Aminzade, who states that trajectories are “a cumulative [...] sequence of linked events, suggesting a certain directionality to change” (Aminzade quoted in Lena 2012, 65).

contextual influences, we would be able to generate a *predictive* model of musical development. (2012, 110; my emphasis)

All reservations notwithstanding, this assertion about the predictability of musical development borders on structural determinism and, thus, it reproduces the understanding of genres as social regularities regulating musico-cultural practice which has been criticised by Brackett, Born and others. To accommodate this critique, I will continue along the theoretical path established in this article, just as I will continue to enquire into the importance of processes of abstraction.

If genres are events – as implied by assemblage theory – then trajectories concern the temporal logic of these events, that is, their temporal unfolding or emergent temporality (Born 2014, 3). In Massumi's terms, this makes trajectories virtual aspects of genre in the same way that genres may be regarded as virtually present in musical events (perceived as singular-generics). For example, the experience of a musical performance may entail a sense not only of a particular genre but also of commemoration and, thus, traditionalism (cf. Lena). While the sense of genre implies abstraction, so does the sense of temporality in how this generic quality is experienced. This makes trajectories entail a kind of "double" abstraction. That is, a semblance of the semblance of musical events or, more concretely, a sense of likeness, generality or even order in the way musical events invoke genre (this invocation in itself being perceived as a singular-generic). I note this, wishing simultaneously to remind the reader of the "dispositional continuum" that Massumi talks about in relation to singular-generics, and which I compared above to Derrida's idea of infinite relay or transgression (*différance*). This implies that the relation of musical event-genre-trajectory should not be understood as nested layers of abstraction but rather as an emergent generic multiplicity – i.e. lines of flight virtually invoking multiple co-existent planes of abstraction and, thus, multiple musico-generic assemblages from within the event.

Considering genre trajectories as implying a kind of "double" (or multiple) abstraction suggests a further avenue of enquiry and concretion along the Latourian lines considered above. Indeed, the comprehensive work by Lena may, I think, be regarded as exemplifying the five loops of musico-generic abstraction, which I have discussed, at work in a context of music history and social science. Her study mobilises "over three hundred primary and secondary texts" (Lena 2012, 8) as the basis for singling out genre dimensions and forms. Like any academic work – including this article – it allies with various theoretical positions (concerning genre, social science etc.) and promotes profound insights which, as it happens, highlight the process of autonomisation: While encouraging "thick histories" (2012, 5), Lena notes the potential of her study as "a system of sociocultural classification that can be applied to a wide range of phenomena" (2012, 4-5), that is "an instrument" (2012, 170) with a potential for use even beyond the world of music. The actualisation of this potential is, of course, afforded by entextualisation and the implied distancing of the comprehensive source material and complex historical settings which the study talks about. The temporal logics thus promoted relate not only to shifts across genre forms (trajectories such as

AgSIT or IST), but also to genre developments within these phases – for example, the progressive temporality celebrated in contexts of avant-garde music production versus the conservative stasis of traditionalism.<sup>28</sup>

Looking beyond academia, genre trajectories are also produced by way of abstraction in musico-cultural contexts such as the music and media industries – as demonstrated by Negus' study of music genres and corporate culture (1999). Indeed, the various temporalities implied by Lena's genre forms may, I think, be conceived as aspects of the portfolio management, which Negus regards as prominent in the way corporations integrate labels and deal with artists. So, for example, "cash cows" distinguish themselves by offering stable income. Negus notes that this is a feature of techno and alternative rock (according to his informants; 1999, 48), but it could also be seen as a mark of genres listed by Lena as traditionalist – e.g. soul or funk. Similarly, the unpredictability of avant-garde genres according to Lena (2012, 32) may be likened to the portfolio notion of "wild cats". In either case, portfolio management relies on monitoring (i.e. a mobilisation of sales numbers, popularity ratings, airplay figures etc.) as a basis for grouping artists and genres according to the categories prescribed by the Boston Consulting Group. This latter process illustrates both an alliance with a certain school of management theory and an autonomisation of genres (re)conceived as positions within the company's portfolio (Negus 1999, 49), which are, thus, ready for "remote judging" (1999, 50). That is, management from company headquarters at a distance from the messy world of music culture. This "makes business sense" (1999, 47). That is, it promotes the temporalities or prospected trajectories of implied genres within the corporate realm.

Even in the context of everyday musical practices, musico-generic trajectories may be abstracted, for example, when music is used as a means of self-narration and remembrance. As detailed by Tia DeNora (2000), music may function as a tool for arranging past events into public or personal narratives. However, this activity involves both a singling out of associations among past events and their (re)conception in terms of schemes such as genre. As such, remembrance involves abstraction – a narrative "meta-continuity", whereby the actual discontinuity between drops of experience is passed over (Massumi 2011, 66) – enabling music users to "cope with contingency", that is, the uncertainty of "an unpredictable life environment" (DeNora 2003, 146-147, commenting on Bull 2000). Thus, in this context of self-narration, abstraction involves the assemblage of personal and generic trajectories in the prospect of future events.

This retroactive prospectiveness characterises all the examples provided here of how trajectories are assembled via processes of abstraction. It connects these trajectories to the issues of genre dissemination discussed above. Indeed, this relation of trajectories to genre dissemination may be of particular pertinence, in that trajectories add to dissemination not merely a certain pattern, but a sense (or semblance) of determination. If, as Born suggests, "genre is understood as a radically contingent [...]"

28 I should like to stress that if processes of abstraction are seminal to genre, and considering the connection of my account to Latour's study of the production of scientific facts, then it should be possible to identify these processes in most academic genre studies – including this article.

process [...] oriented to the production of teleology and thus the erasure of its own contingency" (2011, 384),<sup>29</sup> then the "double" abstraction of genre trajectories may be seen as key to this endeavour. The assemblage of trajectories in the context of musical genre endows events, which are and remain contingent, with a sense of direction – a temporal territorialisation or "[b]ecoming, determined" (Massumi 2011, 100) which is present as a virtual property of such events.

### *In conclusion*

The issues of temporality adhering to musical genres and permeating musical genre studies call for theories to be developed of the production of genres in time, but also of their production of time (Born 2014). To this end, musical genre studies will have to refrain from reductive explanations and overly linear accounts of the development of genres by reference to, for example, social, economic or technological conditions. Moreover, genre studies have to reconsider established notions of the temporospatial dissemination of genres in terms of conventional regularity and regulation. In this article, I have taken preliminary steps towards such a reconsideration, building on prior efforts among music scholars at thinking about genre in terms of performativity and assemblage. The addition to these efforts made in this article consists in highlighting the role of abstraction as key to both genre dissemination and trajectories. Though abstraction is basic to experience, as claimed by Massumi, I have suggested how it may be thought of in the context of musico-generic assemblage as a distributed phenomenon, emerging in the co-functioning of various elements (agents, institutions, repertoires, technologies, and so on). At least three actional dimensions should be noted in this respect – singling out, conceptualising, and systematising – and processes of abstraction should, furthermore, be regarded as intertwined with a range of other processes: the mobilisation of musical events, autonomisation of genre labels and typologies, building of alliances and promotion. Though it may seem a long stride to shift from Derrida and Massumi's fundamental ideas about communication and experience to the circling loops of Latour's science studies, I think this shift makes sense on the basis of assemblage theory – not least if assemblage is taken as an ethos (Anderson and McFarlane 2011) as much as an ontological descriptor. Hopefully, the musico-generic assemblage performed in this article may inspire further steps towards non-reductive and non-teleological musical genre studies.

29 As noted, in the quoted article Born is concerned with the relation of genre to musico-cultural identification. However, as I read her suggestion, it has ramifications beyond this specific topic of relevance to present purposes.



### Acknowledgements

A first draft of this article was written during a visit to The Faculty of Music, Oxford University in the autumn of 2016. I would like to thank Georgina Born for hosting this visit, for fruitful discussions and acute comments. Also, I would like to acknowledge the 2014 conference "Music and Genre: New Directions", held in Montreal and organised by Georgina Born, David Brackett and Mimi Haddon. This conference not only provided inspiring papers (some of which I was fortunate to receive in writing afterwards). It also brought my attention to The Echo Nest, represented at the conference by principal engineer, Glenn McDonald.

### References

- "abstract, v.". OED Online. September 2019. Oxford University Press. <https://www-oed-com.ez.statsbiblioteket.dk:12048/viewdictionaryentry/Entry/759> (accessed November 07, 2019).
- "abstraction, n.". OED Online. September 2019. Oxford University Press. <https://www-oed-com.ez.statsbiblioteket.dk:12048/view/Entry/766?redirectedFrom=abstraction&> (accessed November 07, 2019).
- Altman, Rick. 1999. *Film/Genre*. London: British Film Institute.
- Anon. 2013. "How we understand Music Genres." *The Echo Nest Blog*, June 7, 2013. <http://everynoise.com/EverynoiseIntro.pdf> (accessed 9 December 2016).
- Anderson, Ben and Colin McFarlane. 2011. "Assemblage and geography." *Area* 43 (2): 124-127.
- Bakhtin, Mikhail. (1979) 2000. "The Problem of Speech genres." In *Modern Genre Theory*, edited by David Duff, 82-97. London: Longman.
- Barber, Karin. 2007. *The Anthropology of Texts, Persons and Publics: Oral and Written Culture in Africa and Beyond*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bawarshi, Anis S., and Mary Jo Reiff. 2010. *Genre: An Introduction to History, Theory, Research, and Pedagogy*. West Lafayette, Indiana: Parlor Press.
- Bennett, Jane. 2010. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press.
- Born, Georgina. 2011. "Music and the materialization of identities." *Journal of Material Culture* 16 (4): 376-388.
- Born, Georgina. 2014. "Time, the social, the material: For a Non-Teleological Analysis of Musical Genre." Paper presented at the Genre and Music: New Directions conference, McGill University, Montreal, September 27-28.
- Born, Georgina. 2015. "Making Time: Temporality, History, and the Cultural Object." *New Literary History* 46 (3): 361-386.
- Born, Georgina and Christopher Haworth. 2017. "From Microsound to Vaporwave: Internet-Mediated Musics, Online Methods, and Genre." *Music and Letters* 98 (4): 601-647.



- Brackett, David. 2002. "(In search of) Musical Meaning: Genres, Categories and Cross-over." In *Popular Music Studies*, edited by David Hesmondhalgh and Keith Negus, 65-84. London: Arnold.
- Brackett, David. 2005. "Questions of Genre in Black Popular Music." *Black Music Research Journal*, 25 (1/2): 73-92.
- Brackett, David. 2016. *Categorizing Sound: Genre and Twentieth-century Popular Music*. Oakland, California: University of California Press.
- Brennan, Matt. 2017. *When Genres Collide: Down Beat, Rolling Stone, and the Struggle Between Jazz and Rock*. London: Bloomsbury.
- Bull, Michael. 2000. *Sounding Out the City*. Oxford: Berg.
- Cook, Nicholas. 1998. *Music – A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- DeLanda, Manuel. 2006. *A New Philosophy of Society: Assemblage theory and social complexity*. London: Continuum.
- Deleuze, Gilles, and Claire Parnet. (1987) 2002. *Dialogues II*. London: Continuum.
- DeNora, Tia. 2000. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DeNora, Tia. 2003. *After Adorno: Rethinking Music Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DeNora, Tia. 2014. *Making Sense of Reality: Culture and perception in everyday life*. London: Sage.
- Derrida, Jacques 1982. *Margins of Philosophy*. Brighton, Sussex: The Harvester Press.
- Derrida, Jacques. (1980) 1992. "The Law of Genre." In *Acts of Literature*, edited by Derek Attridge, 221-252. London: Routledge.
- Dewey, John. 1929. *The Quest for Certainty*. New York: Minton, Balch and Company.
- Drott, Eric. 2013. "The End (s) of Genre." *Journal of Music Theory* 57 (1): 1-45.
- Drott, Eric. 2014. "Genre in the Age of Algorithms." Paper presented at the Genre and Music: New Directions conference, McGill University, Montreal, September 27-28.
- Drott, Eric. 2018. "Music as a Technology of Surveillance." *Journal of the Society for American Music* 12 (3): 233-267.
- Eriksson, Maria. 2016. "Close Reading Big Data: The Echo Nest and the Production of (Rotten) Metadata." *First Monday* 21(7), <http://dx.doi.org/10.5210/fm.v21i7.6303> (accessed 21 February 2017).
- Eriksson, Maria, Rasmus Fleischer, Anna Johansson, Pelle Snickars, and Patrick Vonderau. 2019. *Spotify teardown: Inside the black box of streaming music*. London: The MIT Press.
- Fabbri, Franco. 1982a. "A theory of musical genres: Two applications." In *Popular music perspectives* 1, edited by David Horn and Phillip Tagg, 52-81. Göteborg and Exeter: IASPM.
- Fabbri, Franco. 1982b. "What Kind of Music?" *Popular Music* 2: 131-144.
- Fabbri, Franco. 2012. "How Genres Are Born, Change, Die: Conventions, Communities and Diachronic Processes." In *Critical Musicological Reflections*, edited by Stan Hawkins, 179-191. Aldershot: Ashgate.

- Fabbri, Franco. 2014. "Music taxonomies: An Overview." Paper presented at the Musique Savante/Musiques Actuelles: Articulations. JAM 2014: Journées d'analyse musicale 2014 de la Sfam (Société Française d'Analyse Musicale) conference, rcam, Paris, December 15-16.
- Fowler, Alastair. 1982. *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Oxford University Press.
- Frith, Simon. 1996. *Performing Rites: On the Value of Popular music*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Frow, John. 2006. *Genre*. London: Routledge.
- Harman, Graham. 2010. *Towards Speculative Realism: Essays and lectures*. Winchester: Zero Books.
- Harris, Trudier. 1995. "Genre." *The journal of American Folklore* 108 (430): 509-527.
- Haworth, Christopher. 2016. "'All the Musics Which Computers Make Possible': Questions of Genre at the Prix Ars Electronica." *Organised Sound* 21 (1): 15-29.
- Hesmondhalgh, David. 2005. "Subcultures, scenes or tribes? None of the above." *Journal of youth studies* 8 (1): 21-40.
- Holt, Fabian. 2003. "Genre Formation in Popular Music." *Musik og Forskning* 28: 77-96.
- Holt, Fabian. 2007. *Genre in Popular Music*. London: University of Chicago Press.
- Hondros, John. 2018. *Ecologies of Internet Video – Beyond Youtube*. London: Routledge.
- James, William. (1890) 1981. *The Principles of Psychology*. Vol. 1. Cambridge, Massachusetts: Harvard University press.
- Krogh, Mads. 2015. "Assembling Aarhus West: Glocal rap, genre and heterogeneity." *Popular Music History* 10 (3): 280-296.
- Krogh, Mads. 2019a. "Formats, Genres, and Abstraction: On Musico-generic Assemblages in the Context of Format Radio Production." In *Music Radio: Building Communities, Mediating Genres*, edited by Morten Michelsen, Mads Krogh, Steen Kaargaard Nielsen, Iben Have, 211-229. New York: Bloomsbury.
- Krogh, Mads. 2019b. "A Beat is a Hybrid: Mediation, ANT and Music as Material Practice." *Contemporary Music Review*, DOI: 10.1080/07494467.2018.1575125
- Latour, Bruno. 1996. "On actor-network theory: A few clarifications." *Soziale welt* 47: 369-381.
- Latour, Bruno. 1999. *Pandora's Hope: Essays on the Reality of Science Studies*. London: Harvard University Press.
- Law, John. 1999. "After ANT: Topology, Naming and Complexity." In *Actor-network Theory and After*, edited by John Law, and John Hassard, 1-14. Oxford: Blackwell Publishers.
- Law, John. 2004. *After Method: Mess in Social Science Research*. London: Routledge.
- Law, John. 2009. "Actor-network Theory and Material Semiotics." In *The New Blackwell Companion to Social Theory*, edited by Bryan S. Turner, 141-58. Oxford: Blackwell Publishers.
- Lena, Jennifer C. 2012. *Banding Together: How Communities Create Genres in Popular Music*. Princeton: Princeton University Press.

- Lena, Jennifer C., and Richard A. Peterson. 2008. "Classification as Culture: Types and Trajectories of Music Genres." *American sociological review* 73 (5): 697-718.
- Lussier, Martin. 2011. "The labelling process in popular music: Being-called 'musiques émergentes' in Montréal." *MedieKultur: Journal of Media and Communication Research* 51: 110-126.
- Martin, Peter J. 2006. *Music and the Sociological Gaze: Art Worlds and Cultural Production*. Manchester: Manchester University Press.
- Massumi, Brian. 2011. *Semblance and Event: Activist Philosophy and the Occurrent Arts*. London: MIT press.
- Miller, Carolyn R. (1984) 1994. "Genre as Social Action." In *Genre and the new Rhetoric*, edited by Aviva Freedman and Peter Medway, 23-42. London: Taylor and Francis.
- Moore, Allan. 2001. "Categorical Conventions in Music Discourse: Style and Genre." *Music and Letters* 82 (3): 432-42.
- Morris, Jeremy Wade. 2015. "Curation by Code: Infomediaries and the Data mining of Taste." *European Journal of Cultural Studies* 18 (4-5): 446-4463.
- Müller, Martin, and Carolin Schurr. 2016. "Assemblage Thinking and Actor-Network Theory: Conjunctions, Disjunctions, Cross-fertilisations." *Transactions of the Institute of British Geographers* 41 (3): 217-229.
- Neale, Steve. 1980. *Genre*. London: British Film Institute.
- Neale, Steve. (1990) 2012. "Questions of Genre." In *Film Genre Reader IV*, edited by Barry Keith Grant, 178-202. Austin: University of Texas Press.
- Negus, Keith. 1998. "Cultural Production and the Corporation: Musical Genres and the Strategic Management of Creativity in the US Recording Industry." *Media, Culture & Society* 20 (3): 359-379.
- Negus, Keith. 1999. *Music Genres and Corporate Cultures*. London: Routledge.
- Prey, Robert. 2016. "Musica Analytica: The Datafication of Listening." In *Networked Music Cultures – Contemporary Approaches, Emerging Issues*, edited by Raphael Nowak and Adrew Whelan, 31-48. London: Palgrave Macmillan.
- Regev, Motti. 2013. *Pop-rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity*. Cambridge: Polity.
- Rockwell, Joti. 2012. "What is Bluegrass Anyway? Category formation, debate and the framing of Musical Genre." *Popular Music* 31 (3): 363-381.
- Rossmann, Gabriel. 2012. *Climbing the Charts: What Radio Airplay tells us about the Diffusion of Innovation*. Princeton: Princeton University Press.
- Samson, Jim. 2001. "Genre." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 9, edited by Stanley Sadie and John Tyrrell, 657-659. London: Macmillan Publishers.
- Sandywell, Barry, and David Beer. 2005. "Stylistic Morphing: Notes on the Digitisation of Contemporary Music Culture". *Convergence* 11 (4): 106-121.
- Shuker, Roy. 1994. *Understanding Popular Music*. London: Routledge.
- Tagg, Phillip. 2013. *Music's meanings. A modern Musicology for Non-Musoes*. New York: The Mass Media Music Scholar's Press.

- The Echo Nest. 2013. "How Music Services Can Acquire, Engage, and Monetize High-Value Listeners." August. <http://static.echonest.com/WhitePapers/The%20Echo%20Nest%20-%20Monetizing%20High%20Value%20Listeners.pdf> (accessed 12 March 2019)
- Toynbee, Jason. 2000. *Making Popular Music. Musicians, Creativity and Institutions*. London: Arnold.
- Todorov, Tzvetan (1978) 2000. "The Origin of Genres." In *Modern Genre Theory*, edited by David Duff, 219-231. London: Longman.
- Vanderbilt, Tom. 2014. "Echo Nest knows your music, your voting choice." *Wired*, February 17, 2014 <http://www.wired.co.uk/article/echo-nest> (accessed 9 December 2016).
- Walser, Robert. 1993. *Running With the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. London: University Press of New England.
- Weisbard, Eric. 2014. *Top 40 Democracy: The rival Mainstreams of American Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Winther, Rasmus Grønfeldt. 2014. "James and Dewey on abstraction." *The Pluralist* 9 (2): 1-28.

*Abstract*

Musical genres are fraught with issues of temporality. Commonly conceived as musico-cultural regularities regulating practice across musical life, they are nevertheless inherently unstable, making non-reductivist accounts of the temporospatial dissemination of genres a persistent challenge to musical genre studies. In this, primarily theoretical article, I engage with this challenge by discussing the relation of genre abstraction, dissemination and trajectories. In keeping with recent developments in musical genre studies, I combine an account of genre drawing on post-structuralism and pragmatism along with inspirations from assemblage theory and actor-network theory. On these grounds, it is argued that a distributed understanding of abstraction – specified as the combined act of singling out, symbolising and systematising and interlinked with processes of mobilisation, autonomisation, building alliances and promotion – is key to the temporospatial assemblage of genres in a directed sense, i.e. their dissemination and trajectories.

## Uden ord: Om æstetiske oplevelser som vej ud af fordomme

*Jeg sidder over for en mand i et tog. Han taler ikke dansk, men med gestikulation og øjenkontakt lykkes det ham at invitere mig til at se en video på hans telefon. Det er en video af hans døtre og børnebørn, som er blevet tilbage i Afghanistan, hvor jeg kan forstå, han også selv kommer fra. De danser, og jeg kan mærke på ham, hvor grebet han bliver af at betragte deres dans. Jeg bliver også grebet. Først af pigernes yndefulde og synkrone bevægelser, men som videoen spiller især af, hvordan billederne og lyden påvirker den afghanske mand. Situationen rører mig dybt, og jeg fyldes af en intens følelse. Da jeg står af toget kan jeg mærke en dyb samhørighedsfølelse med manden, og resten af dagen er jeg stærkt påvirket af den oplevelse, manden delte med mig.*

Hvorfor blev jeg så påvirket af mødet med den afghanske mand? Hvad var det i vores møde, der forårsagede den stærke følelse af intensitet og nærvær, jeg oplevede? Og hvorfor følte jeg mig så samhørig med en fremmed mand, som jeg ikke engang kunne føre en samtale med?

I denne artikel undersøger jeg disse spørgsmål nærmere. Jeg har en fornemmelse af, at det møde, vi delte, besidder kvaliteter, som jeg mener kan være værdifulde i den tid, vi lever i; en tid der synes at være karakteriseret af tiltagende adskillelse mellem mennesker på baggrund af etnicitet og andre skel, og som fordrer, at vi finder måder, hvorpå vi kan imødegå fremmedgørelsen og forandre vores relationer.

Jeg hæfter mig især ved to ting i mødet med den afghanske mand: Først og fremmest den video som vi var sammen om, og som ved første øjekast var med til at fremkalde det, jeg kalder for en æstetisk oplevelse. Dernæst det faktum, at oplevelsen, med undtagelse af få engelske gloser, fandt sted uden ord. Jeg vil i det følgende vise, hvordan den samhørighedsfølelse, mødet med manden efterlod mig med, kan forstås som resultat af, at netop den ordløse, æstetiske oplevelse forandrede mine egne ubevidste fordomme.

Til det formål vil jeg inddrage en bestemt sans, nemlig *proprioception*. Jeg vil belyse, hvordan den proprioceptive sans kan spille en vigtig rolle i at forandre fordomme, idet den muliggør ordløs kommunikation (Calvo-Merino 2015, 5) og empati (Behrends 2012, 112). I forlængelse heraf vil jeg tydeliggøre, at denne forandring bliver stærkere, når den proprioceptive sans formidler en æstetisk oplevelse. Den æstetiske oplevelse, som jeg forstår som et fænomen, der også kan knytte sig til hverdagslige oplevelser, er nemlig karakteriseret ved at kunne forandre den der oplever, ligesom mødet med den afghanske mand skulle vise sig at forandre mig.

Men inden da: Lad mig forklare, hvad jeg forstår ved proprioception, og hvordan jeg bruger begrebet til at blive klogere på den ordløse, æstetiske oplevelse, der overgik mig den eftermiddag i toget.

### *Proprioception og fordomme*

Etymologisk kommer proprioception af "proprius", dvs. at eje og at percipere. Proprioceptionen udgør således den sansning vi har af vores krop og dens position, fx holdning, orientering og balance (Shusterman 2012, 330), kort sagt, oplevelsen af vores egen krop indefra.

For det meste lægger vi slet ikke mærke til denne sansning, men den spiller imidlertid en afgørende rolle i vores daglige færden. Proprioceptionen hjælper os først og fremmest med at navigere i vores omgivelser. Men vores proprioceptive sansning spiller også på et mere subtilt plan en vigtig rolle, fordi den, som filosofen Richard Shusterman formulerer det, til en vis grad dirigerer vores opfattelse af det, vi møder i verden (Shusterman 2012, 57). Det sker via umiddelbare kropslige reaktioner, som vi sanser proprioceptivt.

Der findes mange forklaringer på, hvor disse umiddelbare kropslige reaktioner stammer fra. Fælles for forklaringerne er, at reaktionerne ses som udtryk for et erfaringsbaseret, foranderligt, automatiseret system, som – lidt forsimplet formuleret – opererer på et før-bevidst niveau.

Dette før-bevidste system, som jeg vælger at kalde det herfra, tager hånd om langt størstedelen af vore handlinger og tankeprocesser. Det er smart, for på den måde behøver vores bevidsthed ikke at bruge sine sparsomme ressourcer på alle de dagligdagshandlinger vi foretager, og de dagligdagsfænomener vi møder. Kun når vi møder noget, som vores før-bevidste system vurderer er vigtigt nok, sendes beskeden videre til vores bevidsthed, hvor den bliver til bevidst tanke og intenderet handling (Järvilehto 2015, 29).

Bourdieu kaldte det "habitus" (Bourdieu & Wacquant 1992, 106); neurovidenskaben kalder det "system 1" (Järvilehto 2015, 25-28) og affektteori beskriver, at dette før-bevidste system er det første, der reagerer på det, vi møder i verden (Kane 2015, 5).

Lad mig konkretisere det før-bevidste system ved at fremhæve de første minutter af mit møde med den afghanske mand. Da manden henvendte sig til mig, fik jeg allerførst en anspændt, ubehagelig fornemmelse indeni. Selvom jeg sansede fornemmelsen proprioceptivt, var det ikke et ubehag, jeg reflekterede over i momentet; kun når jeg nu på afstand genkalder mig oplevelsen, træder fornemmelsen frem i min erindring.

Med tanke på det før-bevidste system skyldtes denne umiddelbare, kropslige reaktion, at mandens henvendelse aktiverede nogle negative erfaringer i mit før-bevidste system, hvad Shusterman kalder en ubevidst fordom (Shusterman 2012, 330). Der kan være mange årsager til, at denne fordom blev aktiveret: den afghanske mands etnicitet, hans køn eller blot oplevelsen af uforberedt at blive kontaktet af en ukendt person. Den specifikke årsag i situationen er sådan set heller ikke vigtigt for denne artikel, og det vil jeg forklare i det følgende.



### *Proprioception og empati*

For uanset årsagen er det centrale, at mit kropslige ubehag fortog sig i takt med, at jeg oplevede den afghanske mands imødekommende gestik, hans venlige smil og milde blik. Her viser sig et andet fænomen ved proprioceptionen: Den proprioceptive sans hjælper til, på et ikke-sprogligt niveau, at skabe empati mellem mennesker.

Ifølge hjerneforskeren Vittorio Gallese sker det, fordi vi, når vi observerer en bevægelse hos et andet menneske, proprioceptivt sanser, hvordan det føles at udføre den samme bevægelse. Derved aktiveres de samme følelser, som hvis vi selv udførte bevægelsen, og på den måde kan vi forstå (om end denne forståelse er kulturelt, individuelt og fysiologisk betinget) den andens følelser og intention (Gallese 2009, 492-493).

Den empati, der altså opstår i vores ordløse kommunikation, har desuden både en umiddelbar og en mere fundamental karakter, end vores verbale kommunikation. Umiddelbar, fordi den foregår i vores automatiserede, før-bevidste system. Fundamental, fordi den forståelse, der opstår på baggrund af kropslig erfaring, med Gallese's ord er langt vigtigere for menneskers sociale kompetencer, end den der opstår på baggrund af bevidst rationalisering (Gallese 2009, 495).

Tilbage til togkupeen: Fordi jeg sansede den afghanske mands gestik og smil i min egen krop, og fordi jeg mærkede de følelser, der for mig ville være knyttet til disse udtryk, kunne jeg efterhånden som vores møde skred frem tolke hans intention som imødekommende og venlig. Og det var dermed den ordløse kommunikation, vi delte, som fik mit kropslige ubehag, min ubevidste fordom, til at fortage sig. Og dét, følger man Gallese, med en mere fundamental karakter, end havde jeg gennem en samtale tvunget mine proprioceptive sansninger i baggrunden.

Proprioceptionen er altså både med til at dirigere vores opfattelse af de mennesker, vi møder – som en slags ubevidste fordomme der kommer til udtryk i umiddelbare kropslige reaktioner – men den giver os samtidig mulighed for at opnå empati over for de selvsamme mennesker på et fundamentalt, ikke-sprogligt niveau, hvor igennem ubevidste fordomme kan forandres.

Som svar på det indledningsvise spørgsmål om, hvilken rolle den ordløse kommunikation spillede for mit møde med den afghanske mand, kan man altså sige, at ordløsheden lagde et slags empatisk fundament for, at min ubevidste fordom kunne forandres og den samhørighedsfølelse, jeg oplevede, kunne opstå.

### *Den æstetiske oplevelse*

*Da jeg steg af toget på Næstved station først på eftermiddagen, følte jeg mig forandret. Stadig dybt berørt, men nu på afstand af den intense kontakt med den afghanske mand, fyldtes jeg af en enorm åbenhed overfor, og kærlighed til, de mennesker, jeg gik forbi på perronen – overvældet over, at den samhørighed jeg følte med den afghanske mand, lige så vel kunne være opstået med ethvert af dem. I løbet af aftenen vendte jeg lidt efter lidt tilbage til min sædvanlige væren, men som jeg sidder her ved mit skrivebord, næsten et år efter, kan jeg stadig mærke den tilstand, oplevelsen satte mig i.*

Jeg fornemmer imidlertid, at den intensitet og samhørighed, jeg oplevede i og efter mødet med den afghanske mand, ikke udelukkende kan forklares med, at vores ordløse kommunikation skabte empati. Derfor vil jeg vende mig mod den video, som dannede rammen om vort møde.

Jeg vil hævde, at videoen var afgørende for mødet og min reaktion. Det var netop den æstetiske oplevelse, som gjorde, at mødet ikke blot i øjeblikket og i timerne efter fik min ubevidste fordom til at forandres, men også i dag opleves som en meget stærk erfaring i mit før-bevidste system. Jeg baserer min forståelse på, at den æstetiske oplevelse gennem mange år har været kendt for at kunne forandre den der oplever. Det vil jeg vende tilbage til. Inden da vil jeg præcisere, hvad jeg forstår ved den æstetiske oplevelse her i artiklen, en definition der er inspireret af bl.a. Shusterman samt litteraten Hans Ulrich Gumbrecht.

Når jeg taler om den æstetiske oplevelse, mener jeg ikke enhver oplevelse af et æstetisk objekt, men snarere en oplevelse, som *træder frem* som en særlig oplevelse i forhold til andre mindre særlige oplevelser. Det er en oplevelse, der er kendetegnet ved at absorbere opleveren, som oplever en stærk følelsesmæssig kvalitet (Shusterman 1997, 33); en følelse af intens nærvær, som kommer til udtryk i en fornemmelse af kropslig intensitet (Gumbrecht 2004, 97). Den opstår pludseligt, overvælder os "ud af det blå" (Gumbrecht 2004, 111), og derfor er oplevelsen også forbundet med fravær af intentionaltitet, det vil sige, at den kun opstår, når vi lader os "rive med" af det æstetiske objekt.

Siden 1700-tallet og Emanuel Kant (Kokkos 2010, 159) har den æstetiske oplevelse været anset for *i sig selv* at kunne forandre os ved at rykke vores tankegang og perspektiv. 150 år efter Kant beskrev filosofen John Dewey, hvordan mødet med kunsten styrker vores evne til at konstruere nye forståelsesrammer (Kokkos 2010, 159), og æstetikprofessor Simon O'Sullivan formulerede i 2001 kunsten som indgang til en anderledes verdensopfattelse (O'Sullivan 2001, 128). Forandringskraften i den æstetiske oplevelse er blevet forklaret med, at kunsten i højere grad end andre fænomener tilgår det før-bevidste system, snarere end bevidstheden. I kraft af det før-bevidste systems mere fundamentale karakter, har kunsten således en særligt indgribende påvirkning på os (Shusterman 2012, 147). Min definition af den æstetiske oplevelse antyder, at det netop *er* vores før-bevidste system, vi kommer i kontakt med i den æstetiske oplevelse – via den følelse af kropslig intensitet, som vi sanser med vores proprioception.

Tilbage til det møde der er artiklens udgangspunkt: Hvis den æstetiske oplevelse altså har før-bevidst forandringspotentiale for den der oplever, så er det muligt, at den forandring jeg oplevede i den ordløse kommunikation mellem den afghanske mand og jeg – forandringen af mine ubevidste fordomme – fik endnu mere kraft, fordi jeg fik en æstetisk oplevelse i det møde.

### *Proprioceptionen som æstetisk sans*

Jeg startede med at hæfte mig ved den video, den afghanske mand og jeg var sammen om – det æstetiske objekt, som var med til at igangsætte en æstetisk oplevelse i mig. Nu vil jeg gå et skridt videre. For nok synes jeg, at det var fængende at se hans dan-

sende børn og børnebørn, men det der rørte mig mest var imidlertid *hans grebethed* af videoen, som jeg sansede i kraft af den empati, der var opstået mellem os. Jeg mærkede, tolker jeg, noget af dén stolthed, glæde – men også den sorg der lå i mandens impuls til at vise mig videoen. Havde jeg været lige så grebet, hvis manden havde vist mig en bygning, han syntes var smuk? Det tror jeg ikke. Men hvis dén bygning var genstand for en fortælling om hans kærlighed til sin familie, hans savn efter dem – måske. Pointen er her, at dét æstetiske objekt, vi var sammen om, åbnede op for nogle fællesmenneskelige erfaringer. Og at det således ikke var videoen i sig selv, men snarere vores møde omkring disse erfaringer, som via proprioceptionen skabte en æstetisk oplevelse i mig.

Men hvordan kan jeg forstå den æstetiske oplevelse som noget, der kan opstå på baggrund af proprioceptiv sansning mellem mennesker – på baggrund af empati – frem for som resultat af et æstetisk objekt? For at forfølge denne tanke vil jeg vende tilbage til proprioceptionen, nærmere bestemt hvilken rolle den spiller i æstetiske oplevelser.

Først og fremmest er proprioceptionen altid en medspiller i æstetiske oplevelser. Både fordi den er en del af det altid aktive før-bevidste system, som den æstetiske oplevelse tilgår, men også fordi jeg, som før nævnt, sanser den kropslige intensitet, som oplevelsen er forbundet med, proprioceptivt.

Men det er også kendt, at der er fænomener, hvor den proprioceptive sans fungerer som selve *katalysatoren* for den æstetiske oplevelse. Det gælder fx i observationen af dans. Da jeg observerede pigernes bevægelser på videoen, var det med min proprioception som det primære redskab, at jeg blev berørt. Jeg mærkede, hvordan bevægelserne føles at udføre – og derved tolkede jeg dem som ”yndefulde”. Var jeg ikke siden blevet så stærkt grebet af den afghanske mands affektive tilstand, kunne selve denne ”yndefuldhed”, som jeg mærkede proprioceptivt, have medvirket til en æstetisk oplevelse (Montero 2006, 233).

Proprioceptionen er altså betydningsfuld og kan være omdrejningspunktet for fremkomsten af æstetiske oplevelser. Det er derfor muligt at forstå den æstetiske oplevelse, der overgik mig i mødet med den afghanske mand, som et resultat ikke blot af den video, vi var sammen om, men også af selve den ordløse kommunikation, vi delte, som fik mig til at sanse *hans grebethed* - og de bagvedliggende fællesmenneskelige erfaringer - proprioceptivt. Den særligt indgribende påvirkning, som vores møde havde på mig, kan derudover forstås i lyset af det fundamentale, før-bevidste forandringspotentiale, ideen om den æstetiske oplevelse indebærer.

### Konklusion

Den ordløse kommunikation mellem manden og jeg skabte altså først og fremmest empati og rykkede ved mine egne ubevidste fordomme. Og den æstetiske oplevelse, denne empati fremkaldte, var med til at gøre forandringen i mig yderligere stærk og vedvarende.

Men, kan man indvende, er det ikke muligt, at jeg havde fået en tilsvarende æstetisk oplevelse, hvis vores møde havde baseret sig på samtale frem for ordløs kommunika-

tion? Det tror jeg ikke. Tværtimod antager jeg, at netop det ordløse møde er særligt fordrende for æstetiske oplevelser. I den ordløse kommunikation må jeg i højere grad, end når jeg samtaler, give mig hen til den proprioceptive sansning, der knytter sig til mit før-bevidste system; for at kunne kommunikere ordløst med den afghanske mand, måtte jeg indlade mig på sansningen af ham og dét, der foregik i min krop. Dermed befinder jeg mig dels nærmere det før-bevidste system, som den æstetiske oplevelse tilgår. Og dels foregriber det ordløse møde dermed en af forudsætningerne for den æstetiske oplevelse, nemlig, at jeg fralægger mig intentionalitet.

Men, indvender jeg så, var det ikke også fordi mødet opstod uventet, at jeg oplevede det så stærkt? Og hvor mange mennesker vil, som den afghanske mand, vælge at vise noget så betydningsfuldt til et fremmed menneske? Kræver sådanne møder ikke en så høj grad af mellemmenneskelig tillid, at min oplevelse er for usandsynlig til at kunne være af værdi for den tid, vi lever i?

Til de spørgsmål kan jeg kun svare, at der kan være mange flere fænomener på spil i mødet mellem den afghanske mand og mig, end dem jeg her har forsøgt at belyse. Alligevel mener jeg, at min fortælling er vigtig: Vigtig, fordi den vidner om, at både proprioceptionen og det æstetiske domæne kan være vigtige medspillere i, at gøre det der fremstår fremmed og utrygt til noget kendt og trygt. Og fordi det i sig selv er en påpegning af, at der i oplevelser, der unddrager sig sproget – og som derfor sjældent bliver givet megen opmærksomhed – findes fænomener, som kan have stor betydning for konkrete mennesker, der mødes i den verden, vi lever i.

Som jeg sidder her og skriver, kan jeg tydeligt huske, hvordan mødet med den afghanske mand føltes, og jeg kan mærke den fornemmelse, oplevelsen efterlod mig med. I hvor høj grad oplevelsen også påvirker mig, når jeg i praksis møder "den fremmede" i dag, er svært at formulere præcist. Oftest er jeg, måske som de fleste andre, ikke videre opmærksom på de umiddelbare kropslige reaktioner, sådanne møder giver mig, ligesom jeg kun sjældent befinder mig i en situation, hvor det er aktuelt.

Efter mit møde med den afghanske mand ved jeg imidlertid, at jeg, når jeg på ny konfronteres med mine ubevidste fordomme, skal lade dem komme an på en prøve. Som en nu integreret del af mit før-bevidste system danner oplevelsen dermed en modpol til de erfaringer, der den eftermiddag i toget tog form ud fra min indledende, ubevidste fordom over for den fremmede. Flere oplevelser kan give tyngde til denne modpol, den ordløse, æstetiske oplevelse er blot én variant. Derfor har jeg tillid til, at min reaktion, når en fremmed person igen henvender sig, med tiden vil blive en anden.

### Referencer

- Behrends, Andrea. 2012. "Moving in and out of Synchrony: A concept for a new intervention fostering empathy through interactional movement and dance". *The Arts in Psychotherapy* 2: 107-116.
- Bourdieu, Pierre & Wacquant, Loic. 1992. *An Invitation to Reflexive Sociology*. University of Chicago Press.
- Calvo-Merino, Beatriz. 2015. "Sensorimotor aesthetics: Neural correlates of aesthetic perception of dance".
- I Art, Aesthetics and the Brain*, redigeret af Joseph P. Huston m.fl. Oxford University Press: 209-222.
- Gallese, Vittorio. 2009. "Motor Abstraction. A neuroscientific account of how action goals and intentions are mapped and understood", *Psychological Research* 4: 486-498.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. 2004. *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Järvillehto, Lauri. 2015. *The Nature and Function of Intuitive Thought and Decision Making*. Springer.
- Kane, Brian. 2015. "Sound Studies without auditory culture: A critique of the ontological turn". *Sound Studies: An Interdisciplinary Journal* 1: 2-21.
- Kokkos, Alexis. 2010. "Transformative Learning through Aesthetic Experience: Towards a comprehensive method". *Journal of Transformative Education* 3: 155-177.
- Montero, Barbara. 2006. "Proprioception as an Aesthetic Sense". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 2: 231-242.
- O'Sullivan, Simon. 2001. "THE AESTHETICS OF AFFECT: Thinking art beyond representation". *Journal of the Theoretical Humanities* 3: 125-135.
- Shusterman, Richard. 1997. "The End of Aesthetic Experience". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1: 29-41.
- Shusterman, Richard. 2012. *Thinking through the Body*. Cambridge University Press.