

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-terminen.

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.¹

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 fremlægning², 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, 'parallelle'. 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 Korallharmonisering*
- 2002 Rune Bech Lauesen. *Harmonilære og korallharmonisering*
- 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 korallharmonisering*
- 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*³

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"⁴
 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. "Tristanforspillets 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.*

Andet⁵:

- 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).⁶

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*-teori⁷.
- 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)⁸

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 duale⁹ 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):¹⁰

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”.¹¹ 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).¹² 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).¹³ ”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 becifies 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, 95¹⁴)

- 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)¹⁵

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'¹⁶ 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'¹⁷. 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 paralleltonearten:

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 *Tonica-parallel* 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)

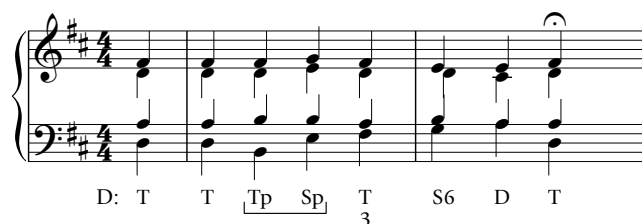
Der siges intet om, at parallelakkorden *repræsenterer* den akkord, dens præfiks peger tilbage til. Der er snarere tale om, at akkorder indenfor paralleltonearten bevæger sig i en, hvad Høffding selv senere kalder "afskygning af forholdet mellem hovedakkorderne" (Høffding 1976, 138). Jeg vil sige, at 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:



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 1939¹⁹ 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",²⁰ 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)

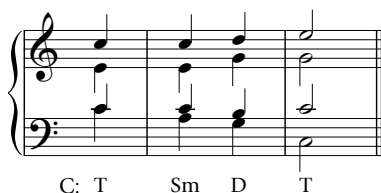
Riemanns distinktion mellem biakkordernes 'stedfortrædende' og 'formidlende' (med Hamburgers termer: *repræsenterende* og *afledte*) funktion genoptages og udfoldes. Hvorvidt en akkord er det ene eller det andet, afhænger ikke hos Hamburger – som hos Høffding – af dens fordobling, men af den betoning 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):



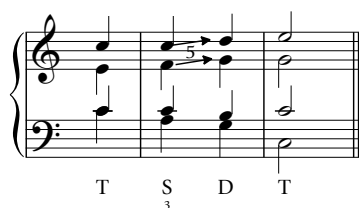
Figur 3: Hamburgers eksemplificering af at VI på ubetonet er tonika.

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 betonedede 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.²¹

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 subdominantafledning, mens begrebet 'dominantafledning' 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'.²² 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 eksemplet²³ ovenfor (Westergaard 1961, nodehæfte 10) er der tale om en regelret kadence med en dominantakkord, der måske kunne beskrives bedre som en D⁶: En dominant med sekst i stedet for kvint.

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

I nedenstående eksempel²⁴ ses en A^b-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 funktionsteoridefinierende repræsentationsaksiom, som ovenstående eksempler ellers er udtryk for. Og som de foregående forfattere efter Høffding bekendte sig til. I stedet for at forstå andettrinnet 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: D₇-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 teoretikere²⁵, 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 optræde²⁶, 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 fænomener²⁷, 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 biakkorder²⁸ samt den parallellistiske subdominantstedfortrædertolkning.

Den fremstilling **Theresa Waskowska Larsen** og **Jan Maegaard** udgiver i 1981²⁹ 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)³⁰

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.³¹ 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 udgivelser³², 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)³³ 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 S₃ D Daf Ts S T S₃ S6 D D7 T

^{Dp Tp}?

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,³⁴ 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*:³⁵

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 kandidate, muligheden for at lade begrebet være dækkende i såvel dur som mol, samt hans systematisering af over- og under-tertsrepræsentationer 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 2012.³⁶ 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 1933³⁷ 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), Grønager (1999)
Ts, Tm:	Hamburger (1951)
Ts, Taf:	Ingelf m.fl. (1989), Hildebrandt-Nielsen (2003), Olsen og Tilma (2014)
Ts, Taf, Tm:	Brincker (1974)
Ts, Taf, Tg:	Wang (1995)
Ts, Taf, Saf:	Drud Nielsen (2007), Christensen (2013) ³⁸
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) ³⁹
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 mellemdominant⁴⁰ (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-treklangen betegnet som Tonicaparallel (Tp) i tonearten C-Dur. På samme måde ville C-Dur treklangen 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 treklngen 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,⁴¹ der følger, viser, at forskellen mellem 'repræsentation' og 'tillægelse af funktion' har altafgørende betydning:

II trin: I dur normalt *Subdominantparallel*, Sp

Undtagelse II⁵, II⁶ 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,⁴² 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.

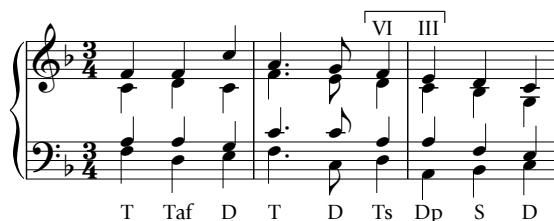
af at de er repræsentationer, alligevel ikke skal noteres som repræsentationer. At det, man noterer, ikke skal have sammenhæng med det, man siger eller hører.

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*:

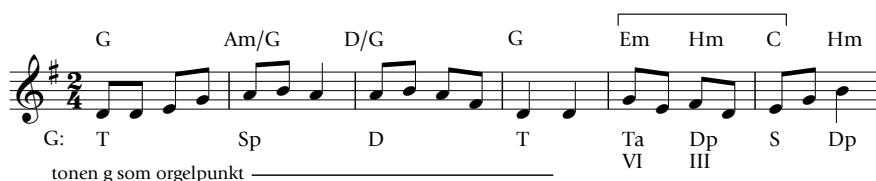
Man må dog gøre sig klart, at Dp slet ikke har den rigtige dominants virkning og karakter. De sammenhænge, som Dp indgår i, er som *regel ikke styret af den funktionstonale kadencelogik*, hvilket næste eksempel tydeligt viser, idet Dp fortsætter til S. (min kursiv, Lauesen [2002] 2013, 65)



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.

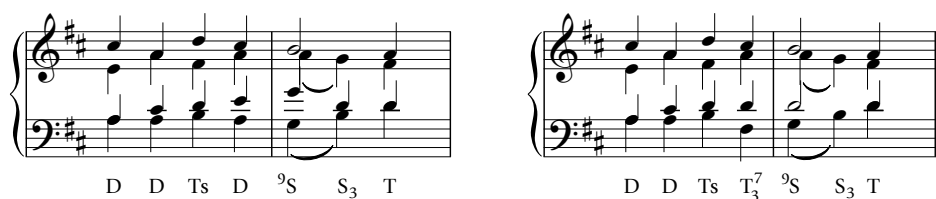


Figur 11: Wendler og Bundgaards eksempel på Dp gennem Mogens Jermin Nissens melodi til Halfdan Rasmussens tekst 'Noget om en dejlig nat'.

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 T₃. 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.⁴⁵ I mine ører er det éntydigt versionen med tonikaseptimakkorden, der ligger tættest på F#m versionen:

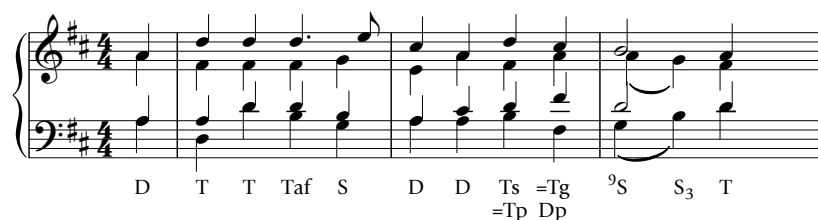


Figur 13: Min demonstration af forskellen mellem dominantisk og tonikal tolkning af tredjetrin

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:

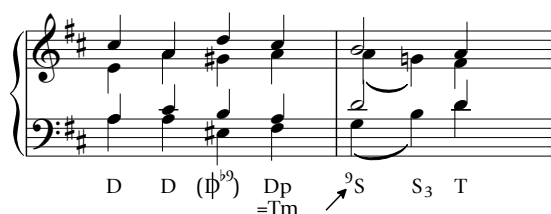


Figur 14: Drud Nielsens analyse tilført alle nødvendige omtolkninger

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 analyse⁴⁶:



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,⁴⁷ samt begrebet om en dominantafledning. Gjorde man det, kunne alt, hvad de studerende skulle lære, rummes i nedenstående formulering:⁴⁸

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^o som sekstakkorder (i mol er tredjetrinsakkorden da en forstørret treklang).

Noteres D⁶ 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. 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.