

Funktionsteorien som masternarrativ

I dansk musikteori indtager den såkaldte funktionsteori en helt særlig status. Man behøver ikke at vide meget om dansk musikteorihistorie i det 20. og 21. århundrede for at vide, at når det kommer til harmonik i dur/mol-tonal musik, så er det funktions-teoretiske og funktionsanalytiske perspektiv næsten altdominerende. Selvom andre teorier og alternative analysemetoder nu og da er blevet foreslået, har de aldrig slået rod. Enten er de ikke blevet registreret, eller også er de blevet affejet som dårlige teorier. Denne affejning har undertiden været så resolut, at man kunne fatte den mistanke, at alternative teorier alene er blevet afvist, fordi de i sagens natur ikke er funktionsteorier. Ja, ofte synes det, at funktionsteorien er blevet så stadfæstet i dansk musikteori, at den har fået lov til at definere, hvad der overhovedet er acceptabel viden om harmonik. Fremkomsten af den uheldige term "funktionsharmonik" indikerer for eksempel, at funktionsanalysen er blevet stort set *ensbetydende* med den musik, den appliceres på: Med denne term udviskes nemlig skellet mellem det teoretiske fundament (funktionsteorien), analysemetoden (funktionsanalysen) og analyseobjektet (harmonikken i dur/mol-tonal musik).

Det er denne situation, som jeg vil diskutere i nærværende artikel. Jeg vil argumentere for, at funktionsteoriens status som netop blot en "teori" er blevet udvisket i den danske tradition, og at den har udviklet sig til en "ramme," indenfor hvilken enhver diskussion om dur/mol-tonal harmonik foregår. Mit teoretiske fundament i dette argument låner jeg fra sociologien, som i sin såkaldte narrativitetsteori (oprindeligt inspireret af litteraturstudier) har udviklet et begrebsapparat, der kan anskueliggøre, hvad der er på færde. Det er også heri, at artiklen læner sig op ad nærværende særnummers tema om identitetspolitik: Den amerikanske sociolog Margareth Somers benytter netop narrativitetsteorien til at kaste lys over fundamentale identitetspolitiske spørgsmål vedrørende *universaliseringen* af det *partikulære*. Det er det, der sker, når fremsillinger af "the putative universal social actor is in fact extremely particularistic – namely, white, male, and western" (Somers 1994, 608–609). Én af måderne, hvorpå det partikulære narrativ kan fremstå som var det universelt og objektivt, er når de får karakter af "masternarrativer." Somers forklarer, at master-narrativer er sådanne

in which we are embedded as contemporary actors in history and as [...] scientists [...]. Our [...] theories and concepts are encoded with aspects of these master-narratives – Progress, Decadence, Industrialization, Enlightenment, etc.

[...] They may also be progressive narratives of teleological unfolding: Marxism and the triumph of Class Struggle. (Somers 1994, 619)

Masternarrativet er et metanarrativ, der styrer vores tankesæt, også uden, at vi er opmærksomme på det. Og det er netop vores blindhed over for masternarrativet *som narrativ*, der er interessant i nærværende sammenhæng. Somers kalder denne paradoksale kvalitet hos masternarrativet for *denarrativization*. Som den danske sociolog Birgitta Frello gengiver det:

Det paradoksale ved masternarrativer er, at de er "denarrativiserede." Det vil sige, at de er så indarbejdede i vores forståelse af verden, så de bliver selvfølgelig. [...] De benægter og skjuler deres narrativitet og fremstår som objektive, og dermed fremstår de som det, der kan forklare andre fænomener, men som ikke selv behøver forklaring. (Frello 2012, 102)

Et verdenssyn kan blive så alment accepteret, at det bliver en "normalitet," hvis fundering i "fortælling" benægtes; funderingen "af-fortælles," den forvandles til en urørlig præmis:

Når masternarrativer denarrativiseres, betyder det således, at der er bestemte spørgsmål som stilles, og andre, der ikke kan stilles, fordi de ganske enkelt falder uden for synsfeltet. [...] Problemet er, at selve det, at der foregår en selection, bliver usynligt. Dermed fremstår det synlige som det naturlige og normale. Når det ekskluderede, det usynliggjorte, så alligevel trænger sig på, fremstår det som afvigende fra normaliteten. (Frello 2012, 105)

Det, der ikke falder ind under masternarrativets rammer opfattes som forkert i kraft af dets afvigelse fra rammene.

Hvis det sociologiske perspektiv skal inddrages meningsfuldt må man også grundlæggende anskue dansk funktionsteori som mere en ren og skær i-sig-selv-hvilende teori—man må anskue det som et praksisfelt (for mere om dette, se Kirkegaard-Larsen 2020a). Margareth Somers' narrativitetsteori vil være det primære ankerpunkt, men det bør nævnes, at man også kan anskue problemstillingen fra andre praksisteoretiske ståsteder. Man kunne f.eks. sige, at funktionsteorien i høj grad udgør, hvad Pierre Bourdieu kaldte *doxa* (se f.eks. Bourdieu 1977, 164–169). *Doxa* er det, som i et givet praksisfelt "tages for givet, og som derfor ikke er til diskussion. [...] Feltets *doxa* betegner dermed de grundlæggende forudsætninger for, at deltagelse i kampene inden for feltet giver mening" (Frello 2012, 186). Begrebet adskiller sig fra *ortodoksi* og *heterodoksi* fordi disse indikerer en "awareness and recognition of the possibility of different or antagonistic beliefs" (Bourdieu 1977, 164). Som jeg vil argumentere for i denne artikel, har dansk musikteori kun i meget lille grad anerkendt, at teorier, som er anderledes end—eller på visse punkter er direkte modstridende med—funktionsteori, også kan sige noget meningsfuldt om tonal musik.

Da Philip Ewell i sin efterhånden berømte artikel (2020) kritiserede den "hvide ramme" i amerikansk musikteori, var det centrale eksempel den ekstremt indflydelses-

rige Schenkeranalyse, der på trods af sit åbenlyst partikulære og begrænsede udsagns- og gyldighedsområde havde opnået en "universel" status. I sin "rammegjorte" position havde Schenkertraditionen været blind for Schenkerteoriens partikularitet og dens problematiske historie. Selvom jeg i nærværende artikel ikke vil beskæftige mig med hverken race, køn eller andre af de markører, som man typisk forbinder med identitetspolitik, så vil jeg altså pege på, at funktionsteorien er blevet "rammegjort" og "denarrativiseret" på en meget lignende måde i Danmark: Den er blevet en "universel" teori om dur/mol-tonal harmonik, og den har dermed defineret rammen for, hvordan alternative teorier (ikke) skulle behandles. Min pointe er ikke, at funktionsteorien er forkert eller dårlig. Men den afspejler ikke den eneste sandhed om dur/mol-tonal harmonik, og dette faktum har dens hegemoniske status sløret.

Mit argument indledes med en perspektiverende opridsning af, hvorledes funktionsteoriens ophavsmand Hugo Riemann omtalte og forstod sin teori. Dernæst præsenteres med udgangspunkt i reflekterende danske teorifremstillinger skrevet af Jan Maegaard, Jens Rasmussen og Thomas Solak de danske ændringer i forhold til Riemanns synsvinkel, og jeg fremlægger, hvad disse teoretikere *selv* mener, karakteriserer funktionsteorien. Heroverfor sættes teoretikere såsom Knud Jeppesen, Jørgen Jersild og Gunner Rischel, der alle læner sig op ad andre harmoniske forklaringsmodeller end den funktionsteoretiske. Disses synspunkter fremlægges, med inddragelse af tekster af Orla Vinther, til demonstration af, hvorledes en erkendelse af funktionsteorien som blot teori muliggør en berigende inddragelse af flere synsvinkler. Til sidst eksemplificeres dansk funktionsteoris reaktion på sådanne alternative synsvinkler. Det sker igennem en enkelt forfatter, Jens Rasmussens, behandling af emnet, og kan således ikke umiddelbart hævde at repræsentere en samlet dansk enighed. Når teksten alligevel tildeles pladsen som eksemplifikation, skyldes det, at Rasmussens tekst er den eneste, der har kastet sig ud i en sådan diskussion, samtidig med, at dens grundholdninger generelt afspejler den omtalte denarrativisering. Jeg læser Rasmussens tekst som en formulering af grundholdninger, man kan læse mellem linjerne i dansk teori, holdninger der trives mundtligt ude i miljøet, holdninger jeg selv har delt engang. Kritikken af Rasmussen er en kritik af disse allerede eksisterende holdninger, som Rasmussen, som den eneste, har gjort sig ulejlighed med at formulere. Og det tjener til hans ære: for først med disse formuleringer muliggøres en diskussion.

Hugo Riemanns narrativ

Allerede hos funktionsteoriens ophavsmand ser man udfoldelse af denarrativiseret masternarrativ. Alexander Rehdings bog om Riemann (2003) viser hvordan Hugo Riemann fremskrev det narrativ, at den vesteuropæiske kunstmusik udgjorde et kulturelt højdepunkt, som enhver musiks immanente drift måtte være at stræbe imod. Den type musik, der adskilte sig fra den vestlige, var enten usynlig eller qua afvigelse fra "normaliteten" per definition uudviklet. Da al *udviklet* musik er dur/mol-tonal, og al musik i sig har en iboende stræben for at udvikle sig til den vestlige dur/mol-tonalitetens stade, ja, så måtte Riemann forstå sin teori som en teori for potentielt *al musik*.

Den musik, der ikke lod sig analysere hermed, var blot en fejlagtig, ufærdig musik. At dur/mol-musikkens fuldkommenhed i sig selv blot udtrykte et blandt flere mulige narrativer fortrængtes. Kombineret med Riemanns indflydelsesrige musikteorihistorie (1898), der—som Scott Burnham (1992) har påvist det—fremstillede Riemanns harmoniske teorier som den nødvendige, evolutionære kulmination af hele den vestlige musikteorihistorie, så var resultatet klart: Narrativet om tonal musik og Riemanns teorier om disse var et “masternarrativ” og dermed *denarrativiseret*.

På et andet punkt *var* Riemann dog opmærksom på sit narrativ. Han påstod ikke, at de ideelle strukturer, teorien påpegede, lå i musikken alene. Tværtimod fremhævede han flere gange det menneskelige sinds måde at opfatte musik på som det egentlig kategoriskabende moment. Ifølge Riemann forudsatte selve “det at kunne finde musikstykker, ja, enkelte akkorder, forståelige [...] en beskæftigelse med logiske funktioner” (Riemann 1877, 1). For ægte musikindsigt kan naturligvis ikke blot “være en ren følellespirring, en fysisk passivitet” (Riemann 1877, 1).¹ Harmonilæren var for Riemann derfor defineret som “læren om harmoniernes (akkordernes) betydning, dvs. *forklaringen af tankevirksomheden ved musikalsk lytten*” (Riemann 1900, 457; min fremhævelse).² Den “betydning”—eller som det senere også hed: “funktion”—som tankevirksomheden fandt i det musikalske forløb, fremlagdes i hans første præsentation af sine tanker (1872) som tre “momenter”: Det tonikale, det subdominantiske og det dominantiske. Disse tre gik over i hinanden i følgen T–S–D–T.³

Når en teori møder empiri, der ikke passer ind i dens forudsigelser, kan dens udøvere vælge at gøre én af tre ting: 1) Erkende, at teorien er modbevist; 2) udarbejde en hjælpehypotese så alt alligevel passer; 3) eller foretage det i fysikkens verden uhørte træk: at klandre empirien—i vores tilfælde musikken—for ikke at leve op til teorien. Riemanns strategi var som sagt det sidste. Han betragtede dur/mol-tonaliteten som et udviklingsstade enhver musik burde stræbe efter at nå op på. Hans funktionsteori var udarbejdet for denne musik. En musik, som teorien *ikke* passede på, var dermed blot uudviklet og teoriens manglende forklaringskraft i forhold til den uudviklede musik, skyldtes ikke en mangel i teorien, men i musikken.

I tiden efter Riemann ændredes forståelsen af forholdet mellem funktionsteori og musik på flere måder. Både hvad angik hvilken musik, den kunne appliceres på, og hvorvidt teorien udtalte sig om de klingende akkordforløb i sig selv eller en tolkende oplevelse heraf.

- 1 I dette citat benytter Riemann for første gang begrebet “funktion” i forbindelse med musik: “[E]s ist ein merkwürdiges Faktum, wie die Psychologie es so lange unbemerkt lassen konnte, daß das verständlichfinden von Musikstücken, ja von einzelnen Akkordfolgen doch eine Bethätigung logischer Funktionen voraussetzt und nicht ein blosser Sinneskitzel, eine physische Passivität sein kann.”
- 2 “Harmonielehre ist die Lehre von der Bedeutung der Harmonien (Akkorde), d.h. die Erklärung der Denkvorgänge beim musikalischen hören.”
- 3 Se Harrison (1994, 252 ff.) for en overskuelig præsentation af Riemanns teori. Se også kapitel 3 i Rehding (2003) for yderligere beskrivelse af Riemanns kadenceforståelse, og samme bogs kapitel 4 for Riemanns forståelse af denne tolknings universalitet. Rehding fremhæver ikke fortrængningen af andre harmoniske teorier, men derimod fortrængningen af andre typer musik. Universaliteten betyder for Rehding, at Riemann anser sin teori som gældende for al musik. En holdning, som for Eberlein og Fricke (1992, 87) gør teorien utroværdig som adækvat forklaring af dur/mol-harmonikkens logik.

Det danske narrativ

Finn Høffdings (1933) fremstilling af Riemanns teori adskilte sig på flere punkter fra Riemanns version. Det mest markante punkt er inddragelsen af akkorders sammenhængskraft, deres "affinitet," som en årsag til deres samhørighed. Høffding erstattede ligefrem Riemanns begreb "funktion" med begrebet "affinitet." Tankegangen medførte et fokus på akkordprogressioner, som var fremmed for Riemann (se også Hvidtfelt Nielsen 2019 for en detaljeret gennemgang af denne udvikling). Igennem de 28 år fra udgivelsen af Finn Høffdings *Harmonilære* (1933) til Svend Westergaards ditto (1961) medførte dette fokusskift udviklingen af en version af Riemanns teori, der definerede biakkorderne ud fra den progression, de indgik i, og ikke blot—som hos Riemann—ud fra deres relation til tonika. Denne version af teorien vil i nedenstående blive kaldt "den danske model." Den vil blive repræsenteret igennem et snævert udvalg af tekster: Forfatterparret Jan Maegaard og Teresa Waskowska Larsens *Indføring i Romantisk Harmonik* (1981), Maegaards artikel "Harmonisk analyse" (1990), Jens Rasmussens magisterkonferens *Harmonik og tonalitet* (2011) samt Thomas Solaks *Funktionsharmonik* (2019). Teksterne dækker tilsammen et tidsspand på 39 år. Modsat deciderede harmonilærebøger, hvis sigte ofte primært er at lede deres læsere frem til at kunne skrive velfungerende dur/mol-satser, eller analyselærebøger, der blot skal få deres læsere til at sætte de rigtige tegn under akkorderne uden nødvendigvis at forklare, hvad der betinger denne "rigtighed," forholder disse sig analytisk refleksiøst til deres emne. Alle ekspliociterer de i hovedtræk den forståelse, der ligger implicit i "den danske model."

Det masternarrativ, Riemann selv var blind for—synet på teoriens gyldighedsområde—har man i Danmark helt anderledes øje for: Den Riemannske "tro på den dur/molltonale høremådes tidsløshed er i dag ikke længere levende" (Maegaard 1990, 81), eftersom "det i stigende grad op gennem det 20. årh. [er] blevet vanskeligt at opretholde forestillingen om det dur/mol-tonale principps overherredømme baseret på, at det skulle være mere 'naturligt' end så meget andet" (Rasmussen 2011, 68). Både Maegaard og Rasmussen ved, at funktionsteorien er en teori om en særlig musik. De ved, modsat Riemann, at der findes flere forskellige i princippet ligeværdige typer musik. Men teksterne underforstår imidlertid et *andet* narrativ: at den "dur/molltonale høremåde" og det "dur/mol-tonale princip" er det, der beskrives af *funktionsteorien*. Og idet dette som en naturlighed underforstås, fremstår det som ikke bare et narrativ, men som del af et blindhedsskabende masternarrativ.

Opfattelsen afspejles yderligere i den danske italesættelse af forholdet mellem teori og harmonik. Som nævnt i indledningen omtaler danske tekster ofte begge dele som "funktionsharmonik."⁴ Kirkegaard-Larsen påpeger det uheldige ved denne sprogbrug; nemlig "at termen [...] reificerer funktionsteorien som ensbetydende med og uadskillelig fra den musik, den anvendes på. Skellet mellem den skrevne musik og vores måde at tilgå den på bliver visket ud" (Kirkegaard-Larsen 2020b). Med Somers' og

4 Herunder Larsen og Maegaard (1981, 29), Rasmussen (2011, 39) og Solak (2019, 8). Men se bl.a. også Gylendals Musikleksikon bd. 1 (Ketting et al. 1982, 314–315), Hørlyk (1991, 152), Wang (1995, 14) og Wendler og Bundgaard (2014, 46).

Frellos beskrivelser in mente, bliver udviskningen udtryk for, at et narrativ om *muligheden* af at forstå dur/mol-tonal harmonik som en stadig vekslen mellem kun tre funktioner har denarrativiseret sig og er blevet til *sandheden* om, at funktioner er en faktisk del af dur/mol-harmonikken; den er en "funktionsharmonik," ligesom benævnelsen af dens akkorder er "funktionsharmonisk." En analog konklusion kan uddrages af Maegaards nedenstående teoribeskrivelse:

[O]mkring 1900 [...] kom det i musikteorien til en strid mellem tilhængerne af en empirisk beskrivende og en funktionelt tolkende analyse af de harmoniske processer – et skel som til en vis grad stadig eksisterer. Fundamentalbasteorien, som tjener den empiriske beskrivelse, kan følges tilbage til det 17. århundredes generalbaslære; den kulminerede i Simon Sechters teoretiske system. Siden blev disse tanker overtaget og videreført af Heinrich Schenker, som modificerede trinklæren med sine ideer om udkomponering og prolongering. Den funktionelt tolkende analyse [...] er [...] i det store og hele en frembringelse af det 19. århundrede. Den kulminerer i Hugo Riemanns teoretiske værker. I de seneste 70 år har flertallet af lærebøger afspejlet enten Riemanns eller Schenkers grundlæggende anskuelser. (Maegaard 1990, 79)

Maegaard kender til eksistensen af mange harmoniske teorier. Han opregner noget, der kaldes "fundamentalbasteori," "generalbaslære," samt Heinrich Schenker og hans angivelige modifikation af en "trinklære." Alle disse tilgange til dur/mol-harmonik erklæres imidlertid for blot "beskrivende" teorier.⁵ For, som det fremgår: "tolkende" kan en teori kun være i betydningen *funktionelt tolkende*. Det er underforstået, at en *tolkende* teori er bedre end en *empirisk beskrivende*; og da kun funktionsteorien i Maegaards optik er *funktionelt tolkende*, ja, så er alle øvrige teorier automatisk dømt funktions-teorien underlegen. Man kunne indvende, at fundamentalbasteorien bygger på *tolknin-gen* af kvintskridt som forklaring på harmonikkens "naturlighed" og Schenkerteorien *tolker* en særlig bagvedliggende melodisk/harmonisk bevægelsesstruktur som naturlig-hedens årsag; men *funktionelle* i funktionsteoretisk forstand er ingen af disse tolknin-ger. Ikke engang amerikansk teoris konstante fokus på *harmonic functions* vil på dansk grund forstås som "funktionel" (se yderligere om forskellen mellem dansk og ameri-kansk "funktion" hos Kirkegaard-Larsen 2020, afsnit 4.1.1). De amerikanske funktio-

5 Det skal bemærkes, at Maegaard ikke er alene om at blande begreberne "generalbas," "fundamental-bas" og "trinklære" sammen. Der synes tradition for på forskellig vis at opfatte grænsen imellem dem som flydende. I dansk teori (Hamburger 1951; Larsen og Maegaard 1981; Rasmussen 2011) anses trin- og generalbasteori helt frem til Christensen (2013) som mere eller mindre to sider af samme sag. I tyske teori fremstilles det allerede hos Grabner (1923) og Erpf (1969 [1927]) som to forskellige tilgange. Til gengæld synes selv tysk teoris førende personligheder uafklaret i forhold til trin- og fundamentalbasteori, som man i visse passager kan se omtalt som to ting og i andre som et og det samme (Dahlhaus 1984, 166). Ligesom Simon Sechters teori af Holtmeier betegnes som "Stufentheorie" (Holtmeier 2005, 224), mens Kurth (mere korrekt vil jeg mene) kalder den "Fundamenttheorie" (Kurth 1913, 7). Dertil kommer, at et begreb som "trinteori," skønt hyppigt brugt i tysk litteratur, og et fundament for megen amerikansk teori, ikke har sit eget opslag i hverken MGG eller New Grove. Schenkers teori er veldokumenteret (Morgan 2002), men omtales, udover hos Maegaard, ikke som "beskrivende."

ner er ikke funktioner i den Riemannske betydning af ordet (se Kopp 2002, 5–6, for en redegørelse af forskelle mellem tysk og amerikansk funktionsforståelse). De er snarere at forstå som momentane akkordroller. Den underliggende struktur i Maegaards italesættelse af noget, der præsenterer sig selv som en faktisk historisk redegørelse, diskvalificerer på forhånd andre teories alternative bud på harmoniske logikker. I dette udfoldes implicit en dansk tradition for kritik af trinteoriens tilgang, der går helt tilbage til 1922. Her konstaterer Peder Gram i en artikel om Riemanns funktionsteori, at trinanalysen "viser [...] sig—saasnt man kommer ud over de elementæreste Forbindelser fuldkommen utilstrækkelig [til at] forklare Harmoniernes Sammenhæng" (Gram 1922, 43). Tankegangen genoptages af Povl Hamburger, der påpeger, at denne analyse "genspejler akkordfølgerne falskeligt som perler på snor—ikke som det de er: led i en organisme, i et sammenhængende spil af forskellige over- og underordnede kræfter" (Hamburger 1951, 9), og genfindes i Jens Rasmussens konklusion, "at en af generalbassystemets og trinbeskrivelsens mangler er, at de kun forholder sig til bas-tonen og evt. den strukturelle grundtone, men ikke til de funktionelle grundtoner" (Rasmussen 2011, 49).

Udviklingen til masternarrativ

I sin adaption af Riemanns teori erstatter Høffding, som ovenfor nævnt, begrebet "funktion" med begrebet "affinitet." Denne affinitet, fortæller Høffding, kommer stærkest til udtryk i bevægelsen D–T. Høffding konkluderer derfor, at "Affinitetsgraden mellem to Akkorder bestemmes ved i hvor høj Grad Forbindelsen minder om D–T" (Høffding 1933, 24). Dybest set er dette netop fundamentalbasteoriens grunddogme, hvad Høffding dog ikke nævner (for en dybdegående fremstilling af kvintskridtets betydning for Rameaus fundamentalbasteori henvises til Christensen 1993). I 1981 sammenknytter Larsen og Maegaard kadence- og affinitetstænkningen:

Den funktionsharmoniske teori ser det som sin opgave at fortolke såvidt muligt ethvert akkordfænomen i lyset af de tre hovedfunktioner, tonica, dominant og subdominant [...] Man taler [...] om større eller mindre *affinitet* mellem akkorder [...] Den kommer netop kortest og klarest til udtryk i *den tonale kadence*. (Larsen og Maegaard 1981, 24)⁶

Den tonale kadence, Larsen og Maegaard omtaler, er imidlertid ikke, som hos Riemann, et psykologisk fænomen opstået gennem menneskets funktionelle lytning, men en objektiv model, som musikken følger. Skal man udforme en teori, må man, mener Larsen og Maegaard, transformere det oplevelsesbetingede til noget konkret:

6 Larsen og Maegaards fremstilling er i sin essens i tråd med såvel Riemanns egen som også nogle af de tidligste danske. Eksempelvis Rosenbergs: "Kadencen T S D T [...] repræsenterer [...] de allerfleste klassiske kompositioners harmonigang i en nøddeskal. [...] [A]lle større kompositioner er sat sammen af kortere afsnit, der hver for sig som regel er en – mere eller mindre indviklet – udvidelse af kadencen T S D T, en udvidelse, som finder sted ved, at der indskydes akkorder mellem T og S, resp. S og D" (Rosenberg 1942, 47).

Forudsætningen for, at fænomenet kan behandles musikteoretisk—uden at harmonilære gøres til et psykologisk undersøgelsesobjekt—må derfor være, at det kan henføres til en konkret model, som man i enighed anser for et idealtilfælde af affinitet. En sådan model er netop *den tonale kadence*. (Larsen og Maegaard 1981, 69)

Bemærk, at det er den angivelige "enighed," som et udefineret "man" udtrykker, der lægges til grund for antagelsen af, at den tonale kadence er affinitetsbegrebets "konkrete model." Konkret udsiger Larsen og Maegaard hermed, at affinitære er de progressioner, man finder i den tonale kadence. Dvs. stigende og faldende kvintskridt samt et sekundskridt, der dog kun er kadencemæssigt—og dermed affinitært—når følgen S–D fastholdes (Larsen og Maegaard 1981, 70). At der er modsætning imellem affinitetsbegrebet, således som Høffding definerede det, og den "konkrete models" *uaffinitære*, ja, *kontrære* (Høffding 1933, 104) sekundskridtsprogression IV–V (IV–V minder ikke om D–T-bevægelsen) kommenteres ikke. I 1981 er såvel affinitetsbegrebet som antagelsen af IV–V-progressionens paradigmatiske karakter så indgroet, at selv Larsen og Maegaards ellers omhyggelige fremstilling anser forklaring for overflødig.

30–40 år efter Larsen og Maegaard formulerer dansk teori sig igen anderledes. Den denarratisering, der gav sig udslag i begrebet "funktionsharmonik," har grebet om sig og ført til yderligere omtolkning af teorien og dens kerneområde. Larsen og Maegaard flyttede fokus fra Riemanns udgangspunkt i den psykiske oplevelse af logiske kategorier over til den rene akkordformel I–IV–V–I. I Jens Rasmussens og Thomas Solaks respektive udgivelser sker en omtolkning. Funktionsteoriens kadenceparadigme er ikke længere blot en teori, men udtryk for uhildet ren *empirisk* observation:

[D]en vesteuropæiske kunstmusik fra den dur/mol-tonale periode er uløseligt knyttet til især ét fænomen: den tonale kadence. Uanset de store stilistiske forskelle, der kommer til udtryk både fra komponist til komponist, mellem forskellige geografiske egne og i forskellige perioder, er kadencen den kerne, der betinger alle de harmoniske [...] fænomener. (Rasmussen 2011, 74)

[I] det meste af den klassiske traditions musik [vil der] være en tendens til, at harmonikken generelt forløber i kadencefølger af den ovennævnte form. Det vil således være ventet, at en nået tonika efterfølges af en eller anden form for subdominant, eller noget, der repræsenterer denne. Før eller siden vil der komme en dominant, der atter fører til tonika. (Solak 2019, 26)

For Rasmussen betinger kadencen som en grundkerne stadig alle harmoniske fænomener. For Solak er der blot tale om en udpræget tendens. Begge oplever dur/mol-tonal musik som harmonifølger, der er analoge til den tonale kadences. Fra Riemanns side var dette oprindeligt en *teori*, en grundantagelse. Grundantagelsen gjorde, at alle andre akkorder end I, IV og V, *tolkedes* som *repræsentationer* for I, IV og V. Der var tale om en hypotese. Ganske vist en hypotese, som Riemann gennem hele sit liv forsøgte at bevise og erstatte med *evidens*. For også for Riemann blev tesen i sidste ende udtryk for en sandhed om harmonikkens *egentlige* væsen.

Som man kan se af Solak og Rasmussen-citaterne, havde Riemann succes med sit forehavende. Der er blandt teoriens udøvere ikke længere tale om en *teori*, der foreslår en *tolkningsmodel*. Der er tale om ren empirisk registrering. *Musikken selv* forløber i kadencer, hvilket yderligere betyder, at sjettettrin *er* tonikal i visse vendinger; andettrin *er* subdominantisk. Larsen og Maegaards aversion mod at forstå musik som "psykologisk undersøgelsesobjekt" har ført teoriforståelsen over i den modsatte grøft: Funktions-teoriens tolkende becifring fastlåses i progressionsdefinitioner. Samme akkordforløb tolkes automatisk ens uanset omstændighederne. Et eksempel er progressionen I-VI-V-I. For tidligere dansk funktionsteori—såsom Hamburger (1951) eller Alvad (1967)—ville denne vending afhængigt af betoningsforhold kunne høres forskelligt. Falder VI på betonet og V på ubetonet, ville de opleve vendingen som variation af den tonale kadence: VI ville høres som selvstændig subdominantisk overtersrepræsentation. Hverken Rasmussen eller Solak har imidlertid et begreb for selvstændig overtersrepræsentation. Ergo ophører denne tolkning med at være en mulighed; forløbet vil uanset betoningsforhold altid automatisk registreres som T-Taf-D-T. De "tolkninger," funktionsteoriens analyseapparat tilbyder, stivner i faste tegnsætninger.

Man kunne prøve at udtrykke denne observationen positivt og se den som udtryk for, at vi i Danmark nu *ved*, at teorien er bevist! Men det ville være forkert. Som nedenstående citat tydeligt viser, kan man i 2011 finde den opfattelse, at funktionsbecifringen aldrig har haft rod i teori. Den er udsprunget direkte af empirien:

Fundamentalt set har funktionsanalysen to metodiske udspring. Det ene er generationers erfaringer med musik baseret på de dur/mol-tonale principper, herunder nedarvede traditioner vedrørende dissonansbehandling, satsteknik osv. [...] På denne baggrund er funktionsanalysen etableret i en induktiv proces via en systematisering af de akkumulerede praktisk-musikalske og teoretiske erfaringer. Den er derfor basalt set forankret i praktiske musiktraditioner og er et system, der, hvad angår forholdet mellem teori og objekt, kan sammenlignes med f.eks. sprogvidenskabernes grammatik, eller andre reduktive analyse- og kategoriserings-systemer. Funktionsanalysen er således på samme måde som f.eks. den traditionelle formlære eller de klassiske satslærediscipliner direkte afledt af den kunstmusikalske praksis. (Rasmussen 2011, 39; mine fremhævelser)

Den i Rasmussens øjne primært empiriafledte teori har dog også et andet udspring: "Det andet metodiske udspring, derimod, udgøres af en række spekulative ideer. Dét udspring er principielt problematisk og kommer f.eks. til udtryk i den såkaldte duale mol-teori" (Rasmussen 2011, 39–40).

Rasmussen identificerer dette udspring som forbundet med Riemanns tese om den duale mol-teori, der forstår mol som en omvending af dur (for en indforstået fremstilling af denne del af Riemanns teori kan man se Harrison 1994, 252 ff.; og Rehding 2003, 15 ff.). En tese, Rasmussen tager afstand fra. Hans insisteren på empirisk ophav fornægter altså eksistensen af den i sandhed ligeså spekulative tese, som går *forud for* dualteorien: Tesen om, at harmonik kan forstås som versioner af den tonale kadence. Denne, Riemanns hovedtese, erklærer Rasmussen utvetydigt—

og mange af hans kolleger vil være enige—som rent udslag af empirisk lydhørhed. Og hermed har funktionsteorien cementeret sig som masternarrativ med implicit denarrativisering til følge.

Cementeringen har medført undren over, at andre lande gør tingene anderledes. Thomas Solak forsøger at forklare dette forhold som resultat af sprogforbistring:

I det tyvende århundredes første årtier er trinanalysen stadig fremherskende i den engelsksprogede del af verden, og netop terminologisk-sproglige problemer og modsætninger er antageligt blandt årsagerne til, at funktionsanalysen aldrig slår rigtigt igennem her. (Solak 2019, 10)

At det ikke forholder sig sådan, men at amerikanerne tværtimod ser deres analyse-system som vores langt overlegent, skal vi se nedenfor. Men først skal vi forbi den danske kritik.

Modnarrativer

På trods af funktionsteoriens altomsiggribende dominans har den igennem tiden fået en del modspil. Jørgen Jersild tilbød med sin positionsteori de facto et alternativ til funktionsteorien ("de facto" fordi han selv præsenterede den som udbygning af funktionsteorien, således som den fremstillede hos Høffding 1933; se Jersild 1970, 4); og Knud Jeppesen og Gunner Rischel har begge fremført indvendinger mod selve den funktionsteoretiske grundpræmis, at al harmonik må forstås som afspejling af den tonale kadence. Jeppesens og Rischels kritik er dermed også en kritik af, at biakkordernes rolle er mere eller mindre givet på forhånd, at den er forhåndsdetermineret af de tilgængelige becifringstegn.

Knud Jeppesens kritik angår enhver form for forhåndsantagelse om harmoniske progressioner. Det gælder i lige høj grad fundamentalbasteoriens forestilling om, at enhver "naturlig" progression kan forklares som et kvintfald, som funktionsteoriens henføring til den tonale kadence. Det er også en kritik af ikke at inkorporere linjeføring til forklaring af harmoniske bevægelser. For, spørger han, hvor er beviset for, at harmonik per se opfører sig kun som eksempelvis fundamentalbas- eller funktions-teorien siger? "Hverken Riemann eller hans forgængere har formået—ja ikke engang alvorligt forsøgt, at bevise deres læresætninger" (Jeppesen 1952, 9). I Jeppesens perspektiv er den tolkning, der ligger indbygget i funktionsteoriens symboler, *ikke* attråværdig. Han foretrækker derfor

de gamle Weber'ske trinbetegnelser, som i hvert fald er redelige og ikke foregiver at være mere end de i virkeligheden er, nemlig et simpelt redskab til akkordernes praktiske registrering, uden at ville foregøgle os noget om deres oprindelse eller nærmere sammenhæng. (Jeppesen, 1952, 11)⁷

7 Jeppesen henviser til Gottfried Webers harmonilære fra 1817, hvor Weber introducerede trinnotationen og den teori om ren empirisk deduktion, som denne bygger på. Se mere om Weber hos Bernstein (2002).

Alt er vendt på hovedet: Det, funktionsteorien anser som sit adelsmærke, den *implicitte tolkning*, anklages for at *forhindre* en ægte forståelse. Årsagen er, at den funktionsteoretiske tolkning i Jeppesens optik låser opmærksomheden og slet ikke inkluderer det linjeførings- og stemmeføringsaspekt, som Jeppesen—måske i kraft af sine Palestrina-studier? (1923)—mente var afgørende for også dur/mol-tonalitetens harmonik.

Hvordan skal man kunne svare på indvendinger, der bygger på en helt anden oplevelse af, hvad det er, der foregår i den dur/mol-tonale harmonik, end den, man selv har? Indvendinger, som indenfor funktionsteoriens masternarrativ "ikke kan stilles, fordi de ganske enkelt falder uden for synsfeltet" (Frello 2012, 105)? Indvendinger, som når de "så alligevel trænger sig på, fremstår [...] som afvigende fra normaliteten" (Frello 2012, 105)?

Måske var det derfor, at reaktionen på Knud Jeppesens grundlæggende kritik af funktionsteorien i hans samtid kun bestod Mogens Heimanns (1955) akusmatisk vinklede kommentarer og sidenhen Jens Rasmussens (2011) funktionsteori-forsvar. Sidstnævnte vender jeg tilbage til.

I 1984 og 1989 er det Gunner Rischel, der forsøger at anføre kritikpunkter. Det skal på forhånd understreges, at Rischels fremførelse af sit ærindes kernepunkt er alt andet end tydeligt. Tydelige skarpskårne argumenter er erstattet af omtale af funktions-teoretiske dilemmaer og en række forskellige forfatteres forsøg på at løse disse. Den optrukne beskrivelse af problemstillingen, som jeg præsenterer, er altså baseret på en særlig læsning af Rischel.

Rischels første kritik fra 1984—som gennemgås sidst—udløste ingen reaktion. Så i 1989 har han nok følt, at han måtte finde et dilemma, som selv de mest forbedrede funktionsteoretikere måtte kunne forstå. Han valgte at fokusere på kvintskridtsekvensen, affinitetsudfoldelsens paradigmatiske hjemsted. At sige, at denne er udtryk for modalitet eller atonalitet, skulle man mene principielt måtte være udelukket. Dens sammenhængskraft overgår fra et affinitetsperspektiv den tonale kadences, for hvor den tonale kadence har et affinitetsproblem i overgangen fra IV til V, indeholder kvintskridtsekvensen ikke andet end kvintfald.⁸

Skal man tolke sekvensen som udtryk for den tonale kadence kommer man imidlertid i problemer. Kvintskridtsekvensen er i forhold til funktionsteorien en anomali—om end den i praksis er en standardvending. Havde funktionsteorien været en fysisk teori, ville kvintskridtsekvensen have udgjort et potentielt ødelæggende empirisk bevis på teoriens fejlagtighed, eller man ville være tvunget til at opfinde nogle hjælpehypoteser.

Rischel beskriver, hvorledes forløbet med trinteori kan beskrives éntydigt som I–IV–VII–III–VI–II–V, mens man med funktionsteori står ret hjælpeløst. Særlig VII er, når den optræder i kvintskridtsekvensen, svær for funktionsteorien at kapere. For da

8 Man kan mod kvintskridtsekvensen indvende, at vel er den affinitær, men dens kæde af kvinter udpeger ikke tonika lige så enkelt og éntydigt som eksempelvis progressionen IV–V. Dette er i hvert fald den kritik, 1700-tals teoretikeren Jean-Baptiste Mercadier (1777, XVI) fremfører præcis hundrede år før, Riemann retter en tilsvarende kritik: Kvintskridtsekvensen er "ein wenig respektables Kunstmittel, es fehlt ihm innerer Halt, er ist eine Kette von aneinandergehängten gliedern ohne Schloss" (Riemann 1877, 48).

tiltager trinnet sig selvstændig betydning som egen akkord og ikke blot del af en dominantseptimakkord (Rischel 1989, 115).

Han tager i sin kritiks afsæt imidlertid ikke højde for, at kvintskridtsproblemet allerede *er* fordøjet af funktionsteorien. Riemann betragtede kvintskridtsekvensen som *suspension* af det tonale forløb. Her "står kadenceringsens egentlige harmonibevægelse stille så længe sekvensen varer" (Riemann [1890] 1906, 202).⁹ Samme betragtning findes i dansk teori. Westergaard går så vidt som til at betragte kvintskridtsekvensen som et i bund og grund afunktionelt indskud, hvori alle "toneartens treklangsmuligheder optræder som 'lige gode' uanset ledetoneforhold indbyrdes, uanset afstanden, regnet i kvinter, fra T, og uanset treklangenens størrelse." Og Westergaard konkluderer derefter: "Da akkordernes funktion simpelthen er, at de alle hører til i tonearten, hver på sit trin og i en bestemt rækkefølge, forekommer det rimeligt at analysere dem med trintal" (Westergaard 1961, 18). Når systemet ikke rækker til at beskrive bevægelsen, ligger fejlen ikke i systemet. Fordi kvintskridtsekvensen nødvendigvis må opfattes som afunktionel bliver den også en overskridelse af det tonale system, selvom den rent empirisk er ganske kendetegnende for tonal musik. Man kan sige, at løsningen blev at klandre empirien i stedet for teorien. Men med en sådan tilgang bliver, som Rischel formulerer det, "analysen præskriptiv fremfor deskriptiv" (Rischel 1989, 123). Den har på forhånd afgjort, hvorledes de enkelte akkorder kan tolkes. I det lys kan Riemanns og Westergaards argumentationer læses som *illustration* af såvel Jeppesens som Rischels pointer: Funktionsteorien begrænser i sine forhåndsantagelser muligheden for at forstå kvintskridtsekvensen.

I andre teorier er kvintskridtsekvensen ikke en uforståelig størrelse. I fundamentalbasteorien er den ligefrem et paradigme. Her er det bevægelsen IV–V, der er en anomali, der må forklares igennem en særlig teori—nemlig teorien om, at når progressionen fungerer, skyldes det, at man underforstår andettrin som *egentlig* grundtone for IV. På nøjagtig samme måde som funktionsteorien forklarer syvendetrinsakkorden som en V⁷ uden grundtone.

Fundamentalbasteorien har blandt sine grundantagelser midlet til at forklare anomalien. Funktionsteorien har ikke midler til at forklare *sin* anomali. Den kan ikke håndtere kvintskridtsekvensen som dur/mol-harmonisk fænomen. Herved bekræftes Rischel i sin konstatering af, at "[s]pørgsmålet om analysens nomenklatur hænger nøje sammen med spørgsmålet, hvordan analysen som sprogligt udsagn forholder sig til den i egentlig forstand musikalske begrebsdannelse, og dermed også til musikalske bevidsthedsfænomener (dvs. musik)" (1989, 110). Med andre ord: Det, teorien ikke kan sige, kan den ikke forstå.

For Rischel og Jeppesen er dette paradoksalt nok snarere et problem for teorier, der i forvejen udsiger meget, end for teorier, der udsiger lidt. Jo mere, der på forhånd er defineret af terminologien, jo større risiko er der for, at de fænomener, der *ikke* er forhåndsdefinerede, ophører med at give mening.

Westergaard løser kvintskridtsproblemet igennem argumentation. Han *argumente-*

9 I kontekst lyder det: "Wie zuerst Fétis richtig erkannte, steht aber die eigentliche harmoniebewegung, die kadenzierung, so lange still, als die Sequenz währt."

rer for at høre kvintskridtsekvensen som afunktionel. 50 år senere fortæller Rasmussen om funktionsteorien, at

de funktionsanalytiske praksisformer, der med tiden er blevet etableret, [er] så rummelige, at man på forskellig og adækvat vis kan håndtere størstedelen af de akkorder og akkordforbindelser, der af forskellige årsager ikke umiddelbart lader sig indpasse i den funktionsanalytiske (kadence)forståelse. Et oplagt eksempel er kvintskridtsekvensen, der er genereret af logikker, der kendes fra den tonale kadence, men som kommer til udtryk i akkordprogressioner, hvor nogle akkorder dårligt lader sig beskrive med funktionsterminologien. (Rasmussen 2011, 63–64)

Kvintskridtsekvensen er ikke blandt den størstedel af harmoniske progressioner, som funktionsteorien kan forklare. Nogle forfattere—heriblandt Gram (1947) og Høffding (1976)—forklarer kvintskridtsekvensen som en ekstrapolation af D–T-progressionens kvintaffinitet, som grundet sekvenslogik nu også lader sig udfolde mellem VII og III, fra en formindsket treklang til skalaens tredjetrin. Da forløbet ikke kan forstås som variation af, eller repræsentation af kadenceforløbets akkorder, tolkes det ofte med trinterminologi. Kvintskridtsekvensen er én af de anomalier funktionsteorien lever med:

Men at dette og lignende forhold bedre lader sig beskrive ved hjælp af trinterminologi (eller andet), er ikke et argument, der grundlæggende kompromitterer funktionsanalysen eller modsiger, at de mekanismer, som funktionstæknikken bygger på, i alt væsentligt er i overensstemmelse med meget grundlæggende og basale principper i den dur/mol-tonale musik. (Rasmussen 2011, 64)

Andre forfattere—såsom Mortensen (1954) og Jersild (1970)—mener, at kvintskridtsekvensen bygger på *endnu* mere basale principper i den dur/mol-tonale musik, som ligger *forud* for funktionsteoriens domæne. At eksistensen heraf ikke i sig selv er et argument *imod* funktionsteorien er klart. Men det kunne være et argument for en større ydmyghed fra funktionsteoriens side: Der er noget, den ikke rummer.

Rasmussen erkender dette åbent: Der findes "akkorder og akkordforbindelser, der [...] ikke umiddelbart lader sig indpasse i den funktionsanalytiske (kadence)forståelse" (2011, 63–64). Den empiri, funktionsanalysen springer direkte ud af, er en udvalgt empiri. Det er de passager i den dur/mol-tonale harmonik, der lader sig "indpasse" i den vedtagne kadencemodel. Den tradition, Rasmussen skriver ud fra, har åbenbart valgt *ikke* at etablere en "funktionsanalytisk praksisform," der "kan håndtere" kvintskridtsekvensen.

Men andre traditioner har en sådan model. Og der er da også enkelte teoretikere, der har modstået masternarrativet og løftet blikket op over funktionsteorien i forsøget på at håndtere netop kvintskridtsekvensen, heriblandt Orla Vinther. I sin anmeldelse af Larsen og Maegaard (1981) kritiserer han forfatterparret for ikke selv at gøre det: "Jeg savner i denne dybdeborende studie af romantisk harmonik en omtale af den rolle, kvintskridtsekvensen kan spille som et enkelt, alternativt princip til den tonale kadences grundmønster" (Vinther 1981, 121).

Vinther peger hermed på eksistensen af flere sideordnede dur/mol-tonale principper og narrativer. Han peger på, at den tonale kadence kan suppleres med andre forklaringsmodeller, så kvintskridtsekvensen kan forstås som et alternativt princip i forhold til den tonale kadence. Han anerkender funktionsteoriens status af blot teori og kan derfor, i stedet for at betragte kvintskridtsekvensen som anomali, beskrive den som

den dynamiske, kadencerende model, der med udgangspunkt i varierende dominantformer danner et sluttet forløb mod tonica i faldende kvintpositioner. En model, der netop i sin betoning af det dominantiske stræbeelement markerer sig "romantisk" i forhold til den tonale kadence, hvis "klassiske" orden definerer tonica i et balanceret spændingsforhold mellem subdominant og dominant. (Vinther 1981, 121)

Han analyserer med brug af terminologi fra Jersilds positionsteori (uden at Jersilds navn dog nævnes; se Jersild 1970; se evt. også Hvidtfelt Nielsen 2012), og udbygger senere tankegangen om en forskel i karakteren af klassisk og romantisk harmonik. En forskel, der berører funktionsteoriens grundparadigme. I klassikken er dette paradigme uantastet. Her "repræsenterer den tonale kadence et grundlæggende balance- og ordensprincip, der øver indflydelse på flere planer, fra den umiddelbare akkordfølge over alle tænkelige niveauer til et helt satsforløb" (Vinther [1996] 1998, 198). Men det ændrer sig i den romantiske musik: Her forøger "[k]romatiseringen af linje og samklang [...] det harmoniske spændingsniveau og antaster den klassiske kaden- ces balanceforhold" (Vinther 1995, 161). Hvor klassisk kadence udtrykker *balance* udtrykker romantisk kadence en indledende spændingsstigning efterfulgt af et målrettet oftest kromatisk intensiveret forløb ned mod tonika. For Vinther er der tale om to sideordnede paradigmer, der på frase-niveau imidlertid er indbyrdes inkommensurable: *Enten* hersker den tonale kadence *eller* også hersker kvintskridtsekvensen.

Chord analysis for the left example (Tonal kadence): C, F/A, G7/B, C, Dm/F, G, C. The diagram shows a sequence of chords: T, S, D7, T, D, T. The first three chords (T, S, D7) are grouped together with a bracket labeled '3'. The last three chords (T, D, T) are grouped together with a bracket labeled '3'. The entire sequence is labeled 'Tonal kadence'.

Chord analysis for the right example (B7): C, F/A, Ealt., A, G/D, F#, G, 7, C. The diagram shows a sequence of chords: T, C: S, SS, DD, DD, D, T. The first three chords (T, C: S, SS) are grouped together with a bracket labeled '3'. The last three chords (DD, DD, D) are grouped together with a bracket labeled '3'. The entire sequence is labeled 'B7'.

Diagram showing the sequence of chords and their functional relationships:

T C: S SS DD DD D T

⑤ ④ → ③ → ② → ①

Eksempel 1: Vinther ([1996] 1998, 161)

Det eksemplificeres gennem to forskellige typer harmonisering af samme melodiforløb (se eks.1). Først harmoniseres forløbet udelukkende med T, S og D og udviser dermed den afbalancerede kadence. Derefter følger en gennemdominantiseret harmonisering, der endda inddrager en tritonusomtydning af tredje akkord: Den indføres i et logisk

kvintfald fra F og høres derfor som B $\flat$, men i sin videreførelse til A omtolkes den til at forstås som E 7b5 . Forløbet efter 4-tallet udviser et samlet spændingsforløb. Her opleves tolkningsskiftet omkring videreførelsen af tredje akkord som et spændingsmæssigt op-sving, der gradvist falder til ro igen i tonika. Tallene i cirkler angiver de Jersildske "positioner"; angivelse af gradvis, kvintvis bevægelse ned mod tonika.

Vinthers betragtninger er et angreb på funktionsteoriens narrativ. De påpeger en potentiel udvidelse af spektret. De viser, at der findes andre teoretiske narrativer, der kan supplere funktionsteoriens de steder, hvor denne har sine svagheder. Det funktionsnarrativ, Vinther supplerer med, er som sagt Jersilds teori om at forstå harmonikkens forløb som en spændingskurve af op til 6 positioner i varierende kadence-mæssig afstand til tonika, der hver indeholder to poler i tritonusafstand og således samlet kan redegøre for den samlede kromatiske skalas trins relation til tonika.

Dén teori opfatter både Maegaard og Rasmussen som mere eller mindre ubrugelig. Maegaard gerådede i 1971 i voldsom debat med Jersild på grund af sin kritiske indstilling,¹⁰ og Rasmussen mener, at den "rummer så mange og så store metodiske problemer og inkonsekvenser, at [den] som helhed må betragtes som forfejlet" (Rasmussen 2011, 45). For Vinther var Jersilds teori *ikke* forfejlet. Vinther inddrog den som en alternativ model til funktionsteorien; en model, der kunne beskrive hans tese om romantisk harmoniks udskiftning af den tonale kadences balanceprincip med et princip om en overordnet ensrettet spændingsbevægelse. I dette benytter Vinther sig netop af, at Jersilds teori *ikke* tager sit udgangspunkt i den tonale kadence, men i kvintskridtsekvensen og en harmoniforståelse, der har sin umiddelbare rod i Mortensens grundbasteori (1954), men reelt lægger sig tættere tæt op ad amerikansk fundamentalbas-teoretisk tradition, som man finder den hos Percy Goetschius (1931) og Erwin A. McHose (1947), og derfor nok bedre forstås herudfra (for mere om Jersilds og Mortensens inspirationskilder, se også Kirkegaard 2022 i dette særnummer). Vinthers brug af den viser blot muligheden af, at forskellige teoretiske vinkler kan supplere hinanden.

Forsøget på at rejse dialog med funktionsteorien igennem fremstilling af kvintskridtsekvensens problematik mislykkedes for Rischel, præcis som hans første forsøg (1984) havde gjort det. Her havde Rischel taget afsæt i den halvformindskede og den formindskede firklangs indbyggede flertydighed. En flertydighed, Rischel mente ikke lod sig afspejle adækvat ud fra funktionsteoriens terminologi.

Afsættet er følgende eksempel:



Eksempel 2: Rischel (1984, 142).

10 Debatten affødtes af, at Jersild valgte at kommentere Maegaards ellers sobre anmeldelse af hans bog i tidsskriftet DMT, hvilket førte til modsvar igen fra Maegaard, der atter besvaredes af Jersild. Se gennemgang heraf i Hvidtfelt Nielsen (2012, 36ff.).

Det er bevægelsen fra næstsidste til sidste akkord, der har hans opmærksomhed. Han skriver:

En trinanalyse af kadencen viser: IV-VII $\frac{4}{3}$ -I. Funktionsanalysen, derimod, kunne jeg ikke få til at makke ret. Akkorden g-e-cis-h måtte analyseres som "ufuldkommen dominantnoneakkord", D9 med cis som ledetone; imidlertid viser bassen den plagale S-T følge, men bassens g-d betyder samtidig, at "D9"-akkordens "septim" g forlades ved spring. (Rischel 1984, 142)

Funktionsanalysen hører akkorden dominantisk, skønt bassens bevægelse suggererer en plagal kadence. Det samme ville være tilfældet for den helformindskede septimakkord. Rischel (1984, 152–154) belyser problematikken igennem referencer til en bred vifte af tekster, der alle diskuterer akkordstrukturens ligelige fordeling af subdominant- og dominant-elementer, med lidt divergerende konklusioner: Larsen og Maegaard citeres for at akkorden "efter omstændighederne [kan] benyttes som bærer af en svag subdominantfunktion" (Larsen og Maegaard 1981, 56–57); Bisgaard for at "bassens plagalt virkende kvintspring fra 4. til 1. skalatrin [forlener] D9-akkorden med et vist skær af S-funktion" (Bisgaard 1982, 294); Høffding (1976) og de la Motte (1976) benytter begge et dobbeltsymbol til at angive akkordens dobbelthed; Louis og Thuille citeres for, at den helformindskede septimakkord "viel eher im Sinne der Unterdominant verstanden werden als ihm der correspondierende Septaccord der VII. Stufe in *Dur*" (Louis og Thuille 1907, 138).¹¹ Jersild præsenterer som den eneste en ren subdominanttolkning af den halvformindskede firklang. Han tolker den som en subdominant med sænket kvint (Jersild 1970, 26; Rischel 1984, 150).

For Rischel demonstrerer samtlige beskrivelser det problem, han søger at påpege: Nemlig, at akkorden kun søges forstået ud fra kategorierne dominant/subdominant. Dobbeltangivelserne slår sig selv for munden, ligesom også beskrivelsen af en dominant, der indeholder noget subdominantisk i sig selv, er meningsløs. Og heller ikke Jersilds rene subdominant-tolkning går an. Betegnelsen S^{b5} afvises med argumentet, at den afgørende ledetone-effekt fuldstændig ignoreres, når ledetonen rubriceres som sænket kvint. Rischel foretrækker—og jeg citerer atter Jeppesen—"de gamle Webers'ske trinbetegnelser, som [...] ikke foregiver at være mere end de i virkeligheden er" (Jeppesen, 1952, 11), men som så til gengæld levner rum for individuelle tolkninger. En sådan kunne lyde:

Ud fra basføringen høres en IV-akkord hvis kvint er erstattet af to harmonifremmede toner (sixte ajuotée og ledetone)—men *samtidig* høres akkorden som en regulær VII7-struktur. Begreberne akkord, grundtone og harmonifremmede toner lader sig ikke anvende éntydigt, og der kan ikke drages et skel mellem "egentlige" og "uegentlige" akkorder. (Rischel 1984, 155)

Dobbelttydigheden fastholdes som en del af akkordens væsen. Men det er en dobbelttydighed mellem den forventede og den aktuelle *akkordstruktur*, ikke mellem forskel-

11 Rischel citerer på tysk og det gør jeg derfor også her. En oversættelse kunne lyde: Den formindskede septimakkord, som Louis og Thuille definerer som *mols* skalaegne firklange, VII7, "vil langt snarere forstås som subdominant end den hertil svarende septimakkord på durs VII. trin."

lige metafysiske betydninger. Det afgørende er, at den beskrives som en VII, som er ændret ved særlige beskrevne procedurer. Rischel foretrækker en analyse, der fastholder akkordens grundstruktur, og derfra beskriver de aktuelle modifikationer fremfor at opfinde et navn til hver enkelt alteration. Samme syn har han på biakkorderne. Han fremhæver i 1984 det ideal, der foresvæver ham: En analyse i *to* niveauer, som man ser det praktiseret af Louis og Thuille (1907; forkortet L&Th).

Trinanalysen har, medmindre det drejer sig om I, IV og V, to lag; II (IV) betyder hos L&Th at akkorden først registreres som II. trin, og derefter i næste niveau henføres som stedfortrædende for en af hovedfunktionerne, her subdominanten. (Rischel 1984, 143)

Både L&Th og M. [Diether de la Motte] anlægger to betragtningsmåder. Den ene er af mere abstrakt art: VII-akkorden tillægges "dobbeltfunktion" og indordnes således under funktionsteoriens systematik. Den anden betragtningsmåde er konkret, og egentlig uafhængig af funktionsteorien: den beskriver *hvordan* de to musikalske elementer virker sammen. (Rischel 1984, 155)

I stedet for en teori, der søger at reducere alle harmoniske hændelser til tre hovedfunktioner, foreslår Rischel en teori, der tager afsæt i de syv trins individuelle tilbøjeligheder. I en sådan teori kunne akkordmaterialet tydeliggøres af den terminologi, der benyttes i landene udenfor Skandinavien og Tyskland:

de (herhjemme efterhånden nærmest forkætrede) internationalt brugte navne på akkorder og nærtbeslægtede tonearter. De har den fordel fremfor funktionslærens betegnelser, at de ikke betyder noget særligt, eller i hvert fald ikke noget som strider mod den almindelige høremåde (idet de ikke, som parallelterne, vender hver sin vej i dur og mol). Fælles for dur og mol er, i tertsorten fra subdominanten: IV subdominant, VI submediant, I tonika, III mediant, V dominant. Omkring tonika ligger i dur: VII ledetoneakkord, og II supertonika. I mol hedder det lave ualtererede VII trin subtonika. II trin hedder blot II. (Rischel 1989, 119)

Bemærk den i et funktionsteoretisk perspektiv nærmest umulige sætning: "De har den fordel fremfor funktionslærens betegnelser, at de ikke betyder noget særligt." For en teori, hvis adelsmærke er den implicitte tolkning, er fremhævelsen af becifringens *ikke*-tolkende karakter paradoks. For mange funktionsteoretikere ville denne afvigelse forstås som en mangel. Af samme grund kan man opsummere, at funktionsteoriens afgørende kritikpunkt overfor en teori som trinteorien er, at den ikke er en funktions-teori. At det kunne være udtryk for et bevidst valg, når trinteorien i sin becifring afstår fra at inkludere anden tolkning end relation til tonika—noget, der måske ligefrem opfattedes som et *fortrin* frem for den funktionsteoretiske tolkning—ligger ganske enkelt udenfor den funktionsteoretiske forståelseshorisont.

Trinteoriens narrativ

Rischels forbillede kan findes i den amerikanske litteratur, hvor den Louis/Thuilleske dobbelttolkning er normen. Man ser det både i trinteorien og i den teori, der ud af Schenkerteoriens overvejende fokus på linjeføring søgte at skabe en *ny* form for harmonisk teori. Det er her også en standardprocedure at gennemgå de enkelte trins *funktioner* i amerikansk forstand. Altså de enkelte akkorders normale *progressionsdefinerede* tolkningsmuligheder. Hos Allen Forte (1962), som Rischel henviser til i sine tekster (1984, 144; 1989, 128), beskrives eksempelvis IV ikke som repræsentant for en særlig "funktionskategori." Det er en akkord, der i dur/mol-tonal kontekst har forskellige måder at agere på. Den kan udover at fungere som "dominantforbereder" (kadencens antepenultima) også optræde i en rent melodisk funktion som indskud mellem to tonikaer eller som sekstakkord mellem to dominantsekstakkorder. I sidste tilfælde udøver den to funktioner: "[I]ts bass note embellishes the bass of V⁶ and the chord as a whole substitutes for the tonic triad" (Forte 1962, 115). Endelig kan den naturligvis danne plagal kadence. En kadence, som, indskyder Forte, "rarely closes the composition, for it is usually preceded by a basic dominant-tonic ('authentic') cadence" (Forte 1962, 114).

Sjettetrinnet ser amerikansk teori (ligesom dansk teori) som det skalatrin, der kan udøve flest forskellige roller. Det, Forte lægger vægt på, er den amerikanske teoris vane at forstå akkorden som dominantforbereder. Men som teoretikerne Delamont (1965) og Laitz ([2004] 2012) påpeger, kan akkorden lige så vel agere som subdominantforbereder.¹² Forte skriver:

We have seen that VI serves as a dominant preparation both in major and in minor. Often it follows I immediately, providing the first cue to progression toward V. [...] In addition to this main function, VI has other roles. Of these the most important is its role as substitute for the tonic triad in major. [...] A special case of VI as substitute for I is the *deceptive cadence*. (Forte 1962, 117–118)

Bag Fortes fremstilling ligger en forståelse af, at akkorder relaterer sig til hinanden, at de er affinitære, og at der er en samling standardkadencer, der normalt afslutter et harmonisk forløb.

Trintegnene er altså ikke blot neutrale skalatrinangivelser i og med, at skalatrinene i sig selv ikke er neutrale størrelser, men hver især bærere af særlige kvaliteter. Som ovenfor bemærket opfatter amerikansk teori denne tilgang som decideret bedre end funktionsteoriens. Og holdningen er her del af et lige så fast masternarrativ, som det, dansk teori opererer ud fra. Her tåles ingen kritik. Særligt omkring årtusindeskiftet opstod en række brydninger i amerikansk teori i takt med udviklingen af en særlig har-

12 "The frequent use of vi as an approach chord to ii or to IV would suggest that it could reasonably be called a 'Pre-Subdominant Function' chord" (Delamont 1965, 111). Laitz noterer sig udover subdominantforberedelsen også den tonikaforlængelse, vi hører i dansk teori. Sjettetrin kan optræde: "1. As an extension of the tonic. [...] 2. As a pre-pre-dominant chord, because it prepares the PD chord" (Laitz [2004] 2012, 269).

monisk baseret "syntaktisk teori," en art modbillede til funktionsteorien, blot dannet på en fundamental anden baggrund. I årene op til da havde Schenkerteoriens linjeføringsbaserede dogme domineret. I 1986 udgav den amerikanske teoretiker Charles J. Smith en artikel (Smith 1986), hvori han bl.a. argumenterer for det synspunkt, at harmonisk bevægelse ikke alene kan forklares qua linjeføring. Denne i vore øjne indlysende indvending mod Schenkerteoriens antagelse opfattedes af mindst én af Smiths fagfæller som intet mindre end helligbrøde! Hammeren faldt prompte:

I cannot keep silent. I must speak out against ideas that would negate decades of progress and return us to the misconceptions about tonal syntax prevalent at the turn of the century, but apparently still alive today. (Beach 1987, 173)

Det, der for opponenten (og Schenkerteoretikeren) David Beach står på spil, er intet mindre end årtiers landvindinger. Landvindinger, som Smiths artikel nu truer med at bombe tilbage til århundredskiftets teoretiske stenalder. Altså den tid, hvor bl.a. Riemanns værker satte en åbenbart håbløst misforstået dagsorden i Europa. Den mørke tid, hvor man troede, at man udsagde noget om musik ved at udsige noget om harmonigangene. Som man ser, er det absolut ikke sprogforbistring (som Solak foreslog), der afholder en teoretiker som Beach fra at benytte vores funktionsteori. Teorier som vores er intet andet end (som han siger i citatet) "misconceptions about tonal syntax."

Små ti år senere forsøgte teoretikeren Eytan Agmon (1995) på amerikansk grund at foreslå brugen af en i alt væsentligt blot let modificeret version af Riemanns funktionsteori. Også den fremstilling fik en lammende kritik. Schenkerteoretikeren John Rothgeb påpegede *overflødigheden* af den funktionsteoretiske becifring. Der er for Rothgeb ingen som helst grund til teoriens "replacement of the [...] (completely sufficient) 'IV-I' by 'S-T.'" (Rothgeb 1996, 3). Funktionsteoriens reduktion af skalaens syv trin til kun tre funktioner, ville betyde en *forfladigelse* af trinteorien:

There would be no substantive objection to the replacement of the symbols; after all, "IV" and "subdominant" are interchangeable for almost all purposes. For its *raison d'être*, however, functional theory would still be indebted only to the trivialization of scale degree and Roman numeral. (Rothgeb 1996, 3)

Det er en forfladigelse af netop den grund, som Rischels kritik påpeger: Det gør skala-trinene éntydige. Trinangivelser er ikke bare trinangivelser, nej, "altogether, it is not a note-combination but an 'idea' (or 'aura' or 'essence') that is designated by the properly applied Roman numeral" (Rothgeb 1996, 3).

Også romertalsangivelse er en del af en narrativ. Et narrativ, hvor den eneste adækvate måde at forstå dur/mol-tonal harmonik på er med en teori om, at hvert skala-trin kan indtage en eller flere kendte roller, som forudsættes bekendt af becifringens brugere, eller på måder, der kræver nye forklaringsmodeller.

Funktionsteoriens respons

I 2011 tager Rasmussen stilling til Jeppesens og Rischels kritikforsøg. Det gøres i en gennemgang af mulige indvendinger mod funktionsteorien og er således ikke ment som en dialog med kritikken, men som perspektivering af funktionsteoriens placering i Danmark. Det giver mening i forhold til Rasmusens ærinde, men er ikke kun betinget heraf. Kritiktilgangen er også udtryk for funktionsteoriens denarrativisering. At tænke anderledes, ville forudsætte en funktionsteori, der anerkender sit narrativ ser sit kadence-paradigme som en teoretisk konstruktion—ikke som ren afspejling af empiri; en funktionsteori, der har så meget kendskab til trinteoretisk praksis, at den forstår dens to-lagede analysetilgang; med andre ord, en funktionsteori, der kan diskutere Rischels pointe om eventuelle fordele ved at udskille tolkningselementet fra analysetegnet. Rasmussens kritikrespons står—uagtet dets noget anden oprindelige funktion—i det følgende som illustration af hele denne situation.

Man kan sige, at Rasmussen og de kritiserede tekster taler forbi hinanden på forskellige niveauer. Jeppesen citeres for, at "[h]ele systemet er udviklet rent spekulativt, og kun ved ganske enkelte lejligheder og mere en passant har man henvist til, at iagttagelser fra den praktiske musik synes at bekræfte visse sider af systemet" (Jeppesen 1952, 11). Det system, Jeppesen skriver om er naturligvis Riemanns system, som de facto er spekulativt konciperet og reelt tænker musikken ud fra systemet—hvad Dahlhaus da også påpeger, når han om Riemanns Beethoven-analyser skriver:

[I] Hugo Riemanns analyser af Beethovens klaversonater, kommer man i tvivl om, hvorvidt Riemann benytter værkerne som eksempler til at bevise teorien eller omvendt teorien som middel til at opnå erkendelse af værkerne, om altså analysen er en funktion af teorien, eller teorien en funktion af analysen. (Dahlhaus 1984, 30)¹³

Rischels analyser kan ses som en illustration af Dahlhaus' pointe. En pointe, som dog forudsætter tanken om den tonale kadence som kreativ hypotese—ikke empirisk faktum. Rasmussen rubricerer Jeppesens kritik som "spekulativ-argumentet," og imødegår den med et argument om kadencehypotesens praksisfundering: "Metodens empiriske forankring i den dur/mol-tonale musikalske praksis ér imidlertid stærk, og den er tilmed blevet væsentligt styrket i tiden efter Riemann" (Rasmussen 2011, 60). Særlig fortsættelsen er interessant, for den indeholder en underliggende bekræftelse af det udsagn, der skal modbevises: "Bestræbelserne op gennem 1900-tallet har for en stor dels vedkommende været koncentreret om at korrigere den Riemannske funktionsanalyse, så den kommer i overensstemmelse med den dur/mol-tonale praksis" (Rasmussen 2011, 60; min fremhævelse).

13 "[b]ei manchen Büchern, wie den Analysen der Beethovenschen Klavier-Sonaten von Hugo Riemann gerät man in zweifel, ob Riemann die Werke als Exempel zur Verifikation der Theorie oder umgekehrt die Theorie als Vehikel zur Erkenntnis der Werke benutzt, ob also die Analyse eine Funktion der Theorie oder die Theorie eine Funktion der Analyse ist."

Jeppesen havde ret: Riemanns funktionsteori *er* spekulativ og så langt fjernet fra praksis, at dansk teori har måttet bruge omkring 100 år på at rette teorien til. Så Rasmussen og Jeppesen skriver det samme: Teorien var oprindelig ikke i overensstemmelse med praksis, men Rasmussen mener, at de spekulative dele efterfølgende er blevet korigeret. Men de "rettelser," Rasmussen henviser til kommer først rigtigt i spil fra Westergaard (1961) og frem, altså *efter* Jeppesens artikel, hvorfor Jeppesen naturligvis ikke kunne forholde sig til dem.

Rischel hentes ind som eksponent for "kompleksitetsargumentet," der "udspringer af det synspunkt, at funktionssystemet fremstiller harmonikken mere kompliceret, end den egentlig er" (Rasmussen 2011, 62), og "'forenklings-' eller 'utilstrækkelighedsargumenterne', der er en art modpol til den ovenstående argumentation og udspringer af den opfattelse, at funktionssystemet i urimelig grad forenkler eller simplificerer de harmoniske forhold" (Rasmussen 2011, 63).

Som eksempel på et Rischelsk "kompleksitetsargument" citeres en bemærkning, Rischel kommer med i forlængelse af omtale af Larsen og Maegaards (1981) og Høffdings (1976) udvidede biakkordbeskrivelse; nemlig, at "når uoverskueligheden bliver så stor, skyldes det, at mediantakkorderne ikke blot kan beskrives som afledt af tonika, men også udfra subdominant eller dominant" (Rischel 1989, 122). Rasmussen kommenterer:

Problemet med denne type argumenter er, at "overskuelighed" vægtes højere end stringens og højere end ambitionen om størst mulig "korrekthed." Hvis den musikalske proces i en konkret given sammenhæng implicerer f.eks. en art mediantisk afledning fra S eller D, må en terminologi, der illustrerer dette, være at foretrække. (Rasmussen 2011, 62)

Og han konkluderer:

[G]rundlæggende vender argumentationen tingene på hovedet. Ikke mindst, når der er tale om romantisk musik, er det en præmis, at de harmoniske og tonale forhold kan være komplekse og mangetydige. Derfor kan analyser, der behandler eller anskueliggør disse forhold, også være komplekse. (Rasmussen 2011, 62)

Rasmussens svar rammer i mine øjne ved siden af Rischels kritik. Den store uoverskuelighed, som Rischel ser i den forgrenede biakkord-terminologi, skal jo forstås i lyset af, at han foretrækker en analyse, hvor den store tolkende "uoverskuelighed" ligger i den supplerende tekst og ikke i analysetegnet. I argumentet om, at Rischel vender argumentationen på hovedet, mener jeg, at Rasmussen overser, at Rischel *gerne* vil tolke. Det er netop på grund af hans blik for de harmoniske og tonale forholds kompleksitet, at han er kritisk overfor funktionsteoribecifringens på forhånd definerede betydning.

Som eksempel på et "utilstrækkeligheds-argument" anføres Rischels indvending, at

"[f]unktionsteoriens forsøg på at aflede alle trin af I, IV, og V, eller sagt på en anden måde, forsøget på at beskrive alle harmoniske forbindelser udfra en normalkadence,

fører [...] til urimeligt indviklede betragtninger" [Rischel 1984, 149]. Et andet sted hedder det kort og klart: *"Den grundlæggende fejltagelse er de tre "hovedfunktioner", af hvilke alt andet skal afledes"* [Rischel 1989, 113]. (Rasmussen 2011, 63)¹⁴

Og Rasmussens svar hertil lyder:

Funktionsanalysen er grundlæggende set, og som analysemetoder er flest, reduktiv, og et af analysens formål er, som nævnt, at begrebsliggøre systematikken i mangfoldigheden. Empirisk beskæftigelse med den dur/mol-tonale musik viser, at en endog overordentlig stor, majoritet af de akkordiske fænomener, der anvendes på så mangfoldige måder, helt uproblematisk lader sig rubricere i disse tre funktionelle hovedkategorier, og at de allerfleste (men ikke alle!) harmoniske forbindelser i dur/mol-tonal musik er variationer af det, Rischel betegner en "normalkadence." (Rasmussen 2011, 63)

Svaret på "utilstrækkelighedsindvendingen" er blot en beskrivelse af den teorimodel, Rischel kritiserer, hvilket synes overflødigt, eftersom Rischels kritik *ikke* bundet i manglende forståelse for teoriens reduktive karakter. Rischels kritik går netop på, at teorien *bygger på* et reduktivt princip. At teorien *på forhånd antager* den konstante forekomst af T–S–D–T-forløb. At—med parafrase af Rasmussens ord—majoriteten af de akkordiske fænomener uproblematisk lader sig rubricere i dette mønster er absolut et argument for, at metoden kan anses for plausibel. Men det er—som Vinthers tekst demonstrerede—ikke et argument for, at metodens princip skal udgøre et enerådende normativt prisme for harmoniforståelse. Rischel stillede spørgsmålstejn ved *værdien* af funktionsanalysens immanente forhåndstolkning, og i mine øjne leverer Rasmussen ikke et klart svar.

Fra masternarrativitet til konceptuel narrativitet

I denne artikel har jeg forsøgt at vise, at dansk funktionsteori er blevet så dominerende, at den i sidste ende påvirker vores syn på alternative teoridannelser. Når danske funktionsteoretikere har behandlet alternative teorier, eller når de har behandlet kritik af funktionsteorien, så er det ofte blevet gjort ud fra den præmis, at funktionsteorien allerede er "givet," og at modspillene derfor besvares bedst fra funktionsteoriens eget standpunkt. Således er det blevet denarrativiseret, at også funktionsteorien kun er en teori, og at det langt fra er selvindlysende, at det er den "bedste." Groft sagt står funktionsteorien—eller, som den jo bliver kaldt, "funktionsharmonikken"—som en art "natur" eller "doxa" ud fra hvilken man vurderer både harmonik og andre teorier. Jeg har også søgt at vise, at dette fænomen, hvor visse teoridannelser udvikler sig til masternarrativer, der grundlæggende skaber den ramme, indenfor hvilken de musikteoretiske diskussioner foregår, slet ikke er unik for dansk musikteori, men har sit modsvar i f.eks. amerikansk harmonitænkning.

14 Rasmussen sætter i sin tekst citater i kursiv. Derfor har jeg, der hvor Rischelcitater bringes som dele af Rasmussen-citater, fastholdt Rasmussens kursiv.

Mit sigte har naturligvis været polemisk. Situationen er malet sort-hvid, hvilket ikke afspejler virkeligheden. Særlig de senere år finder man mange steder en større åbenhed og forståelse for værdien af teoretisk mangfoldighed. Og denne forståelse ser jeg paradoksalt nok forbundet med Rasmussens gennemreflekterede tekst, der i 2011 satte ord på det problematiske i mange aspekter af funktionsteorien, som vi indtil da, var mange, der blot tog for givet. At denne tekst har været brugt som prisme for det masternarrativ, jeg har søgt at påvise, må ikke forstås som nedvurdering. Tværtimod virker det i dag, som om Rasmussens magisterkonferens har fungeret som startskud for teoretisk refleksion. (Jeg skylder denne tekst alt. Uden den havde jeg ikke begyndt at interessere mig for, hvad andre har sagt og ment om funktionsteori.)

Det gør det—i bagklogskabens lys—ikke mindre tankevækkende, at alternative teoridannelser har haft *så* lille en gennemslagskraft i Danmark, og at de i alle tilfældene simpelthen er faldet udenfor masternarrativets rammesættende dagsorden.

Hvordan kommer man så videre? På hvilken måde kan narrativitetsteorien ændre på disse fastlåste mønstre? Somers peger på en narrativitetstype, som hun betegner "konceptuel narrativitet": "These are the concepts and explanations that we construct as social researchers" (Somers 1994, 620). Man kan erstatte "social researchers" med "musikteoretikere." Hun skriver videre, at "[t]o date, few if any of our analytical categories are in themselves temporal and spatial" (620). Men det er det, de må være, hvis man skal udover de—i vores sammenhæng—musikteoretiske problemstillinger. Skal vi komme dertil, er det den konceptuelle narrativitet som er relevant: "This is because conceptual narrativity is defined by *temporality*, *spatiality*, and *emplotment*, as well as *relationality* and *historicity*" (620). Den konceptuelle narrativitet adskiller sig fra masternarrativiteten ved at være opmærksom på sig selv som fortælling, at være opmærksom sin tidslighed, sin geografiske placering, sin indskrivning af underliggende handling, sin relationalitet og sin historicitet. Jeg har prøvet at trække netop disse linjer op for funktionsteorien i den form, jeg kalder "den danske model." En model hvis tidslighed kan defineres som perioden 1961–2019; som er et dansk og udelukkende dansk fænomen; som i musikken indskrifter forestillingen om funktioner; som inden for landets grænser har udviklet sig til en i det store hele selvberørende tradition, men som dog kunne have en lang række referencemuligheder i form af den måde, man bedriver funktionsteori i Tyskland, Sverige, Norge og sågar USA.

Som nævnt er åbningsprocessen allerede i gang. Man kan flere steder mellem linjerne i Solaks bog (2019) finde—muligvis ubevidst—inspiration fra amerikansk teoris hierarkiske tænkemåde, og hele Thomas Husted Kirkegaards arbejde—ikke mindst hans ph.d.-afhandling (Kirkegaard-Larsen 2020a)—er præget af samme inklusivitet. Det er tilgange som dem, Vinther allerede i slutningen af sidste århundrede plæderede for, der gradvist vinder frem til fordel for alle. Dansk harmonisk teori og teoriehistorie er i fuld gang med at *re-narrativisere*.

Referencer

- Alvad, Thomas. 1967. *Elementær funktionsharmonik*. Egtved: Musikhøjskolens forlag.
- Beach, David. 1987. "On Analysis, Beethoven, and Extravagance: A Response to Charles J. Smith." *Music Theory Spectrum* 9 (Spring): 173–185.
- Bernstein, David W. 2002. "Nineteenth-Century Harmonic Theory: the Austro-German Legacy." I *The Cambridge History of Western Music Theory*, redigeret af Thomas Christensen, 778–811. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bisgaard, Lars. 1981–1982. "Orden bag tonalitetsens opløsning." *Dansk Musik Tidsskrift* 56: 290–296.
- Bourdieu, Pierre. 1977 [1972]. *Outline of a Theory of Practice*, oversat af Richard Nice. Cambridge: Cambridge University Press.
- Burnham, Scott. 1992. "Method and Motivation in Hugo Riemann's History of Harmonic Theory." *Music Theory Spectrum* 14 (1): 1–14.
- Christensen Mogens. 2013. *Skriv sange – komponér klange*, bd. 3: Enkel harmonilære og arrangement. Herning: Dansk Sang.
- Dahlhaus, Carl. 1968. *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*. Kassel: Bärenreiter.
- Dahlhaus, Carl. 1984. *Geschichte der Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil: Grundzüge einer Systematik*, bd. 10 af *Geschichte der Musiktheorie*, redigeret af Frieder Zaminer. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Eberlein, Roland og Jobst P. Fricke. 1992. *Kadenzwahrnehmung und Kadenzgeschichte – ein Beitrag zu einer Grammatik der Musik*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Erpf, Hermann. 1969 [1927]. *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neuen Musik*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Ewell, Philip A. 2020. "Music Theory and the White Racial Frame." *Music Theory Online* 26 (2).
- Forte, Allen. 1962. *Tonal Harmony in Concept and Practice*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Frello, Birgitta. 2012. *Kollektiv identitet – kritiske perspektiver*. København: Samfundslitteratur.
- Goetschius, Percy. 1931. *The Theory and Practice of Tone-Relations*. New York: G. Schirmer.
- Grabner, Hermann. 1923. *Die Funktionstheorie Hugo Riemanns*. München: Otto Halbreiter Musikverlag.
- Gram, Peder. 1922. "Altererede Akkorder." *Aarbog for Musik*, redigeret af William Behrend og Godtfred Skjerne, 43–55. København: Gyldendalske Boghandel.
- Gram, Peder. 1947. *Analytisk harmonilære*. København: Munksgaard.
- Hamburger, Povl og Hakon Godske-Nielsen. 1948. *Harmonilære*. København: Aschehoug Dansk Forlag.
- Hamburger, Povl. 1951. *Harmonisk Analyse*. København: Aschehoug Dansk Forlag.
- Harrison, Daniel. 1994. *Harmonic Function in Chromatic Music – A Renewed Dualist Theory and an Account of its Precedents*. Chicago: The University of Chicago Press.

- Heimann, Mogens. 1955. "Den klassiske harmonilære og dens fremtid." *Dansk Musik Tidsskrift* 30 (5): 92–95.
- Holtmeier, Ludwig. 2005. "Stufen und Funktionen." I *Musiktheorie* (= *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft*, bd. 2), redigeret af Helga de la Motte-Haber og Oliver Schwab-Felisch, 224–229. Laaber: Laaber-Verlag.
- Hvidtfelt Nielsen, Svend. 2012. "Supplerende bemærkninger til Jörgen Jersilds Positionsteori." *Danish Musicology Online* 4: 33–58.
- Hvidtfelt Nielsen, Svend. 2019. "Parallel og stedfortræder." *Danish Musicology Online* 9: 23–61.
- Hvidtfelt Nielsen, Svend. 2020. Anmeldelse af *Funktionsharmonik – En guide til oplevelsesorienteret analyse* af Thomas Solak og *Popmusik & modalharmonik* af Martin Hamann. *Danish Yearbook of Musicology* 44 (2): 13–19.
- Høffding, Finn. 1933. *Harmonilære*. København: Wilhelm Hansen.
- Høffding, Finn. 1976. *Harmonilære*. København: Wilhelm Hansen.
- Hørlyk, Thorkild. 1991. *Bach-koralstil – en musikteoretisk afhandling om J.S. Bachs kantionalsatser*. Licentiatafhandling, Aalborg Universitet.
- Ingelf, Sten. 1980. *Praktisk Harmonilära och Ackordspel*. Stockholm: Reuter & Reuter.
- Jeppesen, Knud. 1923. *Palestrinastil med særligt henblik paa Dissonansbehandlingen*. København: Levin og Munksgaard.
- Jeppesen, Knud. 1952. *Kritiske bemærkninger til den klassiske harmonilære*. København: Munksgaard.
- Jersild, Jörgen. 1970. *De funktionelle principper i romantikkens harmonik belyst med udgangspunkt i Cesar Francks harmoniske stil*. København: Wilhelm Hansen.
- Ketting, Knud (red.). 1982. *Gyldendals Musikhistorie*, bd 1. København: Gyldendal.
- Kirkegaard-Larsen, Thomas Jul. 2020a. *Analytical Practices in Western Music Theory: A Comparison and Mediation of Schenkerian and Post-Riemannian Traditions*. Ph.d.-afhandling, Aarhus Universitet.
- Kirkegaard-Larsen, Thomas Jul. 2020b. "Musikteoriens historieløse vakuum." *Seismograf*. <https://seismograf.org/artikel/musikteoriens-historieloese-vakuum> (besøgt 11. februar 2022)
- Kopp, David. 2002. *Chromatic Transformations in Nineteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Laitz, Steven, G. 2012. *The Complete Musician*. New York: Oxford University Press.
- Kurth, Ernst. 1913. *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme*. Bern: Akademische Buchhandlung von Max Dreschel (E. Bollmann).
- Larsen, Teresa Waskowska og Jan Maegaard. 1981. *Indføring i Romantisk Harmonik*. København: Engstrøm & Sødring.
- Louis, Rudolf og Thuille, Ludwig. 1907. *Harmonielehre*. Stuttgart: Verlag von Carl Grüniger nachf. Ernst Klett.
- Maegaard, Jan. 1989–90. "Harmonisk analyse af det 19 århundredes musik." *Musik & forskning* 15: 84–110.
- McHose, Allen Irvine. 1947. *The Contrapuntal Harmonic Technique of the 18th Century*. New York: Appleton-Century-Crofts.

- Mercadier, Jean-Baptiste. 1777. *Nouveau système de musique théorique et pratique*. Paris: Valade, Libraire du Roi du Suède, rue S.Jacques, vis-à-vis celle des Maturins.
- Morgan Robert P. 2002. "Schenker and the Twentieth Century: A Modernist Perspective." I *Music in the Mirror. Reflections on the History of Music Theory and Literature*, redigeret af Andreas Giger og Thomas J. Mathiesen, 247–274. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Mortensen, Otto. 1954. *Harmonisk analyse efter grundbas-metoden*. København: Wilhelm Hansen.
- Motte, Dieter de la. 1976. *Harmonielehre*. Kassel: Bärenreiter
- 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 harmonik*. Konferensafhandling, Aarhus Universitet.
- Rehding Alexander. 2003. *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Riemann, Hugo. 1872. "Musikalische Logik." *Neue Zeitschrift für Musik* 28: 279–282.
- Riemann, Hugo. 1877. *Musikalische Syntaxis*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Riemann, Hugo. 1898. *Geschichte der Musiktheorie im IX.–XIX. Jahrhundert*. Leipzig: Max Hesses Verlag.
- Riemann, Hugo. 1900. *Musiklexikon*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Rischel, Gunner. 1984. "Subdominant eller dominant." *Musik og Forskning* 9: 142–156.
- Rischel, Gunner. 1988–1989. "Tonal analyse." *Musik og Forskning* 14: 110–133.
- Rosenberg, Herbert. 1942. *Om Harmonien* (= *Musikforstaaelse*, bd. 2). København: Jespersen og Pio.
- Rothgeb, John. 1996. "Re: Eytan Agmon on Functional Theory." *Music Theory Online* 2 (1).
- Somers, Margaret. 1994. "The Narrative Constitution of Identity: A Relational and Network Approach." *Theory and Society* 23 (5): 605–649.
- Smith, Charles J. 1986. "The Functional Extravagance of Chromatic Chords." *Music Theory Spectrum* 8: 94–139.
- Vinther, Orla. 1981. Anmeldelse af *Indføring i romantikkens harmonik* af Teresa Waskowska Larsen og Jan Maegaard. *Dansk årbog for musikforskning* 12: 113–125.
- Vinther, Orla. 1995. *Musikken i 1800-tallet – romantik og impressionisme*. Viborg: Forlaget Systeme.
- Vinther, Orla. [1996] 1998. *Musikken i 1700-tallet – overgangstid og wienerklassik*, 2. udgave. Viborg: Forlaget Systeme.
- Wang, Peter. 1995. *Elementær funktionsharmonik*. København: Engstrøm & Sødning.
- Weber, Gottfried. 1817. *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*. Mainz: B Schott.
- Wendler, Merete og Niels Bundgaard. 2014. *Satser på sange*. København: Edition Wilhelm Hansen.
- Westergaard, Svend. 1961. *Harmonilære*. København: Wilhelm Hansen forlag.