

Danish Yearbook of Musicology

44 • 2020-21

© 2020-21 by the authors

Danish Yearbook of Musicology · Volume 44 · 2020-21

Dansk Årbog for Musikforskning

Editors

Michael Fjeldsøe · fjeldsoe@hum.ku.dk

Peter Hauge · peterochauge@gmail.com

Editorial Board

Lars Ole Bonde, *University of Aalborg*; Peter Woetmann Christoffersen, *University of Copenhagen*; Bengt Edlund, *Lund University*; Daniel M. Grimley, *University of Oxford*;

Lars Lilliestam, *Göteborg University*; Morten Michelsen, *University of Copenhagen*;

Steen Kaargaard Nielsen, *University of Aarhus*; Siegfried Oechsle, *Christian-Albrechts-Universität, Kiel*; Nils Holger Petersen, *University of Copenhagen*;

Søren Møller Sørensen, *University of Copenhagen*

Production

Hans Mathiasen

Address

c/o Department of Arts and Cultural Studies, Section of Musicology,
University of Copenhagen, Karen Blixens Vej 1, DK-2300 København S

Each volume of *Danish Yearbook of Musicology* is published continuously in sections:

1 · Articles

2 · Reviews

3 · Bibliography

4 · Reports · Editorial

ISBN 978-87-88328-35-6 (volume 44); ISSN 2245-4969 (online edition)

Danish Yearbook of Musicology is a peer-reviewed journal published by the Danish Musicological Society on <http://www.dym.dk/>



Thomas Solak

Funktionsharmonik – En guide til oplevelsesorienteret analyse

Faxe: Forlaget Octopus, 2019

288 s., musikeks.

ISBN 978-87-971508-0-1

DKK 299



Martin Hamann

Popmusik & modalharmonik

Aarhus: Systeme, 2020

149 s., musikeks.

ISBN 9788761691910, e-bog 9788761691903

DKK 225; e-bog, DKK 105

Harmonisk analyse har i mange år været en grundsten i musikalsk teori. Mange bøger er skrevet om emnet, bøger hvis overordnede pædagogiske hensyn (oftest ønsket om primært at formidle satslærekompetencer) ikke sjældent har resulteret i inkonsistent indføring i den analysemetode, som i Danmark har vundet en grad af hævd. En hævd, der gerne får dens udøvere til at tvivle på, at andre tilgange til stoffet kan være relevante. Jeg taler naturligvis om funktionsanalysen. Blandt disse fremstillingerens uheldige forvrængning af den oprindelige teori, som måske endda i særlig grad præger de hyppigst benyttede, er en manglende præcis distinktion mellem den harmonik, funktionsanalysen kan sige noget meningsfuldt om og den, som funktionsanalysen *ikke* kan sige noget meningsfuldt om. Til de sidstnævnte hører megen musik fra 1500-tallet og det tidlige 1600-tal samt dele af rockmusikken: al den musik, man ofte sammenfattet under et enkelt begreb kalder *modal*.

Så meget desto glædeligere er det, at der netop er udkommet to bøger, der på hver sin forbilledlige vis råder bod på alt dette: Thomas Solaks *Funktionsharmonik – En guide til oplevelsesorienteret analyse* (2019) og Martin Hamanns *Popmusik og modalharmonik* (2020).

Bøgerne er henvendt til hver sin del af undervisningssystemet. Hamanns bog starter på yderst pædagogisk vis nærmest fra scratch med at fortælle, hvad en skala er, og er i hele sin udformning møntet direkte på gymnasiets musikundervisning. Solaks bog er anderledes sammensat. Den er udformet som en generel indføring i de oplevelser,

funktionsanalysen muliggør. Den er udformet i et fortællende sprog med en logisk fremadskridende disposition. Den tillader sig selv den – utopiske? – position at tale ud til de velinformerede interesserede klassiske lyttere, og tilbyde dem en ligeligt auditiv og teoretisk indføring i, hvorledes musikens harmonik kan forstås. Solak har tilmed opbygget en internetside, hvor man kan høre de over 200 musikeksempler, der indgår som fremstillingens grundlag, og hvis nodegengivelse Solak ikke viger tilbage for at fremstille i flere systemer, endda med brug af C-nøgler. En nøgle som i dag nok er uforståelig for de fleste mennesker. Solak angiver heller ikke becifringstegn over noderne. Bogen er for folk, der enten kan læse noder eller høre akkorder i forvejen. Jeg vil dog ikke tøve med at anbefale bogen også for de, der kan have svært ved begge dele.

I Solaks *Funktionsharmonik* findes for måske første gang i dansk teorihistorie en fremstilling, der dels kommer omkring alle relevante aspekter af funktionsanalysen, dels fremstiller funktionsanalysens hovedteser enkelt, præcist og ikke mindst konsistent – naturligvis ud fra den særlige position Solak indtager, nemlig den position man med et udtryk fra Thomas Jul Kirkegaard-Larsen kan kalde 'progressionel'.¹ Det er den position, hovedparten af dansk funktionsteori siden Svend Westergaard indtager, om end kun de færreste gør sig positionens særkender bevidst. Det er den position, der mener, at VI efter I kaldes 'afledning' og at VI efter V kaldes 'stedfortræder'. Og de mener også ofte, at det er det at optræde i den skuffende kadence, der definerer begrebet 'stedfortræder'.

Hamanns *Popmusik og modalharmonik* er udformet med henblik på et publikum med færre forkundskaber. Første tredjedel er en indføring i det, han benævner kirketonearter, i hvorledes man fastslår *hvilken* kirketoneart en given melodi forløber i, samt i hvorledes man analyserer harmonikken. Herunder ikke mindst i hvad det er, der betinger forskellen i funktional og modal harmonik. Indføringen er hele vejen igennem suppleret med simple opgaver og øvelser, hvorigennem man kan sikre sig tilegnelsen af stoffet. Anden tredjedel indeholder en interessant historisk gennemgang af en perspektivændring i popmusikkens harmonibrug, som Hamann oplever som en bevægelse fra funktional til modal harmonik. For de, der har været med i rockens udvikling siden slutningen af tresserne, kan det virke besynderligt, at det modale aspekt stadfæstes så sent, som Hamann gør det, men det kan skyldes forskelle i perspektiv eller i det materiale, vi lægger til grund for vores oplevelser. Det rækker ikke ved Hamanns beskrivelse. Der er også et mindre afsnit om videregående modal teori, som baserer sig på Allan Mores, Ken Stephensons og Dominic Pedlers solide undersøgelser af rockharmonik, og derfor skarpsindigt udpeger de helt enkle, basale grundforskelle mellem det funktionale og det modale, samt særlige karakteristika for popharmonikken.² Fremstillingens præcise skitsering af popharmonikkens særtræk tydeliggør

1 Se fx Thomas Jul Kirkegaard-Larsen, 'Transformational Attitudes in Scandinavian Function Theories', *Theory and Practice*, 43 (2018), 77–110, her 83.

2 Allan Moore, 'The So-Called "Flattened Seventh" in Rock', *Popular Music*, 14/2 (1995), 185–201; K. Stephenson, *What to Listen for in Rock* (New Haven: Yale University Press, 2002); Dominic Pedler, *The Songwriting Secrets of The Beatles* (London: Omnibus Press, 2003).

en mangel i vores begrebslighed, nemlig at begrebet 'modal' skal dække al den harmonik, der ikke er 'funktional'. Som konsekvens bliver så vidt forskellige harmonimønstre, som dem, der karakteriserer renæssancens harmonik, nyere folkemelodiudsættelser, det tyvende århundredes fritonale harmonik og bogens emne, popharmonikken, alt sammen karakteriseret som én og samme ting: modalitet. Vi savner en begrebsmæssig distinktion mellem eksempelvis en 'rockharmonik', 'folkeviseharmonik' og 'renæssancesalmeharmonik'. Den sidste kunne vi jo måske blot betegne som 'kirketonalitet'³? Bogens sidste tredjedel består af musikanalyser. Og her er endnu en kvalitet: Hamann har transskriberet en lang række nyere popsange, som indgår som illustrerende materiale i hans fremstilling, som altså således ligger klar til brug.

Solaks bog er bygget op som en indføring i det at lytte funktionalt til musik. Den fører læseren fra en redegørelse for den historiske baggrund for funktionsteorien igennem tolkningen af kadencen og dennes betydning, til nærmere omtale af D⁷ og S⁶, frem til biakkordernes rolle som det, Solak beskriver som *varieteter* af – igen Solaks ord – 'stamfunktionerne' (et nyt ord i danske lærebøger). Biakkorderne står i stedet for hovedfunktionerne på enten *prolongerende* (dvs. umiddelbart før eller efter en hovedfunktion) eller *repræsenterende* (hos progressionisten Solak betyder det i en skuffende kadence eller i en analogidannelse hertil) vis. Først herefter gennemgås bidominanter, og i forlængelse af bidominanterne også parallelterne, med en exceptionel klargørelse af den forståelse, der ligger bag ikke bare Solaks, men al seriøs dansk funktionsteoris brug af begrebet. En forståelse, som blot ikke er blevet erkendt og formuleret så tydeligt før. Når andentrinsakkorden efter forudgående bidominant kaldes Sp skal man

ikke her forsøge at høre paralleltoneartens subdominant – altså i en forstand, hvor denne kunne videreføres til paralleltoneartens D osv. – men den selvsamme subdominantakkord, hørt som en T. Betegnelsen Sp er til for at kunne skelne den fra andre mål og kunne lige så vel oversættes til "tonika i e-mol." (s. 91)

Der er intet subdominantisk over Sp. Betegnelsen angiver, at andentrinsakkorden lyder som *tonika* i subdominantparalleltonearten.

Neapolitaniseringsbegrebet, som Jan Maegaard lancerede og som flere teoretikere sidenhen har brugt flittigt – tanken at det forhold der er mellem subdominanten og den neapolitanske subdominant (fjerdetrin og det lave andettrin) kan genfindes mellem tonika og det lave sjettepin samt mellem dominanten og det lave tredjetrin – forklares og gennemgås også, men inddrages bevidst ikke i analyserne. Det er et valg, der tydeligt fremsættes. Man klarer sig da også fint uden.

Efter gennemgang af disse grundlæggende træk af funktionsteorien har Solak kapitler om 'ornamentik' – det er forudhold, modulation, alteration m.m. Derefter kommer

3 Hvormed jeg kun har selve skaladannelserne i tankerne – ikke de særlige melodiske formler, som begrebet 'modal' egentlig oprindeligt refererer til: En 'modus' som en særlig melodiformular.

en række ukommenterede analyser og et appendiks, der omhandler stemmeføringsbetingede forhold omkring bl.a. forskellige typer dissonanser. Bogen kommer omkring stort set alt, hvad der er værd at vide om emnet. Det helt enestående scoop i Solaks fremstilling er hans konsekvente fremstilling af biakkorderne som *repræsentanter* for stamfunktionerne – når altså ikke de, som indført efter egen dominant, peger mod paralleltonearterne. Mange andre danske fremstillinger omtaler stedfortræder- og afledningsrepræsentationerne som selvstændige *funktioner*, hvormed antallet af funktioner pludselig udvides fra de tre hovedsøjler – T-S-D – til en lang række funktionstyper af forskellig hierarkisk status. Dette ser man ikke hos Solak.

Da 'stedfortræder' for Solak blot er et andet ord for 'slutakkord-i-skuffende-kadence', lader han begrebet 'stedfortræder' nærmest *erstatte* begrebet 'skuffende kadence' og taler nu i stedet om 'stedfortræderforbindelser'. Samtidig er Solak opmærksom på, at andettrin i kadencen II-V-I rent faktisk netop er en *stedfortræder* for subdominanten. Men hans rigide stedfortræderdefinition tillader ham ikke brug af begrebet i denne vending, hvorfor han er nødsaget til at opfinde en ny term, Sr, subdominantrepræsentant. Solaks repræsentationstænkning udelukker brug af parallelbetegnelsen ved kvintvist forbundne biakkorder såsom eksempelvis VI-III. Disse forstås fuldstændigt konsistent i forhold til repræsentationsdogmet i stedet som under- og overtertsrepræsentation af tonika. At Solak på trods af sin fine fornemmelse for repræsentationsaspektet, der tilmed lader ham opdage den manglende term for II i II-V-I, *alligevel* sætter lighedstegn mellem stedfortræder og skuffende kadence er mest af alt et udtryk for en fast forankret dansk tradition. En tradition, der kun går tilbage til Svend Westergaard, og som i en vis forstand udspringer af en fejllæsning af Westergaard. Westergaard omtaler den skuffende kadence som én – en meget hyppig – plads for stedfortræderen. Men ikke som den eneste! Den mundtlige tradition har siden fjernet Westergaards forbehold. Hos forfattere som Finn Høffding, Povl Hamburger og Thomas Alvad er stedfortræderen den, der træder i stedet for hovedfunktionen uanset progressionel sammenhæng. Den progressionelle del af dansk teori har som en efterrationalisering ændret beskrivelsen af, hvad en stedfortræder gør fra, at den *træder i stedet* for sin hovedfunktion, og – som en stedfortræder i det virkelige liv også gør det – *udfører den rolle* funktionens hovedakkord ville have udført, fx at etablere kadence ved at fortsætte til dominanten. Den progressionelle teori definerer i stedet stedfortræderen som én, der kommer, hvor *hovedfunktionen var ventet*. Det gør jo sjettettrin i den skuffende kadence. Men sjettettrinnet udfylder *ikke* tonikas rolle i en sådan grad, at musikken kan stoppe og finde hvile med dette sjettettrin. Ud fra den optik er den en elendig *stedfortræder*.

På to punkter – som i en vis forstand er uden betydning for helheden – halter Solaks fremstilling. Det er i hans ord for den teori, bogen handler om, og i den historiske fremstilling. Der florerer mange ord om det med funktioner. Nogle kalder det 'funktionsharmonik' andre 'funktionsanalyse' og ganske få (heriblandt Westergaard selv) 'funktionsteori'. Som jeg ser det, peger de tre termer på forskellige aspekter af

kontinuummet teori, analyse og musik: Til grund for det hele må ligge en teori, en ‘funktionsteori’, nemlig teorien om, at et musikalsk forløb kan forstås som dannet af kun tre funktioner, som kan repræsenteres af forskellige akkorder. Til beskrivelse af musik forstået på denne måde er udarbejdet en terminologi, en ‘funktionsanalyse’. Den harmonik, man kan anvende denne analyse på, må kaldes ‘funktionsharmonik’. Sådan ser Solak det ikke. Lige her følger han en veletableret dansk tradition for sammenblanding af begreberne. De bruges i flæng og henviser alle til det system af funktionstegn, som – i mit sprogbrug – *funktionsanalysen* benytter.

Hvad angår de historiske fejl – der angår fremstillingen af Jean-Philippe Rameau, Moritz Hauptmann (som her omtales for første gang i en dansk lærebog) og Hugo Riemann, så følger Solak her i nogen grad igen en etableret gammel dansk tradition: en tradition for misforståelse. Vel skriver Kirkegaard-Larsen i sin netop afsluttede ph.d.-afhandling som en indlysende selvfølgelighed, at der er almindelig enighed om, at “Rameau’s theory does not amount to a function theory”,⁴ men alligevel fortæller Solak, at Rameau havde “tanker om funktionsharmonikken” (s. 180) – hvad det så end betyder. Solak kan have begreberne tonika, subdominant og dominant i tankerne, men disse kan man ikke i Rameaus teori beskrive som *funktioner*. Solak gør selv meget ud af, at funktionsteoriens karakteristika er repræsentationselementet. Et sådant er ikke til stede hos Rameau, hvis harmoniske logik konstitueredes af *progressioner*. Men Rameaus teori er ikke funderet på tre *funktioner* men på *kvintprogressioner*. Af samme grund er det også forkert, når Solak fortæller, at “[d]en tonale kadence er betegnelsen for den funktionsfølge, som Rameau i 1726 udråbte til den mest fuldendte stadfæstelse af en tonalitet i dur-mol-systemet.” (s. 25). Skulle akkorden f-a-c-d bevæge sig videre til en G-dur, ville den ikke forstås som en *l’acorde ajoutée* – subdominant – men som en *l’accord de grande sixte*, en akkord funderet på andettrin, som optræder som *simple dominante* i forhold til femtetrinsakkorden. Dertil kommer, at Rameau som alle andre af hans samtids teoretikere ikke tænkte kadencer som treleddede størrelser, men kun som et forhold mellem bare to akkorder. Tanken at forstå kadencen som en treleddet størrelse kan ganske vist anes i en kort bemærkning hos teoretikeren Johann Phillip Kirnberger, der om bevægelsen IV-V-I skriver:

Will man mitten im Stück einen Hauptabschnitt oder Haupttheil endigen, so kann zwar die Cadenz eben diese Form haben.⁵

Men som en formulering om kadencens væsen finder man den – så vidt jeg ved – først små tyve år efter Rameaus død hos Heinrich Christoph Koch:

4 Thomas Jul Kirkegaard-Larsen, *A Comparison and Mediation of Schenkerian and Post-Riemannian Traditions* (Aarhus: Aarhus Universitet, 2020), 42.

5 J.P. Kirnberger, *Die Kunst des Reinen Satzes in Musik* (Berlin: G.J. Decker & G.L. Hartung, 1774), 95: “Vil man midt i stykket afslutte et hovedafsnit eller en hoveddel, så kan kadencen jo have netop denne skikkelse” (anmelderens oversættelse).

Diejenige Tonfolge, welche man eine Cadenz, oder einen Tonschluss nennet, besteht eigentlich aus drey Tachttheilen, von welchen der letzte, der die Cäsur des Tonschlusses ausmacht, jederzeit auf einen guten Tachttheil fallen, und im Basse den Grundton der Tonart mit über sich habenden harmonischen Dreyklange, in der Oberstimme aber die Octave des Grundtones enthalten muss.⁶

Kochs tredelte kadence forudsætter ikke IV som det første af de tre led. Hans kolleger holder stadig fast i forståelsen af kadencen som kun to-delt. I 1840 finder man nok en undtagelse hos teoretikeren Siegfried Dehn, der om netop bevægelsen IV-V-I lancerer begrebet 'den sammensatte fuldkomne kadence.' I en sådan "schreitet der Bass von der Quarte der Tonart in der Quinte, und dann von dieser in den Hauptton"⁷

Ikke førend i Hauptmanns udgivelse fra 1853 knæsættes ideen om kadencen som i sin grundstruktur treleddet. Hauptmann er ikke en teoretiker dansk litteratur normalt refererer til, men Solak gør. Hauptmann fremstiller kadencen som en dialektisk proces, hvori tonika i sin overgang til subdominanten bliver uklar, idet den ligeså godt kunne høres som subdominantens dominant, hvorved subdominanten så blev tonika. Er tonika tese, så er subdominant den antitese, der tvinger processen videre til afklaring – en afklaring dominanten bringer. Dennes indtræden befæster den indledende tonikas rolle som tonika. Og alt er godt igen. Syntesen er nået. Denne tankegang bliver fundamental i Riemanns teori. Men Hauptmanns teori rummer ikke det definerende *repräsentations-element*. Biakkorderne spiller ingen repræsenterende rolle. Så det er urigtigt, at man hos Hauptmann, som Solak skriver det, finder "[e]t egentligt funktionelt syn på sammenhængen mellem de tre stamfunktioner" (s. 23). Endelig er det ikke helt fair at fremstille Riemanns funktionsteori som "en slags positionssystem hvor tonika er centrum, og hvor hvert af de øvrige trin er fikserede satellitter på placeringer omkring dette centrum – en form for udvidet modalitetssystem, hvor hvert trin er med til at definere en slags 'akkordskala.'" (s. 24) Det ville det være, hvis Riemann kun opererede med parallelbegrebet således at det var én betegnelse for hver skalaens akkorder. Men Riemann operer jo både med over- og undertertsrepræsentation. Tredjetrin kan repræsentere både dominant og tonika og sjette trin kan repræsentere både tonika og subdominant.

Det var meget plads for noget, der fra forfatterens side var ment som blot en ekstra service til læseren. Jeg anbefaler, at man opfatter min kritik som en korrigerende tilføjelse, en slags 'errata-service'. Hvis man tænker disse forbehold med, når man læser

6 Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition* (Rudolstadt: Adam Friedrich Böhme, 1782-93), bd. 3, 240-41: "Den tonefølge, som man kalder en kadence eller en toneslutning består egentlig af tre taktdele, af hvilke den sidste, der udgør toneslutningens cäsur, altid falder på en god [=betonet] takt del og må have toneartens treklangsharmoniserede grundtone i bassen med melodien i oktavstilling" (anmelderens oversættelse).

7 Siegfried Dehn, *Theoretisch-praktische Harmonielehre* (Berlin: Verlag von Wilhelm Thome, 1840), 250-51: "I den sammensatte fuldkomne kadence bevæger bassen sig fra toneartens kvart videre til kvinten og så fra denne til hovedtonen" (anmelderens oversættelse).

Solaks bog, så har man en fremstilling af funktionsteori, der ikke findes bedre andetsteds i dagens Danmark. En fremstilling, der kan læses som en gennemreflekteret opdatering af den særlige danske progressionelle variant af teorien. Føjer man hertil Hamanns redogørelse for poppens *ikke-funktionale* harmonik står dansk teori godt rustet til at udføre konsistent harmonisk analyse indenfor de to genrer, der trods megen anden eksisterende musik stadig dominerer verdens lydbillede: pop og dur-mol-klassisk.

Svend Hvidtfelt Nielsen

Forfatteren:

Svend Hvidtfelt Nielsen, studielektor, cand. mag., Department of Arts and Cultural Studies, University of Copenhagen, Karen Blixens Vej 1, DK-2300 København S · pjn364@hum.ku.dk