

Funktionslæren

Problemer og praksis

POVL HAMBURGER (1901-1972)

Med hvilke formål for øje opretholder vi disciplinen *Musikalsk analyse* (formanalyse, harmonisk analyse)? Nogle vil måske hævde, at formålet er at udvikle de studerendes evne til at lytte, til at høre og opfatte et musikalsk forløb i sammenhæng. Andre afviser måske ikke dette som medfaktor, men er dog mest tilbøjelig til at lægge hovedvægten på påvisningen af de kræfter, der rører sig i et musikalsk kunstværk, og som i deres indbyrdes virke er betingende for den helhed, der betegnes som tonalitet. I konsekvens heraf opfattes beskæftigelsen med analyse således nærmest som led i den almindelige *kundskabstilægnelse* (musikhistorie, stillære o.a.).

Denne opfattelse må formentlig betragtes som den mest relevante. *Gehørs*-træningen befordres nemlig først og fremmest gennem *høre læren* (herunder tillige formhøren) og står således på linie med de *praktiske* discipliner (satskrivning, sang, spil). Og det bør tilføjes: skal den studerende overhovedet kunne opnå positivt udbytte af en analytisk gennemgang, gælder som ufravigelig forudsætning, at evnen til at lytte til – høre og opfatte musik i sammenhæng på forhånd er tilpas udviklet gennem helst længere tids musikalsk *selvvirksomhed*. Det forholder sig nemlig hermed principielt ikke anderledes, end overalt hvor det drejer sig om fænomener, hvis væsen er *bevægelse*. Konfronteres man f.eks. med en maskine, forstår man ikke – i alt fald ikke fuldt anskueligt – betydningen af dens enkelte dele, med mindre man gennem maskinens bevægelse tillige får konstateret, på hvilken måde disse enkelte dele *fungerer*, virker sammen til befordring af bevægelsen.

Drejer det sig om analyse af et musikværk, sker dette jo rent praktisk på grundlag af selve *nodebilledet*, der altså søges forklaret såvel i dets enkelte dele som i disses samvirke. Naturligvis kan – og bør også – en sådan gennemgang støttes af demonstration af enkeltfænomenerne på klaver såvel som af fuldstændig gennemspilning (evt. på grammofon), men jeg gentager: er høre evnen ikke på forhånd tilstrækkeligt udviklet, bliver værdien af lærerens informationer temmelig problematisk; det får da væsentligt karakter af indoktrinering, som da enten accepteres pr. autoritet eller ægger til protest, – en protest, som dog oftere slår ind end slår ud og således let fører til lede ved hele disciplinen.

Er imidlertid de nævnte forudsætninger tilstede – og det nødes vi altså til at regne med – bliver dernæst spørgsmålet, på hvilket *metodisk* grundlag analyse-disciplinen bedst lader sig praktisere. Fastholdes det, at det hermed primært drejer sig om kundskabstilegnelse, altså om et led i den studerendes *videnskabelige* udrustning, må det anses for gunstigt forud for kursets egentlige begyndelse at orientere de studerende historisk. Hvor det – som i denne forbindelse – specielt gælder harmonisk analyse, vil det altså dreje sig om harmoniens væsen og udvikling, især som dette gennem tiderne har fundet genspejling i de veks-lende teoretiske systemer. Særlig vægt må der herunder lægges på en kritisk redegørelse for funktionsteorien, således som denne har fået sin mest konsekvente og samtidig mest doktrinære udformning med Hugo Riemanns lære, for såvidt som det jo er denne, der – om ikke i sin helhed, så dog mere eller mindre modificeret eller beskåret – hidtil har været ledetråd for disciplinen på såvel vore musikvidenskabelige institutter som på vore konservatorier.

Ved mødet for instituttets teorilærere den 12.12.1969 hos Torben Schousboe gav jeg i mit oplæg til den påfølgende diskussion udtryk for en kategorisk afvisning ikke blot af den rent Riemann'ske funktionslære, men også af forsø-gene på at »redde«, hvad man formodede fremdeles kunne betragtes som væ-rende af pædagogisk værdi. Ideen bag funktionslæren i Riemanns fortolkning står og falder imidlertid med »dualismen«, følgelig kan man ikke vilkårligt skære den »nedre« del (underklangsteorien) bort og stille hele betragtningmå-den på »monistisk« basis, uden at systemet dermed går i opløsning. Til støtte for denne påstand anførte jeg en række praktiske eksempler.

Medens det under den påfølgende diskussion blev klart, at praktisk taget ingen ønskede at forsvare den »duale« teori, syntes de fleste af deltagerne dog tilbøjelige til at mene, at visse – som mere væsentlige betragtede – sider af systemet dog måtte formodes at kunne overleve selv på »monistisk« grund, – uden at dog nogen, så vidt jeg kunne skønne, viste sig i stand til objektivt at begrunde denne antagelse. Jeg finder det ikke fornødent her at gentage hele min argumentation, men vil dog endnu en gang pege på et par af de punkter, som i særlig grad gør det for mig indlysende, at en begrænsning til det »moni-stiske« er ensbetydende med hele systemets død.

Det bærende i Riemanns system er som bekendt, at kun de tre durklange i dur (overklang) og de tre molklange i mol (underklang) er konsonante, medens molklange i dur og durklange i mol må opfattes som skinkonsonante afledninger (parallel- og ledetoneveksel-klange). Dette kan meget vel gøres de studerende – i alt fald abstrakt-logisk – begribeligt. Derimod kan næppe nogen forstå, hvad vi – hverken abstrakt eller konkret – skal stille op med parallel- og

ledetoneveksel-begrebet, når såvel dur- som molklangene skal opfattes fra neden opefter, altså med grundtone underst. Det er således under »monistisk« grundsyn umuligt at forbinde det med noget musikalsk relevant, at VI i f.eks. følgen: I-VI-IV i dur er Tp, men i mol Sp, tilmed da i begge tilfælde grundtonefordobling bliver det naturligste. Og hvad med Dp? Hvordan kan III i dur og VII i mol (med ren kvint) overhovedet tænkes »afledt« af V og dermed tillægges dominantisk funktion? III kunne snarere opfattes som afledt af I (ledetoneveksel = septim!), mens stor VII i mol faktisk kun finder plads som (funktionsløst!) led af en kvintskridtsekvens. Det helt afgørende dødsstød ville det traditionelle funktionssystem – selv »monistisk« begrænset – kunne få alene ved den som S6 opfattede kvintsektakkord på subdominantens plads i kaden- cen. Ved at fastholde dette funktionssymbol gør vi os tankeløst til Riemanns »medskyldige« i en direkte forfalskning af en musikalsk kendsgerning. Seksten er nemlig i den nævnte forbindelse ikke en »tilføjlet« dissonans, men gør ved sin tilstedeværelse *kvinten* til dissonans med opløsningstvang ned. Riemann gør her – for at »redde« S som vedblivende konsonant – uberettiget brug af Rameaus »sixte ajoutée«, som kun har mening i plagalprogressionen IV-I (med sekstdissonansen opløst trinvist op til T-tertsen!). Hvor derimod $\frac{6}{5}$ -akkorden forbindes med V, forstod allerede Rameau, at den måtte opfattes som omvend- ing af II₇ – og anderledes kan vi da heller ikke forstå det, hvis vi da ikke forholder os spekulativt-abstrakt til tingen, men musikalsk-konkret. Men så slavisk følger vi endog Riemann, at vi, hvor det faktisk drejer sig om II₇-V anvender symbolet §6 – altså lader »seksten« være anbragt i bassen, skønt den kun lader sig opfatte som grundtone med vekseldominantisk funktion. Men når således II som (postuleret) afledning af IV kan forlenes med en væsentlig større funktionskraft end IV grundet på dennes kontrære forhold til V, er – som sagt – alene derved grunden under det traditionelle funktionssystem faldet sammen.

Det blev under diskussionen fra flere sider hævdet, at trinbetegnelser selv under kombination med generalbascifre kun tjener til at *registrere*, men ikke samtidig til at *forklare* de enkelte klangforbindelser, og imod denne opfattelse havde jeg intet at indvende. På den anden side må jeg – med det ovenfor anførte in mente – spørge, om vi da i så henseende er bedre hjulpet med symboler som Tp, Sp, Dp og S6. Trinbetegnelserne foregøgler i hvert fald ikke at give, hvad de efter deres væsen heller ikke kan give, medens de nævnte symboler fremtræder med en forloren nimbus af at repræsentere »de vises sten«.

Men hvorom alting er – fagets lærere vil formentlig være enig med mig i, at

diskussionen vedrørende dette for harmonilære-undervisningen så betydningsfulde problem ikke bør betragtes som afsluttet med det afholdte møde. Og da der i alt fald på ét punkt var fuld enighed, nemlig at hvor det drejer sig om musik på dur-mol-tonalt grundlag, har det ingen mening at ville eliminere det harmoniske funktionsbegreb som sådant, vil vi følgelig uden tvivl også samstemme i, at det ville være af pædagogisk værdi, om man kunne finde frem til en analyse-metode med tilhørende terminologi af musikalsk mere relevant karakter end den rådende af Riemann-systemet afledte.

Jeg stiller derfor teorilærerne følgende forslag: Lad os *hver for sig* (»gruppearbejde« sømmer sig ikke for modne selvtænkende mennesker!) forsøge at finde frem til en formulering af, hvad jeg vil kalde, en »skitse til en relevant harmonisk analyse-metode«. Vi kunne da tage os tid til i den kommende semester-fri måned at tænke tingene igennem, og så mødes igen en gang i løbet af forårssemestret til fornyet fælles drøftelse.

Vil der være tilslutning til en sådan tanke?

Nærværende artikel foreligger som duplikeret referat ved lektor mag.art. Torben Schousboe, dateret 7. januar 1970. Trykkes her med venlig tilladelse af fru Grethe Hamburger.

Zusammenfassung

Die musikalische Analyse muss, um ein wertvoller Teil der musikwissenschaftlichen Ausbildung zu sein, auf musikalische Erfahrungen bauen, vor allem auf Hören und Spielen. Eine weitere Voraussetzung ist die historische Orientierung vom Wesen und Entwicklung der Harmonie, so wie sich das in den wechselnden theoretischen Systemen abspiegelt. Ein besonderes Gewicht muss auf eine kritische Stellungnahme zur Riemannschen Funktionslehre gelegt werden, die mit verschiedenen Modifikationen die Unterricht in harmonischer Analyse in musikwissenschaftlichen Instituten und Konservatorien beherrscht hat.

In meinem Vortrag für die Theorielehrer unseres Instituts im Dezember 1969 habe ich die Riemannsche Funktionslehre kategorisch abgelehnt. Sie steht – und fällt – mit der Idee des »Dualismus«, der dualen Moll-Theorie. Die

Annahme des monistischen Prinzips, also dass Moll- wie Dur-Akkorde von unten aufgefasst werden müssen, macht es meiner Meinung nach unmöglich, die Bezeichnungen Tp, Sp und Dp als musikalisch relevante Begriffe in der Analyse aufrechtzuerhalten. – Riemanns S6 für den Quint-Sext-Akkord vor der Dominante in der Kadenz ist eine Verfälschung von Rameau's »sixte ajoutée«. Die im Vergleich mit der IV Stufe wesentlich stärkere Funktion der II Stufe vor V widerlegt die Auffassung von II als einer Ableitung der IV, und damit ist das Fundament des traditionellen Funktionssystems schon durchbrochen. – Wenn man dem gegenüber behauptet, dass die Stufenbezeichnungen nur dem Registrieren dienen können, nicht der Erklärung von Klangbeziehungen, dann muss ich fragen, ob uns in dieser Hinsicht mit Symbolen wie Tp, SP, Dp und S6 besser geholfen ist? Die Stufenbezeichnungen gaukeln jedenfalls nicht vor, etwas zu leisten, was sie ihrem Wesen nach nicht ermitteln können. – Wir bedürfen einer harmonischen Analyse, die musikalisch relevanter ist als das herrschende Riemannsche System.

(Zusammenfassung von Gunner Rischel).