

Tonal analyse

GUNNER RISCHÉL

1. Indledende bemærkninger

I det korte, men betydningsfulde arbejdspapir »Funktionslæren – Problemer og praksis« fra 1969, som offentliggøres i dette bind af Musik & Forskning, drager Povl Hamburger konklusionen af en livslang beskæftigelse med harmonisk analyse, udmøntet dels i undervisning ved dette institut, dels i flere udgivelser.¹

Det er bemærkelsesværdigt, at Hamburgers konklusion er en »kategorisk afvisning ikke blot af den rent Riemann'ske funktionslære, men også af forsøgene på at »redde«, hvad man formodede fremdeles kunne betragtes som værende af pædagogisk værdi«. Bemærkelsesværdigt, og tankevækkende, i betragtning af, at det nu er tyve år, siden Povl Hamburger efterlyste en »skitse til en relevant harmonisk analysemetode«. Hamburger skriver: »... fagets lærere vil formentlig være enige med mig i, at diskussionen vedrørende dette for harmonilære-undervisningen så betydningsfulde problem ikke bør betragtes som afsluttet med det afholdte møde«. Mødet fandt sted i december 1969, og det må desværre konstateres, at den efterlyste fortsættelse af debatten stort set ikke er kommet. Et forsøg i den retning var min artikel i nærværende skrift-rækkes bind 9, »Subdominant eller dominant?«, som behandler en række metodiske problemer ved den praktiske anvendelse af funktionslæren.²

Spørgsmålet 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). Det er let at fremsætte programmerklæringer, her er én: For mig er det en selvfølge, at den musikalske analyse skal forholde sig direkte til den musikalske oplevelse. – Ja, vil man måske straks sige, men kan den det? – og i givet fald, hvorledes? – »Oplevelse og analyse« er titlen på en artikel i Musik & Forskning bind 13 af Hanne Tofte Jespersen.³ Her omtales bl.a. barrieren mellem sprogets éntydige og musikkens flertydige semantiske udsang; musik kan ikke oversættes til sprog. (Hanne Tofte Jespersen søger en komplementaritet mellem oplevelse og analyse, og henviser til det såkaldte »nye paradigme«). Nærværende artikel handler tilsyneladende om noget andet, om den musikalske analyses værktøj. Men netop værktøjet, de analytiske be-

greber og metoder, må dog være af afgørende betydning for, hvorledes analysen forholder sig til de i egentlig forstand musikalske bevidsthedsfænomener: et værktøj skal ganske enkelt passe til det, som det skal anvendes på. Det mener jeg, som Hamburger, at funktionsanalysen ikke gør. Det som jeg skal udrede i det følgende må her til en begyndelse stå som en påstand: Funktionslæren giver et inadækvat og fordrejet billede af det som er den europæiske musiks grundsubstans, og dermed også de musikalske bevidsthedsfænomeners grundsubstans, nemlig det diatoniske system med dets *syv* toner og deres vidt forgrenede indbyrdes relationer.

Men, hvis funktionslæren ikke er et hensigtsmæssigt redskab, hvorfor bruges den så? Hvordan kan den fungere (eller synes at fungere) så godt, både pædagogisk og videnskabeligt? Der må gives ikke ét, men mange svar herpå, det handler nemlig både om visse elementer i selve teorisystemet, om den pædagogiske og videnskabelige traditions inertie, om de omstændigheder hvorunder teorien anvendes i praksis, og om begrebsdannelsens psykologiske mekanisme. – Jeg skal allerede her foregribe nogle af svarene, og uddybe de for min fremstilling væsentligste punkter senere: Funktionsteorien lokker ved første blik med et umiddelbart anskueligt, »symmetrisk« billede, Subdominant, Tonika, Dominant, de tre såkaldte hovedfunktioner. At denne symmetri kun er tilsyneladende, og at teorien om tre »hovedfunktioner« er misvisende, hvilket viser sig, lige så snart man skrider til at indordne alle toner og akkorder og tonaliteter under de påståede hovedfunktioner, forhindrer ikke at teorien akcepteres af eleven – dels fordi det er hvad der bydes, dels fordi der sker en umiddelbar opfyldelse af et behov for en faglig terminologi. Den i musikkens verden videbegærlige søger *navne* på sine i forvejen tilstedeværende, men unavngivne, musikalske bevidsthedsstrukturer. Og navne får man jo! De efterhånden opdykkende inkonsekvenser vil hos den studerende enten føre til den ydmyge erkendelse, at der endnu er lang vej til at forstå hele musikteorien, eller måske føre til en vis fremmedgørelse overfor »teori«. Den manglende overensstemmelse mellem teori og musik kan dog også have en tilsyneladende positiv pædagogisk effekt, nemlig en, slet ikke ubegrundet, respekt for den imponerende tankebygning. Denne bæres oppe af den analyserendes dobbelte tilskyndelse, både til intensiv beskæftigelse med musik og til abstrakt tænkning. At de til tider uhyre spidsfindige problemer som er forbundet med at få teori og praksis til at passe sammen ofte kan true med at stjæle billedet fra det egentlige konkret musikalske analysearbejde, kan ofte ikke erkendes på nært hold. – At uoverensstemmelsen mellem teorien og musikken ikke – hos den lærelystne – fører til udtalt uvilje mod »musikteori«, skyldes de omstændighe-

der hvorunder teorien anvendes i praksis: Både elever og lærer beskæftiger sig med *musik*, og de bruger deres *ører!* I samme grad som de gør det, vil de i egentlig forstand musikalske begreber også kunne være det bestandige korrektiv til den teoretiske indlæring, og der vil i den enkeltes bevidsthed ske en, mere eller mindre vellykket, kobling mellem de to områder. Her er vi kommet tilbage til navngivningen. Med navngivningen får et bevidsthedsfænomen identitet. Selve navngivningen har en næsten magisk virkning. Opmærksomheden er ikke i første række rettet mod den mere eller mindre rimelige forklaring på navnet, men på den til navngivningen knyttede mulighed for at identificere fænomenet og meddele sig om det til andre. Tingene skal jo hedde noget! – Det er, så vidt jeg kan se, ofte på disse præmisser funktionslæren bruges; musikunderviseren vil – trods en sikkert udbredt fornemmelse af at systemet knirker – være tilbøjelig til at videregive det han selv har lært; om ikke andet, så bruge terminologien.

Funktionslæren findes, som bekendt, i mange forskellige udgaver med tilhørende afvigelser i terminologi. Systemet kan fremtræde i stærkt forenklet form, eller særdeles kompliceret. Dette afspejler ikke nødvendigvis forskellige »niveauer«, fra det elementære til det avancerede, men kan dække over ret forskellige tilgange til analysen. Det principielle grundlag er dog stadig læren om tre hovedfunktioner, at hvilke alt andet afledes. – Jeg skal her betone det forbehold jeg tidligere har antydnet: Analysearbejde er noget andet og mere end det man ville kunne forvente blot ved at betragte værktøjet. Ja, ofte er de allermest relevante og læseværdige elementer i en analysetekst ikke direkte afhængige af den teoridannelse der hævdes som analysens grundlag. Denne betragtning er dog næsten en generalisering. Det problematiske træder for alvor frem, når analysearbejdet så at sige må foregå på trods af systemet! Det, mener jeg, er stort set funktionsanalysens vilkår. Det ofte skarpsindige og fascinerende analysearbejde havde været bedre tjent med et enkelt, diatonisk orienteret fundament. De mange funktionsbetegnelser er ikke blot (unødigt) komplicerede, men gør det også vanskeligt at orientere sig tonalt, fordi de enkelte akkorders identitet – som *trin* – ikke fastholdes.

Før jeg går videre i min fremstilling, vil jeg med udgangspunkt i Hamburgers arbejdspapir præcisere min kritik af funktionslæren.

Af funktionslærens lærestof finder jeg følgende begreber relevante og praktisk anvendelige: Tonika- og dominant-begreberne, endvidere det udvidede dominantbegreb: de sekundære dominanter, eller bidominanter.

Jeg må derimod forkaste: Placeringen af subdominanten som »hovedfunktion«, parallel- og ledetonevekselklang-teorierne, læren om den »tilføjede

sekst«. Disse er allerede omtalt af Hamburger. Endvidere den manglende erkendelse af, at der er syv diatoniske akkorder, selvom kun de seks af dem, dur- og mol-akkorderne, kan etableres direkte som tonika i en nærtbeslægtet toneart. Funktionslæren anerkender ikke de formindskede akkorder på durs VII trin, og på mols II trin,⁴ til trods for at de stemmeføringsmæssigt følger samme mønster som andre akkorder, og har grundtone, tert, kvint, evt. septim. II trin i mol er allerede opslugt som »tilføjet sekst«. De formindskede VII-akkorder kaldes »ufuldkomne dominantakkorder«, og i mange fremstillinger føres forvridningen så langt, at akkordtonerne benævnes ud fra V trin: grundtonen kaldes tert, tertsen kvint, kvinten septim (!), og septimen kaldes none, helt i strid med den stemmeføringsmæssigt regulære dissonansbehandling. Velkendt er betegnelsen »ufuldkommen dominantnoneakkord« for formindsket septimakkord. De to udsagn i betegnelsen betinger hinanden; men de er begge uholdbare. Akkorden er ikke ufuldkommen, og den er absolut ikke nogen noneakkord.⁵ Den grundlæggende fejltagelse er de tre »hovedfunktioner«, af hvilke alt andet skal afledes.

Idet jeg tager Hamburgers udfordring op, må jeg også formulere grundlaget for en mulig udformning af »en relevant harmonisk analyse-metode«, herunder også tage stilling til Hamburgers udsagn »... hvor det drejer sig om musik på dur-mol-tonalt grundlag, har det ingen mening at ville eliminere det harmoniske funktionsbegreb som sådant ...«. Heri kunne jeg være enig med Hamburger, hvis ikke netop ordet »funktion« havde fået den specielle betydning, som funktionslæren har givet det. Som overordnet analysebegreb sætter jeg *Tonal analyse*, som det fremgår af overskriften.

2. Melodi og akkordsats. Trin og funktion

Som udgangspunkt har jeg opstillet en model, Eks. 1. Det er velkendt, at det vi kalder akkordsats er opstået af melodiske strukturer i forbindelse med udviklingen af flerstemmigheden. Dette er her vist i skematisk form.

Eks. 1.

The musical notation consists of two staves, treble and bass clef. It is divided into three measures labeled 1., 2., and 3. Measure 1 shows a simple melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Measure 2 shows the melodic line moving to a higher register and the bass line becoming more complex. Measure 3 shows the melodic line moving to an even higher register and the bass line becoming very complex with many notes.

Jeg har valgt en trinvis faldende hovedmelodi, hvortil der føjes parallelførte stemmer i sekstforhold og tertsførelse, koblet sammen i fig. 3 til »fauxbourdon-sats«; dette forløb har imellem de to grundakkorder tre sekstakkorder, som i trinsymboler ville være C:II6 I6 VII6. I fig. 4 har de to overstemmer byttet plads, og da der derved opstår parallelle kvinter, må satsen figureres med synkopedissonanser, som danner en forudholdskæde. De dissonerende toner må opfattes som akkordfremmede. I fig. 5 tilføjes endnu en stemme i tertsførelse eller sekstforhold; dette kræver i klassisk sats yderligere figurering med forslagsfigurer i tenoren. I fig. 6 er forslaget »frosset fast« til antecipation; nu er det nærliggende at sige, at de tre sekstakkorder har delt sig i seks septimakkorder. Disse er i fig. 7 ved udlægning af bassen blevet til grundakkorder, så vi har en kvintrundgang, angivet i trinanalyse C: I IV7 VII7 III7 IV7 II7 V7 I. – Endelig har jeg i fig. 8 og 9 vist to kromatiseringsmønstre.

Som det ses, kan Eks. 1 give anledning til overvejelser over akkordbegrebet; det er dog ikke min hensigt at anfægte begrebet i den forstand, at det skulle være en analytisk nødvendighed at føre et akkordforløb tilbage til en »Urlinie« (Schenker), men at en sådan betragtningsmåde må stå som en mulighed, og som et korrektiv til en endimensional akkordopfattelse. – Jeg skal imidlertid nu forsøge at anvende funktionslærens termer i forbindelse med Eks. 1. (Man kunne måske her indvende, at det er en urimelig fremgangsmåde at konstruere et musikalsk forløb, for derudfra at vise et analysesystems mangler. Dertil vil jeg bemærke, at alle de viste akkordstrukturer og akkordforbindelser forekommer særdeles ofte i musikalsk praksis, hvad enhver kan forvisse sig om ved nøjere undersøgelse).

Ad fig. 3: For akkord nr. 2 er funktionsanalysens almindelige betegnelse »8«, »ufuldstændig subdominant« eller »subdominant med sekst i stedet for

kvint«, for akkord nr. 4 »ufuldkommen dominant«, »D«. Ofte afstår man dog fra at bruge sådanne betegnelser om akkorder i en sekstakkordkæde, dvs. man afstår fra at give dem funktionstegn, og bruger evt. trinangivelser. – Er forklaringen simpelthen den, at forløbet er så enkelt, at funktionsangivelserne umiddelbart må forekomme unødvendigt komplicerede? Man kan møde den forklaring, at den harmoniske funktion ikke er særlig stærk i en sekstakkordkæde, hvortil man må svare, at den tonale betydning er ganske klar. (Og, for at forestille sig et lidt mere differentieret satsbillede, jeg vil hævde, at 2. akkords identitet (eller »funktion«) som andet trins sekstakkord ville være uændret med tilføjelse af en baslinie c-F-G-G-c til fig. 3!).

Fig. 4 og 5 tror jeg heller ikke funktionsanalysen kan stille så meget op med; der er stadig, mellem begyndelses- og slutakkord, tale om tre figurerede sekstakkorder.

I fig. 6 har vi otte akkorder, som jeg nu skal forsøge at analysere med funktionsbegreber: C: T S7 D9 Dp7 Tp7 S6 D7 T. (Jeg har ikke medtaget angivelser af omvendinger). »Dp7 Tp7« vil formentlig blive forkastet af nogle funktionsteoretikere, som blot en registrering, men ingen analyse. Funktionsanalysen kræver nemlig efter en dominant en »tonikal« funktionsangivelse. Kan det (da Em7-akkorden jo kommer efter en »ufuldstændig dominantnoneakkord«) siges at være en tonikasekstakkord, først med septim- og none-forudhold, som opløses til tonikasekstakkord med tilføjlet sekst? – Eller skal man vælge at beskrive dette akkordpar som et sekvensled uden klar tonal funktion? – Jeg tager tilflugten til den allerede for fig. 7 givne trinanalyse.

I fig. 7 vil funktionsanalysen stå overfor et problem ved 3. akkord; den kan ikke længere betegnes som »ufuldkommen dominantnoneakkord«, ikke fordi tonen f mangler (for det er en stemmeføringsmæssig tilfældighed), men fordi det er en formindsket akkord i grundform, som tilmed videreføres med kvintfald (det er C: VII7 III7). Havde der blot været gis i næste akkord, altså Hm75b E7 Am, så kunne denne 3. akkord i fig. 7 analyseres som »(bi)-subdominant med tilføjlet sekst i bassen«, funktionslærens navn for mols II7.

I fig. 8 ville der ikke være tvivl om de to bidominanter, H7 og A7, men derimod om, hvordan man skal betegne de akkorder de er dominanter til, det er nemlig igen halvformindskede akkorder. I en trinanalyse vil jeg her både angive trinfunktionen – den er uændret – og den akkordstruktur som det altererede trin har fået: VII har fået dominantseptimakkordstruktur, og er (V7) til den efterfølgende III-akkord; denne har fået struktur som mols II7, som (på VI) videreføres regelret til samme »lånte« moltonalitet V7, således at dette næstsidste akkordpar sekventisk foregriber sidste akkordpar.

I fig. 9, endelig, kan funktionsanalysen vise: T S (D7)(D7)(D7) DD7 D7 T.
 – Ja; jeg ville blot stadig angive også de oprindelige trin sammen med angivel-
 sen af (V7)-betydningen, da jeg anser denne for at være en klanglig udsmyk-
 ning af et i sin grundbetydning uændret tonalt forløb. Trinanalysen kunne
 udformes således:

(V7) (V7) (V7) (V7)
C-dur : I IV7 VII III VI II V7 I.

Det er vigtigt for mig at slå fast, at ovenstående procedure ikke er, og heller ikke kan være et billede af, hvordan funktionsanalysen udnyttes i praksis, f.eks. i diverse publicerede analysearbejder, jfr. mine bemærkninger i indledningen om forholdet mellem værktøj og arbejde. Min hensigt er alene ud fra nogle meget enkle akkordforbindelser at vise, hvor intrikat forholdet er mellem funktionslærens mekanismer og musikkens diatoniske sammenhæng.

Kvint-rundgangen i eks. 1 fig. 7 er en fuldstændig tonal kadence. I næste afsnit vil jeg belyse funktionslærens forhold til det elementære kadencebegreb og subdominantens placering.

3. Subdominantens placering

Funktionslæren bygger på den letfattelige kendsgerning, at dur-tonaliteten har tre i kvintrække på hinanden følgende durakkorder, af hvilke den midterste er tonika. Det slås uden videre fast, at disse akkorder er de tre hovedfunktioner. Billedet kan også synes symmetrisk: Underdominant – tonika – overdominant; denne symmetri er imidlertid fiktiv, hvilket viser sig på flere måder, lige så snart perspektivet udvides. I *bevægelse*, i et musikalsk forløb, grupperer de sig som en toleddet sekvens, kaldet den »tonale kadence«: T – S, D – T. Nu følger forklaringen om hullet i midten, den kontrære forbindelse S – D. Det fastholdes stadig, at der er tre hovedfunktioner – vi har jo heller ikke mødt andre akkorder endnu. – (Når man præcis på dette sted i indlæringsprocessen »tilføjer en sekst« til subdominantakkorden – med tilhørende forklaring om, at den stadig er en subdominant, men at kvinten dissonerer (?!), etc. – ja, så gør man sig skyldig i det falskneri, som Hamburger beskriver således: »Hvor ... $\frac{6}{5}$ -akkorden forbindes med V, forstod allerede Rameau, at den måtte opfattes som omvendning af II7, og anderledes kan vi da heller ikke forstå det, hvis vi da ikke forholder os spekulativt-abstrakt til tingene, men musikalsk – konkret ...«). –

Lad os fylde »hullet« mellem S og D ud: Resultatet er den tonale rundgang (svarende til Eks. 1, fig. 7): I IV VII III VI II V I (akkorder i C-dur: C, F, Hm5b, Em, Am, Dm, G, C). Nu ses subdominanten placeret i et helt andet perspektiv, nemlig seks kvinter (hvoriblandt en formindsket!) fra tonika.

Til videre belysning af subdominantens rolle vil jeg gå ud fra en skematisk opstilling af de syv diatoniske treklange i seks rene kvintskridt, tre dur- og tre molakkorder og en formindsket treklang: F C G d a e h5b. Nederst i rækken ligger F-dur, dur-tonalitetens subdominant. Hvorfor er F ikke tonika? Der kan gives flere svar, som er forskellige sider af samme sagsforhold. Melodisk har vi brug for ren kvart over grundtonen, c-d-e-f; harmonisk har vi brug for et hvilepunkt, som spændingsmæssigt ligger under tonika. Tovey kalder i sin bog »Beethoven«⁶ subdominanten »a region of repose and retirement«, og gør videre opmærksom på, at den mest karakteristiske brug af subdominanten er den plagale kadence, som kommer efter at den almindelige helslutning har afsluttet historien. Skematisk fremstillet: ... II V I. IV I. – Foran dominanten i kaden- cen dominerer II. trins-akkorden (sammen med diverse alterationer af II og IV, som af funktionslæren klassificeres under vekseldominantbegrebet, altså faktisk henføres til II). Dette betyder naturligvis ikke, at T S D T formlen ikke bruges; det gør den som bekendt ofte i meget enkel harmonisk sats. I, IV og V kan også på markant måde definere tonearten, men det kan ske på mange andre måder.

Det giver god mening at tale om »subdominantretning« og »dominantretning«; det betyder simpelthen det samme som b-retning og #-retning, regnet fra tonika. – Dur-mol-tonaliteten kan, især i 19. årh., vise en tendens til mol-dur-blanding, således at tonikas tonekøn kan oscillere mellem mol og dur, medens subdominanten foretrækker molklangen, og dominanten durklangen. Denne tendens er imidlertid rent melodisk genereret: en forening af de mest karakteristiske tonale egenskaber fra hvert af de to tonekøn, halvtonetrinet ned fra 6. til 5. i mol, og halvtonetrinet op fra ledetone til grundtone i dur. Disse egenskaber findes allerede i mol-tonaliteten. – Det er på dette sted påkrævet at gå over til en mere generel fremstilling af det diatoniske system og dur-mol-tonaliteten.

4. Det diatoniske system. Nærtbeslægtede tonearter

Det diatoniske system er symmetrisk omkring tonen d. Over denne centraltone grupperer sig tre toner som nås ved stigende rene kvinter, og under d finder vi

dette udstyres med kromatiske bitoner – således at en modulation fra C-dur til e-mol også vil implicere e-mols frygiske oprindelse.

I det utransponerede system danner tonearterne F-dur, C-dur, G-dur, d-mol, a-mol og e-mol kredsen af nærtbeslægtede tonearter, som altså kan defineres ved, at deres tonika-akkord findes som *diatonisk* treklang i udgangstonearten, altså a-mol eller C-dur. A-mol har således følgende nærtbeslægtede tonearter: F-dur, C-dur, G-dur, d-mol, e-mol. – Det er vigtigt at klargøre sig, at der er syv diatoniske akkorder, men seks nærtbeslægtede tonearter. Jeg skal blandt utallige muligheder blot nævne to eksempler på anvendelsen af den diatoniske kreds af akkorder og/eller tonearter.

I Beethovens klaversonate op. 14 nr. 2 viser Andante-temaet af 2. sats, i C-dur, alle durtonalitetens med bidominanter forstærkede trin (kun i takt 8 stadfæstes G-dur som midlertidig tonalitet). I løbet af temaets 16 takter præsenteres den diatoniske kreds af dur- og mol-treklange hver med sin bidominant; til sidst mangler kun den sjældneste, medianten e-mol, men den bringes i den både rytmisk og harmonisk spøgfulde codetta. – Rækken, F C G d a e, er ud fra E-dur: A E H fig cis gis, netop de tonearter som gennemløbes efter tur og orden i 1. satsen af Bach's E-dur violinkoncert (med en ekstra udflugt gennem h): E H E. cis H A h fis H E gis. E H E. Også her kommer medianten, gis-mol, sidst.

Det må være på sin plads her at anføre de (herhjemme efterhånden næsten forkætrede) internationalt brugte navne på akkorder og nærtbeslægtede tonearter. De har den fordel fremfor funktionslærers 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. Da flere af mols toner har både en altereret og en ualtereret form, kan først og fremmest V og VII, men også II, III, IV og VI have forskellige strukturer. Dette behandles nærmere i næste afsnit.

5. Moltonaliteten. Altererede akkorder

Moltonaliteten er et konglomerat af de tre molmodaliteter og den fra dur lånte ledetone. Netop på grund af de mange forskellige akkordformer er det vigtigt

at fastholde den rene mol som basis, først og fremmest at fastholde moltoneartens moldominant som den diatoniske norm, fordi den er tonika i overkvinttonearten (dominanttonearten). Trinbetegnelserne i mol, I, II, III, IV, V, VI, VII, bør derfor betyde, udfra c-mol: c, d5b, Es, f, g, As, B (med navne: Tonika, II trin, mediant, subdominant, moldominant, submediant, subtonika). Andre former end disse må så angives ved tilføjelser til de primære symboler, således at mols durdominant f.eks. betegnes Vdur eller V+. (Funktionsanalysens almindelige tegn, D, for durdominanten i mol, kan risikere at give et fortegnat billede af en modulations betydning. En egentlig modulation til »D«, durdominanttonearten i mol, vil normalt overraske, netop ved tonekønnet, men symbolets signal er: Norm!.⁸ Modsat angives det der er norm, modulatorisk, som afvigelse »°D«).

Modaltonalitetens II, d-f-as i c-mol, anvendes meget ofte som sekstakkord (som andre formindskede treklange); som grundakkord er den normalt firklang, d-f-as-c, II7 (eller IIø, »ø« = halvformindsket), altså funktionslærens »S6«. Dens kvint kan hæves, så den bliver molakkord (IImol), og den kan ved sænkning af grundtonen blive durakkord, bII, som neapolitansk sekstakkord evt. betenet N6. (De lige anvendte toner, a og des i c-mol, kan evt. betrages som lån fra dorisk og frygisk).

Den hævede sekst i mol kan også ændre IV til durakkord, endvidere kan den blive grundtone i en formindsket treklang, hvis fremtrædelsesformer svarer til de under II angivne; de er begge ret almindelige. »#VIø« optræder f.eks. i Tristan-forspillet takt 89 (i d-mol) fulgt af forstørret sekstakkord og dominantseptimakkord (funktionsanalysen ville her igen være henvist til begrebet »bi-subdominant m. tilføjet sekst i bassen«).

Det hævede 7. trin, ledetonen, bærer som bekendt som grundtone en formindsket treklang, der oftest optræder som sekstakkord, funktionslærens »ufuldkomne dominant«, og firklangen, den allerede meget omtalte formindskede septimakkord, »#VIIø« (el. #VIIdim). (Det skal lige indskydes, at det ved angivelse af bidominanter kan være praktisk at forudsætte ledetonen i tegnene (V) og (VII)).

Moltonaliteten har endnu en karakteristisk altereret akkord, den forstørrede sekstakkord, Aug6 eller A6. Dens grundform er den såkaldte italienske sekstakkord, i c-mol as-c-fis; den »tyske« tilføjer hertil tonen es, den »franske« tonen d (disse toner er oprindelig melodisk genereret). – Der kan gives mange mærkelige teoretiske forklaringer på den forstørrede sekstakkord (»ufuldkommen vekseldominantakkord med sænket kvint«); den musikalske (og musikhistoriske) kendsgerning er, at den er en skærpelse ved ledetone, hævet 4. trin, af

moltonalitetens stærkeste virkemiddel, halvtonetrinnet fra 6. trin ned til 5., dvs. det er mols subdominant-sekstakkord, as-c-f, som altereres til as-c-fis. (Den kan således også betegnes som hørende til gruppen af »#IV-akkorder«).

Den formindskede septimakkord, den neapolitanske sekstakkord, og den forstørrede sekstakkord kan betegnes som de tre »karakteristiske alterationer«. De har helt specifikke tonale betydninger, og har, hver på sin vis, den effekt at skabe dramatisk forventning. Desuden er de eminent egnede til modulation, ofte enharmonisk. De har alle hjemsted i mol, idet de alle indeholder mols lave 6. trin. Ved at låne sig ind i mol kan durtonearten udnytte de tre karakteristiske alterationer.

6. Dur-mol blanding. Modulation. Medianter. Stedfortrædere

Det lige omtalte forhold, at durtonearten kan låne sig ind i mol, altså bruge sin varianttonearts karakteristiske træk, betyder ikke i sig selv modulation. Indenfor en fælles tonal (tonikal) ramme udnyttes de to tonekøns fælles ressourcer, især de af halvtonetrin betingede stigende eller faldende melodiske bevægelsestendenser. Dette kan virke stærkt tonalt stabiliserende. De to varianttonearter har på en gang fælles hjemsted og hver sin forskellige række af nærtbeslægtede tonearter (f.eks. D-dur: G D A e h fis; d-mol: B F C g d a). Disse to forskellige diatoniske kredse har delvist modstridende modulatoriske tendenser, som derfor er i stand til at »holde hinanden i skak«. Et stærkt sammenhængende og mod slutkadencen til stadighed tenderende forløb i D-dur med kraftigt indslag af d-mol ses i cembalo-soloen i 1. sats af Bach's 5. Brandenburg-koncert. En anden brug af dur-mol blanding ses ofte i den klassiske symfonis langsomme indledning; her tjener den både til at iscenesætte durtonikas tilsynekomst med satsens hovedtema og til at forhindre modulatoriske tendenser i utide. Den mest karakteristiske brug af teknikken findes i adskillige klassiske sonateformrepriser; her kan molvarianten bruges som psykologisk signal: Modulationen til durdominanten (som i ekspositionen) er gjort umulig, eller i hvert fald usandsynlig.

At overgang mellem dur og mol på den anden side kan bruges til modulation, er velkendt. Hermed udvides kredsen af modulationsmuligheder – ved gentagelse af proceduren er alle tonearter indenfor rækkevidde. – Ved modulation, etablering af et nyt tonalt centrum, omtydes en tone, to toner, eller flere

toner som tilsammen danner en akkord, således at tonen eller akkorden får en ny tonal betydning. Den nye toneart vil, hvis ikke det modulatoriske forløb er meget hurtigt, straks implicere sin egen diatoniske kreds.

Det er klart, at jo fjernere akkordforbindelser analysen vil beskrive, jo flere led må forklaringen indeholde. Dette ses f.eks. ved beskrivelse af forskellige former for tertsbeslægtethed. Jeg anfører dem her, regnet fra C-dur som akkord og som toneart: Nærmest ligger de direkte beslægtede, A-mol, VI, submedianten (evt. tonikas stedfortræder), og E-mol, III, medianten. Næst i beslægtethed ligger to akkordpar, dels A-dur, VI+, submediantvarianten, og E-dur, III+, mediantvarianten, dels As-dur, bVI, moltonikas submediant (el. stedfortræder), og Es-dur, bIII, moltonikas mediant. Fjernest ligger As-mol, bVI-, moltonikas submediantvariant, og Es-mol, bIII-, mol-tonikas mediantvariant. – Disse betegnelser er præcise og umiddelbart forståelige, i modsætning til funktionslærens kombinationer af de letforståelige variant- og stedfortræderbegreber med de problematiske parallel- og ledetoneveksel- (eller Gegenklang-) begreber (som naturligvis er helt logiske ud fra funktionslæren). Jeg skal ikke gennemgå dem her, men gøre opmærksom på, at når uoverskueligheden bliver så stor, skyldes det, at mediantakkorderne ikke blot kan beskrives som afledt af tonika, men også ud fra subdominant eller dominant.

Det allerede omtalte stedfortræderbegreb har, i modsætning til parallel- og ledetonevekselbegreberne, sin oprindelse i musikalsk praksis, i den såkaldte skuffende kadence, V-VI. Denne betragtningsmåde, at en akkord er trådt i stedet for en anden akkord, overføres imidlertid (i nogle teorisystemer) til en mængde andre akkordforbindelser, resulterende i endnu en række akkordbetegnelser. At den store mængde af komplicerede navne fører til en akkordernes »identitetskrise« har jeg allerede nævnt i indledningen. Her fører dette hovedproblem ind i et forsøg på konklusion.

7. Konklusion

Det er min overbevisning, at der er en basal overensstemmelse i vores individuelle oplevelse af musikkens diatoniske grundstruktur, af den ud fra denne struktur forståede melodiske bevægelse, af de heraf resulterende akkorder, etc. En analyse som vil beskrive akkorders forhold til hinanden, må gøre dette i en klar terminologi. Som eksempel vil jeg tage et overført stedfortræderbegreb,

termen »maskeret tonika« for en subdominant som optræder efter en dominant – hvor man som oftest vil møde tonika. Kalder vi dominanten A, tonika B, og subdominanten C, kan følgende model opstilles: »A følges normalt af B. Hvis A følges af C (som indeholder et B-element), skal C ændre navn og betegnes udfra B«. – Nej! Vi ved, at C indeholder et B-element; vi kan høre, at tonikatonen findes som subdominantens kvint. Forholdet mellem akkorderne anfægter ikke deres identitet som akkorder, men består i bevægelsen mellem dem, først og fremmest at ledetonen føres hjem til tonikatonen, og dette er en melodisk foreteelse. At beskrive dette primært melodisk betingede forhold ved at ændre den ene akkords navn, forekommer mig bagvendt; jeg vil endog tillade mig at påstå, at det er en maskering af sagsforholdet. Pointen er jo, at det netop er C, vi møder, og ikke B!

Jeg tror der er to mekanismer, som fører til en betegnelse som »maskeret tonika«. Den ene er af psykologisk art: Betegnelsen demonstrerer (omend på paradoksal vis) en melodisk-tonal høre måde. Den anden ligger i teorisystemets maxime, at alle akkordbevægelser på en eller anden måde er udtryk for kvintforhold. Da dette ikke stemmer med de faktiske forhold, bliver analysen præskriptiv fremfor deskriptiv.

Det er vores elementært diatoniske, melodiske høre måde Wagner bygger på i de første takter af Tristan-forspillet, hvor a-mol tonaliteten meddeles helt uforveksleligt ved tonika, tonen a, fulgt af moltonalitetens stærkeste kendetegn, halvtonetrinet fra 6. til 5. trin, f-e, dette f-e gentaget i bassen, forstærket af akkordforbindelsen forstørret sekstakkord – dominantseptimakkord, medens overstemmens melodi kromatisk udfylder intervallet mellem dominantens tert og kvint. –

Der gives, når det kommer til stykket, ingen »relevant harmonisk analyse«. Det er klart, at man har brug for at analysere afgrænsede delelementer. Hertil har man bl.a. brug for en hensigtsmæssig akkordanalyse, men denne giver først mening, når den kombineres med, ja, underordnes det melodiske, i en tonal analyse. – Hertil kommer, at hvert enkelt musikværk kræver ikke mindre end fuld indlevelse på sine egne betingelser. En relevant analyse af et kunstværk må forholde sig til det som kunstværk, som meddelelse. Dette stiller et dobbelt krav: At man tør forholde sig til det, på egen risiko, og at man dog gør dette på musikkens egne præmisser. Idet jeg i sidste afsnit bringer en analyse af Chopins Prélude op. 45, skal jeg ikke hævde, at jeg kan leve op til disse ideale fordringer. Mit hovedformål er i denne sammenhæng at vise, hvorledes en tonal analyse, som den jeg har forsøgt at skitsere, kan fungere i praksis.

8. Analyse af Chopins Prélude op. 45 i cis-mol

Det musikalske stof fremtræder på flere planer. I forgrunden står i det meste af forløbet den melodiførende overstemme; den er udpræget arios, udtryksfuldt deklamerende. Den bæres af et akkompagnement som er typisk klavermæssigt, brede akkordbrydningsmønstre, som dog ikke danner en ubrudt strøm; den stigende bevægelse indeholder for hver oktav en lille melodisk kurve nedad, som afspejler stykkets hovedmotiv, den sukkende forslagsfigur (som første gang høres i takt 5 m. optakt). Hver gang en ny frase sætter ind i melodistemmen, sker dette som båret på toppen af akkompagnementsfiguren, som samtidig omdannes til egentlig melodisk modstemme. I samme øjeblik sætter en ny akkompagnementsfigur i gang (se takt 7). Igennem hele satsens hovedforløb går dette akkompagnement som et langt rullende bølgeslag; samtidig er det i ret bogstavelig forstand musikkens åndedræt, nemlig ved at frembære melodistemmens fraser.

Udenfor dette, før musikkens aktive bevægelse går i gang, står indledningens blidt faldende sekstakkorder, præget af de »frygiske« faldende halvtone-trin som er indplantet i de tre tetrachorder: cis-h-a-gis, h-a-g-fis, og fis-e-d-cis, de to sidste også med ledetone og dermed den »neapolitanske« melodiske bevægelse b2-1-7, g-fis-eis, d-cis-his. Denne indledning, som bevæger sig på det ikke udtaltes plan, nemlig i et i forvejen kendt, forsåvidt anonymt grundmønster, hvis emotionelle betydning, sorg eller smerte, er understreget med de nævnte midler, denne indledning afløses, idet den efter en hel oktavs fald munder ud i kadenceforløbet t. 4-5, i takt 5 af det fra dybet i en vældig bølge stigende arpeggio, hvis tonikale ro udløser det første suk, forslagsfiguren t. 5, som derefter forplanter sig videre som små krusninger på arpeggiofigurens bølge; og endelig, båret frem på denne arpeggiobølge, bryder den indtil nu tilbageholdte anråbelse frem, først som i énstavelsesord, melodistemmen t. 6-7 (udløsende samtidig en langt udholdt sukkende udånding, modstemmen discis t. 7), derefter i klart musikalsk sprog, individualiseret, melodisk og rytmisk profileret sang: melodistemmens frase t. 8-9, som ytrer sig i selve sukkets bevægelsesmønster.

Først her, med den første klare frases aktive tale, begynder også den harmoniske aktivitet (den tonikale ro varede næsten fire fulde takter): To kvintfald ledsager melodistemmens frase, Cis m-Fis7-H (i H-dur II V7 I, i cis-mol, og det er det, I IV = (V7)VII). Med elision, det samme sammenfald af slutning og begyndelse som vi hørte i t. 5, sekvenseres nu forløbet t. 5-9 i t. 9-13, akkorder: H Hm E7 A. Klangligt hæfter man sig t. 10-11 ved »farveskiftet« fra dur

til mol. (De funktionsanalytiske betegnelser ville være for H-dur »(mol)dominantparallellen« og for H-mol »(mol)dominantparallelvarianten«). H-dur akkorden er cis mols VII; ændringen til mol sker for at sekvensmønstret, dur: II V7 I, kan bevares uændret, nu udfra A-dur, som altså kun er den lokale toneart, idet A-dur akkorden i den større tonale sammenhæng er cis-mols VI.

Denne større tonale sammenhæng leder os tilbage til takt 1. Her er forløbet t. 5-13 forudformet; dette forløb udbygger de tre i heltonetrin faldende sekstakkorder til en kvintskridtssekvens, altså en teknik som ligner den tidligere i Eks. 1 demonstrerede. Takt 1: Cis-mol: I6 VII-6 VI6 ekspanderes til: I (V7)VII VII- (V7)VI i takt 5-13. Udfra dette kan vi begrunde hvad der herefter sker. Flere samvirkende elementer, melodistemmen, sekvensmønstret, og den tonale udvikling, skifter mønster. Melodistemmen fortsætter efter sekvenseringen af den korte, i to ytringer opdelt frase, med en meget længere, mere differentieret og veltalende frase (14-19). Hvad med sekvensmønstret? Det er nødt til at brydes, af tonale grunde. Næste trin efter de to II-V-I figurer som bragte os fra cis gennem h til A, ville have været Am D7 G, hvilket ville betyde en fortsat overordnet bevægelse i heltoniskridt. G nås ikke på denne måde – men det svarer igen til indledningen (se 6. akkord). D-dur akkord og G-dur akkord får vi t. 15-16, vel at mærke efter den tonale opbremsning og stabilisering t. 14, som er foregrebet i indledningens 4. og 8. akkord med omgivende akkorder. – Hele musikens bevægelsesenergi tager nu af; D-dur akkorden ligger i to takter, og vender tilbage efter G-dur akkorden t. 17, hvorefter vi får fis-mol t. 19. Den tendens mod fis-mol, som ligger i indledningens første ni akkorder, føres nu ud i livet som en egentlig modulatorisk bevægelse.

I takt 19 begynder nu en gentagelse, udfra fis-mol, af forløbet fra takt 5, dog med ændret retning efter otte takter. Men lige et øjeblik tilbage til t. 18: Hvorfor D-dur akkord mellem G-dur og fis-mol? – Alternativet havde været den akkord som kan udbygge bevægelsen G-dur – fis-mol til to kvintskridt, dvs. Cis7, og bevægelsen fra G, fis-mols bII eller »neapolitaner«, til Cis, dominanten, ville være en formindsket kvint. En sådan kadence, bII i grundform V7 I, har en markant tonalitätsbekræftende effekt (som i slutningen af Chopons »lille« c-mol Præludium), som bevidst undgås her. Chopin udnytter den med så meget større effekt i stykkets slutning t. 87-89. Her, t. 17-19, skaber omgælsen af autentisk kadence betingelsen for, at fis-mol fortsat, men nu i en større dimension, kan have dobbelt funktion som (midlertidig) tonalitet og, samtidig, trin, IV, i cis-mol. Nu er der tale om en understøttelse af formopfattelsen, eller rettere formforfølelsen: Det, at der ikke sættes punktum t. 17-19, stemmer overens med, at det fortsatte forløb består i en eller anden variation af det

allerede præsenterede stof, nemlig sekvensering fra det nye udgangspunkt af forløbet fra t. 5.

Nu til denne fortsættelse: Sekvenseringen fraviges i niende takt med skuffende kadence (t. 26-27, A7 B) til D-durs moltonikas stedfortræder, bVI, som straks omtydes til tonika i B-dur. Herfra sekvenseres mønstret V bVI = I, dvs. stor terts ned, før D til B, nu B til Ges, i hvilken toneart der bringes en kraftfuld kadence, dominantorgelpunkt under kvintgangen VI II V I, forstærket ved VI = (V7). Under akkompagnement af dette gentages melodistemmens »anråbelse«, stærkt intensiveret ved sammenkædning af anden frases slutning med tredje frases begyndelse (t. 27). Denne heftighed, at melodistemmen iler ind i næste frase, fører frem til det udtryksmæssige gennembrud t. 31: Den »overtalende« frase fremføres i Ges-dur, forte, og i et stort, båret legato, hvis ro er kendetegnet ved talestrømmens dybe åbdedrag: Her er metret bredt ud til 2/2.

Afsnittet fra t. 36 til 59 (eller 63) har formalt dobbelt funktion, er både fortsættelse af første led og samtidig formal midterdel, som fører tilbage til reprise. Gennemføringspræg finder vi i den nu mere analogiserende og stiliserende sekvensdannelse af første helfrase; fortsættelse finder vi deri, at frasedannelsen til sidst samler sig i en gentagelse af højdepunktet (t. 51-59), som nu slutter med det store tertsfald A-dur – F-dur. – Modulationsgangen fra Ges til A: Ges-durs tonika (t. 35-36) udbygges i t. 37 til Ces-durs dominant-nonakkord; dennes tre øverste toner fes-as-des bliver stående og omtydes til As-dur/as-mols molsubdominant, som i slutningen af t. 38 altereres til forstørret sekstakkord, førende til dominanten t. 39, der endelig i t. 43 går til As-durs tonika. Dette forløb, t. 36 med optakt til t. 43, gentages sekvenseret, men ændret t. 50-51: F-durs I omtydes til A-durs bVI. Herfra reproduceres forløbet t. 27-35 en halv tone lavere, sluttende, som allerede omtalt, i F-dur t. 59.

De formale og tonale hovedtræk i resten af forløbet er skitseret i det allerede sagte, og jeg skal kun kommentere to passager, overgangen til replisen, t. 59-67, og den indskudte Cadenza t. 80.

Overgangen til replisen: F-dur akkorden t. 59 omgives i de følgende takter af et molfarvet, tilsidst tydeligt »frygisk« mønster: tonen ges t. 62, omnoteret til fis i t. 64. Nu høres F som V+, dur-dominant i b-mol. Hermed er vi i Des-durs diatoniske kreds. Selve akkordskiftet t. 63-64 kan forekomme kompliceret; det kan forklares (udfra b-mol) som en afledning af dominantakkord fulgt af den forstørrede sekstakkords omvendning, formindsket tertsakkord. Enhver kan imidlertid høre, hvad der sker, nemlig udfra en melodisk-tonal høremåde, som måske klargøres, hvis man hører basstemme og overstemme t. 63-67: Dette er

en variation af et III IV II V I-forløb, i hvilket man vel kunne hævde, at IV står stedfortrædende for VI; dette ville dog snarest lede bort fra hvad der høres t. 63-65, et kromatisk skred, hvor overstemmerne føres i modbevægelse til bassen.

Molfarvningen t. 60-62 viser, også ved forløbets faldende bevægelsesretning, tilbage til indledningen, og hermed forberedes reprisen – helt stabile – cis-mol tonalitet psykologisk, først og fremmest som modsætning til de to tidligere i stærkt markeret durtonalitet (Ges og F) kulminerende forløb. At overgangen til reprisen munder ud, ikke i Des-dur, men i dennes enharmonisk omnoterede variant cis-mol, er ventet udfra en overordnet formfornemmelse, men forberedes også lokalt ved tonerne e og a i t. 65-66.

Cadenza'en gennemløber ganske vist, lokalt hørt, otte forskellige moltonearter i kromatisk fald, men er ikke desto mindre, som navnet angiver, fast forankret som indskud i cis-mol kadencen. Den tager sit udgangspunkt i den forstørrede sekstakkord t. 76-79, og slutter med en anden med denne nærtbeslægtet »#IV-akkord«, den formindskede septimakkord hvis grundtone er ledetone til dominanten, der i t. 81 indføres som kadence-kvartsekstakkord. Første halvdel af Cadenza'en er bygget udfra følgende mønstre i mol: Omtydninger: A6 = V+7, V+ = VI, herefter sekvensmønster: VI II7 V+, atter omtydning: V+ = VI, igen sekvensmønstret etc. – Anden halvdel bygger udelukkende på akkordstrukturen formindsket septimakkord. Teoretisk, enharmonisk betragtet, er der tre forskellige formindskede septimakkorder; her gennemløber akkordstrukturen en kromatisk stigning i tretten led. – Man kan, med nogen ret, sige, at den forstørrede sekstakkord i t. 78-79 kommer igen i t. 86, enharmonisk omtyder til (V7) til bII. Som det altid er tilfældet, når der foregår melodiske bevægelser medens akkorden fastholdes, afsløres imidlertid akkordernes tonale betydning også her af den omgivende diatoniske tonestruktur. Tonen dis i t. 78 og 79 kan ikke anbringes i anden halvdel af t. 86, uden at den tonale syntaks anfægtes. (T. 79 er den ikke vekseldominantgrundtone, men melodisk forslag til cis).

Noter

1. Povel Hamburger & H. Godske-Nielsen: *Harmonilære*, Kbh. 1939, 2. udg. 1961. Povel Hamburger: *Harmonisk Analyse*, Kbh. 1950, Povel Hamburger: *Subdominante und Wechseldominante*, Kbh.-Wiesbaden 1955.
2. Gunter Rischel: *Subdominant eller dominant?* i *Musik & Forskning* 9, Kbh. 1984.
3. Hanne Tofte Jespersen: *Oplevelse og analyse* i *Musik & Forskning* 13, Kbh. 1988.
4. Dog anvender Finn Høffding begrebet »trintonusakkord«, se *Harmonilære AI og HI*, Kbh. 1976.
5. Dette anerkendes af Diether de la Motte i *Harmonielehre*, Bärenreiter, Kassel 1976. Akkordsymbolerne er imidlertid komplicerede, da de afledes af akkordens »dobbeltfunktion«.
6. Donald Francis Tovey: *Beethoven*, Oxford U.P., London 1944.
7. Se: Peder Gram: *Analytisk harmonilære*, Kbh. 1947.
8. Se: Jan Maegaard: *Indføring i Romantisk harmonik 2. Analyser*, Kbh. 1986, s. 10, 4. linie.

En fremstilling af funktionslæren i stærkt udbygget form findes i Teresa Waskowska Larsen & Jan Maegaard: *Indføring i Romantisk harmonik 1. Tekstdel*, Kbh. 1981.

Blandt mange engelske og amerikanske fremstillinger af harmonilæren skal jeg nævne Allen Forte: *Tonal Harmony in Concept and Practice*, Holt, Rinehart & Winston, New York 1962, og Leonard G. Ratner: *Harmony, Structure and Style*, McGraw-Hill, New York 1962.

En kortfattet, elementær indføring i harmonilære findes i Ottó Károlyi: *Musikkunnskap* v. Idar Karevold, Norsk Musikforlag, Oslo 1979. Herfra har jeg lånt symbolerne »A6« og »N6«.

Zusammenfassung

Dieser Artikel geht von Dr.phil. Povel Hamburgers Ablehnung der Riemannschen Funktionslehre und seiner Aufforderung, eine musikalisch relevante harmonische Analyse zu finden, aus. (P. H.s Arbeitspapier »Funktionslæren. Problemer og praksis«, 1969, wird in diesem Band veröffentlicht). Povel Hamburger behauptet die Unmöglichkeit, nach Ablehnung der dualen Moll-Theorie, Parallel- und Leittonwechselklänge als relevante Begriffe aufrechtzuerhalten, und zeigt, dass Riemanns »S6« (eine Verfälschung von Rameau's »sixte ajoutée«) schon, durch die implizierte stärkere Funktion der wahren II Stufe gegenüber der IV, die Theorie der drei Hauptfunktionen widerlegt. –

Hierzu wird gefügt, dass Akkorde mit verminderter Quinte, II in Moll, VII in Dur u.a., von der Funktionsanalyse nicht als eigentliche Akkorde anerkannt werden. Das führt oft eine falsche Dissonanzbetrachtung mit sich, und macht eine einfache Beschreibung von basalen Akkordverbindungen unmöglich. Die

Ableitung aller anderen Akkorde aus I, IV und V führt zu einer komplizierten Terminologie, die die Erkenntnis der Akkordidentitäten gefährdet. Die Funktionslehre gibt ein verzerrtes Bild von dem diatonischen Struktur, an welchem unser musikalisches Bewusstsein gebunden ist. Dass die Funktionslehre trotzdem so weitverbreitet ist, wird aus zwei Verhältnissen erklärt, der Inertie der pädagogischen und wissenschaftlichen Tradition, und der Benutzung der Funktionstermen als blosser Namen. – Als praktisch anwendbar werden von den Funktionsbegriffen, ausser der Tonika, nur Dominante und Zwischendominanten anerkannt.

Der spekulativ-abstrakten Funktionsanalyse wird eine musikalisch konkrete Stufenanalyse gegenübergestellt, die mit dem diatonischen, modalen Grundstruktur der europäischen Musik übereinstimmt. – Das modale System ist noch in der Dur-Moll-Tonalität erhalten. Dur ist Notationskompromiss zwischen den drei Durmodalitäten, Moll zwischen den drei Mollmodalitäten; Phrygisch erscheint z.B. in dem Neapolitanischen Sextakkord. Dieser Akkord, der verminderte Septakkord und der übermässige Sextakkord sind charakteristische Alterationen, die auch in Dur ausgenützt werden. Die Diatonik hat sieben Akkorde und sechs Tonarten, die den diatonischen Kreis bilden. Dieser erscheint in Moll in den nicht alterierten Stufen, die deshalb als die systematische Norm der Analyse angesehen werden müssen.

Die harmonische Analyse muss, um musikalisch relevant zu sein, dem melodisch-tonalen Hören untergeordnet werden. Eine solche Analyse wird im letzten Abschnitt durch eine Analyse von Chopin's Prélude Op. 45 demonstriert.

PRÉLUDE

Sostenuto

Op. 45

25

p (m.d.) *sempre legato* (m.s.)

1 2 1 3 4 5 2 1

Ped. *

7

(m.s.)

Ped. * Ped.⁵ 2 1 4 5 * Ped.

12

* Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

17

Ped. * Ped. * Ped. *

21

Ped. * Ped. * Ped.

26 (cresc.)

* Tad. * Tad. * Tad. *

30

* Tad. * Tad. * Tad. *

34 *pp*

* Tad. * Tad.

38

* Tad. * Tad.

42

* Tad. * Tad.

46

* Tad. *

51

Ped. * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

55

cresc. *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

59

dim. *Ped.* *

63

cresc. *m.d.* *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

67

p *Ped.* * *Ped.* *

71

Ped. * *Ped.* *

